

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

DOTTORATO DI RICERCA IN  
TRADUZIONE, INTERPRETAZIONE E INTERCULTURALITÀ

Ciclo XXX

**Settore Concorsuale:** 10/M2, Slavistica

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-LIN/21, Slavistica

КОНЦЕПТ «РАДОСТЬ» В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ  
И В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ М.Л. ЛОЗИНСКОГО. ОПЫТ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО  
АНАЛИЗА

**Presentata da:** Kristina Landa

**Coordinatore Dottorato**

Prof.ssa Raffaella Baccolini

**Supervisore**

Prof.ssa Maria Zalambani

**Co-supervisore**

Prof. Giuseppe Ledda

**Esame finale anno 2018**

# Содержание

Введение.....	3
Часть I. Концепт «радость» в «Комедии» Данте .....	16
Глава 1. Концепт «радость» в историко-литературном контексте «Комедии» .....	16
1.1. Термины «letizia» и «gioia» в «Комедии» Данте и в литературном итальянском языке .....	16
1.2. «Слова радости» в народном языке дантовской эпохи.....	23
1.3. «Слова радости» в поэзии Прованса .....	34
1.4. «Слова радости» в Библии .....	35
1.5. Концепт «радость» в текстах средневековых богословов .....	41
1.6. Концепт «радость» во францисканской духовности XIII – XIV вв. ....	53
Глава 2. Концепт «радость» в «Комедии» Данте: «слова радости» как контекстуальные синонимы слов с семантикой состояния блаженства .....	59
2.1. «Радость» как синоним «блаженства» в «Аду» .....	61
2.2. Радость и блаженство в «Чистилище» и в «Раю».....	81
Глава 3. Радость во взаимоотношениях между персонажами «Ада» .....	111
3.1. Радость в отношениях Данте с его проводниками .....	111
3.2. Радость в отношениях Данте с грешниками преисподней .....	124
3.3. Радость в контексте «греха Улисса».....	132
Глава 4. Радость во взаимоотношениях между людьми, миром и Творцом в «Чистилище» .....	138
4.1. Наслаждение человека творением Творца и людским творчеством.....	138
4.2. Радость природных творений друг о друге .....	153
4.3. Радость надежды и уподобления Христу .....	158
4.4. Радостный Бог .....	167
4.5. Радость и печаль завистников .....	173
4.6. Радость идеального гражданина и пародийные образы радости .....	176
4.7. Куртуазность и радость любви к ближнему .....	179
4.8. «Сорадоваться»: лексема соборной радости в «Чистилище» .....	182
Глава 5. Радость и свет общения в «Раю» .....	186
5.1. Радость любви к ближнему и готовность ему помочь .....	186
5.2. Радость и движение святых душ .....	189
5.3. Световая оболочка душ и их сравнения с явлениями земного мира .....	191
5.4. Радость как объект и свойство коммуникации.....	199
5.5. Общение посредством света и радость самопрощения.....	201
5.6. Радость и взаимопроникновение .....	204
5.7. Радость любви святых друг к другу .....	208
5.8. Отношения, полные радости, между Данте и Каччагвидой.....	210
5.9. Радость ангелов .....	217
5.10. Радость отношений между святыми в Эмпирее и «радостный Бог» Рая.....	222
Глава 6. Смеховые образы поэмы .....	238
Выводы из первой части .....	267

<b>Часть II. Концепт «радость» в «Божественной комедии» Михаила Лозинского.....</b>	<b>283</b>
<b>Глава 1. Рецепция концепта «радость» в русской литературной традиции .....</b>	<b>283</b>
1.1. Поэма Данте в России. Общий обзор .....	284
1.2. Дантовский концепт «радость» в научной и переводческой рецепции в XIX в.....	291
1.3. Концепт «радость» в серебряном веке: Данте-путешественник по Аду. Данте в рецепции Вячеслава Иванова.....	311
1.4. Акмеистическая трактовка дантовской радости: Осип Мандельштам .....	322
<b>Глава 2. Переводчик М.Л. Лозинский и его эпоха.....</b>	<b>334</b>
2.1. Лозинский и традиции художественного перевода в России .....	334
2.2. Михаил Лозинский – переводчик Данте .....	356
<b>Глава 3. Поэтический язык концепта «радость» в «Божественной комедии» М. Лозинского. Слова с семантикой блаженства и их контекстуальные синонимы в поэме.....</b>	<b>374</b>
3.1. Слова с семантикой блаженства в «Божественной комедии».....	390
3.2. «Слова радости» как контекстуальные синонимы слов с семантикой состояния блаженства в «Аду».....	396
3.3. «Слова радости» как контекстуальные синонимы слов с семантикой блаженства в «Чистилище» и в «Раю» .....	417
<b>Глава 4. Радость во взаимоотношениях персонажей в «Аду» и в «Чистилище» .....</b>	<b>440</b>
4.1. Отношения Данте с его проводниками .....	440
4.2. Данте и грешники Ада .....	445
4.3. Чистилище: Наслаждение человека творением Творца и людским творчеством.....	454
4.4. Радость природных творений друг о друге .....	466
4.5. Радость надежды и уподобления Христу .....	468
4.6. Радостный Бог .....	474
4.7. Радость и печаль завистников .....	480
4.8. Радость идеального гражданина и пародийные образы радости .....	482
4.9. Куртуазность и радость любви к ближнему .....	483
4.10. «Сорадоваться»: лексема соборной радости в «Чистилище».....	485
<b>Глава 5. Образы радости и света в переводе «Рая» .....</b>	<b>488</b>
5.1. Радость любви к ближнему и готовность ему помочь .....	488
5.2. Радость и движение .....	489
5.3. Световая оболочка душ и их сравнения с явлениями земного мира .....	492
5.4. Радость как объект и свойство коммуникации.....	497
5.5. Общение при помощи света и радость самопрощения.....	499
5.6. Радость и взаимопроникновение .....	503
5.7. Радость любви святых друг к другу .....	505
5.8. Отношения, полные радости, между Данте и Каччагвидой.....	506
5.9. Радость ангелов .....	511
5.10. Радость отношений между святыми в Эмпирее и «радостный Бог» Рая.....	515
<b>Глава 6. Образы смеха и улыбки в переводе Лозинского .....</b>	<b>526</b>
<b>Выводы из второй части .....</b>	<b>546</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>558</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>567</b>
<b>СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ .....</b>	<b>612</b>

## Введение

*Предметом настоящей работы* является изучение поэтического языка «Божественной Комедии» Данте Алигьери в сопоставлении с классическим переводом М.Л. Лозинского (1939 – 1945) на примере анализа концепта «радость» в обоих текстах.

Предпосылкой для выбора этой темы стало осознание давно назревшей в отечественном дантоведении необходимости глубокого и детального изучения поэтического текста «Комедии»<sup>1</sup> в сопоставлении с его русскими переводами<sup>2</sup>. Вопросы, стоящие перед исследователями, можно сформулировать так: какие специфические черты отличают дантовскую поэзию и как эта специфика преломляется в ее переводческой рецепции? Как будет показано ниже, в российской науке поэтический язык «Комедии» и ее переводов еще ни разу не становился объектом того изучения, пути к которому указал Ю.М. Лотман в своем «Анализе поэтического текста»<sup>3</sup>. Метод Лотмана, как пишет М.Л. Гаспаров в своей статье, предполагает следующий подход к исследованию какого-либо поэтического текста:

нужно изучать язык поэта как чужой язык, в котором связь слов по стилю (или даже по звуку) может значить больше, чем связь по словарному смыслу. [...] в стихе и аллитерации, и ритмы, и метафорика, и образы, и идеи сосуществуют, тесно переплетаясь друг с другом, ощутимы только контрастами на фоне друг друга, фонические и стилистические контрасты сцепляются со смысловыми, и в результате оппозиция, например, взрывных и невзрывных согласных оказывается переплетена с оппозицией "я" и "ты" или "свобода" и "рабство". Притом, что важно, эта взаимосвязь никогда не бывает полной и однозначной: вывести ямбический размер или метафорический стиль стихотворения прямо из его идейного содержания невозможно, он сохраняет семантические ассоциации всех своих прежних употреблений, и одни из них совпадают с семантикой нового контекста, а другие ей противоречат<sup>4</sup>.

Язык поэта для Лотмана – это «вторичный язык», материалом для которого является язык национальный<sup>5</sup>; язык поэта работает по собственным правилам, которые могут совпадать с законами национального языка на всех его уровнях, а могут и расходиться с ними; у каждого поэта свой язык, существующий внутри языка всего его творчества, который, в

---

<sup>1</sup> Употребление термина «Комедия» в отношении дантовской поэмы является предпочтительным с точки зрения «*filologia dantesca*» (филологии дантовских текстов) – самостоятельной дисциплины, изучаемой в университетах Италии. Это объясняется тем, что оригинальное название текста – «Комедия»; эпитет «Божественная», как известно, был добавлен много позже, уже после смерти самого автора. Ср. *Casadei A. Il titolo della «Commedia» e l'Epistola a Cangrande // Allegoria. 2009. № 60. P. 167–181.* Мы используем в нашей работе оба варианта и в любом случае пишем слово «Комедия» с заглавной буквы.

<sup>2</sup> О необходимости глубокого сопоставительного анализа текстов оригинала и перевода, с учетом не только их лингвистических особенностей, но и культурно-исторического фона, пишет, в частности, П. Тороп: «В рамках истории перевода необходим сопоставительный анализ перевода и подлинника, реконструкция метода перевода. Только такой анализ позволяет определить тип перевода и говорить о качестве перевода. По сути дела можно тут говорить о сопоставлении двух монографических анализов, оригинала и перевода». Ср. *Тороп П. Тотальный перевод.* Тарту, 1995. С. 50.

<sup>3</sup> Ср. *Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха.* Л., 1972.

<sup>4</sup> *Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 487.*

<sup>5</sup> *Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Цит. С. 18 – 23.*

свою очередь, развивается в рамках языка его поэтической школы, та – в рамках языка поэзии соответствующего временного периода и т.д.<sup>6</sup> . Делать какие-либо выводы о поэзии того или иного автора невозможно без анализа его конкретного языка, с особенностями которого мы имеем дело в поэтическом тексте, и без учета культурного контекста, в котором создаются данные произведения. Однако охватить таким подробным и глубоким исследованием всю поэму Данте и весь ее перевод (в данном случае речь идет о переводе М.Л. Лозинского: ниже будут пояснены причины этого выбора), не представляется возможным. С другой стороны, коль скоро, согласно представлениям Лотмана, каждый фрагмент текста характеризует его общую систему, в целях такого анализа видится уместным отобрать ряд фрагментов и внимательно рассмотреть их в оригинале, в критической рецепции и в переводе. В нашей работе мы сосредоточились на тех эпизодах текста оригинала и перевода, где получает раскрытие концепт «радость», один из важнейших для дантовской поэмы.

*Целью данного исследования* является определение роли, которую играет концепт «радость» в текстообразовании «Комедии», а также выявление новых дополнительных ассоциативно-смысловых полей, образовавшихся вокруг этого дантовского концепта в переводе Лозинского под влиянием интратекстуальных и метатекстуальных факторов. В частности, наш анализ сосредоточен на итальянском и русском тексте «Комедии», а также на критике, переводах и художественных произведениях XIX – первой половины XX вв., предшествующих выходу перевода Лозинского, где наиболее ярко отразилось восприятие дантовского концепта «радость».

Понятие радости само по себе уже становилось объектом исследования в отечественной науке. В сборнике «Логический анализ языка. Культурные концепты» за 1991 г. среди прочих мировоззренческих концептов, рассматриваемых учеными, присутствует и концепт «радость»: его анализу посвящена статья А.Б. Пеньковского «*Радость и удовольствие* в представлении русского языка»<sup>7</sup>. Статья открывается цитатой Г.К. Честертона о том, что радость есть «неуловимая материя»<sup>8</sup>, и автор статьи предпринимает попытку определить ее место в русской языковой картине мира при помощи изучения вариантов употребления слов с семантикой радости в русском языке, в основном на материале словарей и корпуса произведений художественной литературы. Автор определяет радость как феномен, имеющий «высокую чувственно-психическую

---

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Пеньковский А.Б. *Радость и удовольствие* в представлении русского языка // Арутюнова Н.Д. (ред.). Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991. С. 148 – 154.

<sup>8</sup> Там же. С. 148.

природу»<sup>9</sup>, как «удовольствие души и духа»<sup>10</sup>. Определение радости в антропологической перспективе берет начало еще в учении Аристотеля о радости как об одном из человеческих переживаний (страстей)<sup>11</sup>.

*Общей задачей* настоящей работы, в отличие от работы Пеньковского, является изучение концепта «радость» не в национальном языке, но в художественном произведении. Следовательно, концепт, о котором идет речь, является художественным, и, как всякий художественный концепт, он не только содержит в себе черты национальной языковой и литературной традиции, философии, жизни социума, но и носит печать индивидуально-авторского мирозерцания, субъективно-творческой манеры<sup>12</sup>.

Об отдельных образах радости в поэме Данте неоднократно писали зарубежные дантологи, рассматривая эти образы в контексте ключевых тем и мотивов «Комедии», таких, как любовь, богосозерцание, желание, надежда<sup>13</sup>. Эти исследования показывают, насколько важной частью дантовской поэмы является «поэтический язык» радости, то есть те поэтические структуры, которые создаются вокруг этого концепта. Идея радости пронизывает дантовскую поэму, она связана с ее основными темами и мотивами во всех трех частях (кантиках), и особенно в «Рае». На это указывает, в первую очередь, огромное количество лексем с семантикой радости в «Комедии»: в ней насчитывается более 70 лексических единиц только с корнем *liet-*, происходящих от «lieto» (радостный) и «letizia» (радость)<sup>14</sup>. Большинство этих лексем сосредоточено в третьей кантике поэмы, действие которой происходит на небесах, но концепт «радость» неоднократно вербализуется и в текстовом пространстве «Чистилища», и даже «Ада». Термину «letizia» в творчестве Данте отводится отдельная статья в «Enciclopedia Dantesca» (Дантовская энциклопедия)<sup>15</sup>. «Слова радости» в поэме характеризуют бытие святых, красоту земного мира, отношения между любящими друг друга людьми. Состояние вечного блаженства описывается в терминах радости, которые приносят в текст субъективно-личное измерение, идею человеческого чувства. Широкое употребление слов с семантикой радости вносит в текст

---

<sup>9</sup> Там же. С. 150.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Аристотель. Никомахова Этика, II, 4, 20 // Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 84.

<sup>12</sup> Ср. Болотнова Н.С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте. Вестник ТПГУ. 2007. №2. С. 74.

<sup>13</sup> Ср. Favati G. Amore // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 216 – 239; Pertile L. La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia. Fiesole (Firenze), 2005; Mocan M. La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale. Milano, 2007.

<sup>14</sup> Ср. Lovera L. (a cura di). Concordanza della Commedia di Dante Alighieri. Torino, 1975. P. 1526; 1534 – 1535.

<sup>15</sup> Mariani A. Letizia // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 3. P. 630 – 631. Здесь и далее цитаты из текстов на иностранных языках, не переведенных на русский язык официально или переведенных только частично, приводятся в нашем переводе. – К.Л.

«Комедии» идею личной эмоции, тем самым порождая у читателя ощущение переживания описываемых ими явлений как объектов собственного эмотивного опыта.

Понятие радости является одним из основных для средневекового христианства, в лоне которого формировался автор «Комедии»: оно глубоко укоренено во духовности францисканского ордена<sup>16</sup>, чьему основателю Данте посвятил XI песнь «Рая», а также в библейской традиции, в особенности, в «Псалтири»<sup>17</sup>, бывшей одним из главных источников «Комедии»<sup>18</sup>. Радости уделяют внимание Фома Аквинский и Бонавентура ди Бамьореджо, а также другие теологи и мистики, с текстами которых Данте был знаком и которых цитировал в своей поэзии<sup>19</sup>. Кроме того, идея радости часто звучит в средневековой лирике, как религиозной, так и светской. Нельзя не предположить, что все эти источники так или иначе повлияли на формирование поэтического языка вокруг концепта «радость» в «Комедии» Данте. Поэтому в рамках настоящего исследования представляется необходимым рассмотреть, как концепт «радость» реализуется в упомянутых источниках, и в чем совпадает или не совпадает с ними «язык радости» в поэме. Таким образом, анализ концепта «радость», являющегося элементом художественно-философской системы «Комедии», покажет специфику дантовской поэтики и картины мира на фоне литературных предшественников и современников Данте и в рамках ментальности его эпохи.

Следующим этапом исследования является анализ перевода «Комедии» на русский язык, выполненного М.Л. Лозинским, в перспективе наиболее значимых критических и художественных произведений предшествующих и современных ему отечественных литераторов, в которых каким-либо образом преломилась идея дантовской радости. Мы ставим своей задачей показать, в чем заключаются точки совпадения и расхождения перевода Лозинского с исходным текстом на уровне семантических ассоциаций и какие дополнительные ассоциативные поля образовались вокруг концепта «радость» в ходе творческой рефлексии Лозинского как представителя русской культуры.

Период активной творческой и научной рецепции «Комедии» в России – начало и середина XX в. – отмечены апокалиптическими настроениями в культурной среде (накануне 1914 г.), тяжелыми историческими потрясениями (революция, две мировых войны, вынужденная эмиграция, репрессии). Литераторы, пишущие о Данте в эту эпоху, в

---

<sup>16</sup> Cp. *Le Goff J.* San Francesco d'Assisi. Roma; Bari, 2010. P. 162 – 163; 167; 172.

<sup>17</sup> Cp. *Gioia F.* Il libro della gioia. Per una teologia biblica dei sentimenti. Casale Monferrato, 1997; *Cimosa M.* Gioia, Dolore, Persecuzione nell'Antico Testamento // Panimolle S.A. (a cura di). Dizionario di Spiritualità Biblico-Patristica. Roma, 2000. Vol. 26. P. 42 – 62.

<sup>18</sup> Cp. *Cristaldi S.* Dante e i salmi // *Ledda G.* (a cura di). La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009. Ravenna, 2011. P. 77 – 120.

<sup>19</sup> Cp. *Gilson É.* Dante et la philosophie. Paris, 1939; *Nardi B.* Filosofia e teologia ai tempi di Dante in rapporto al pensiero del poeta // *Nardi B.* Saggi e note di critica dantesca. Milano; Napoli, 1966. P. 3 – 109.

большинстве случаев воспринимают его исключительно как творца «Ада»<sup>20</sup>. Фигура автора «Комедии» нередко предстает трагической; в Данте видят, прежде всего, певца изгнания, а в поэме – повесть об адских муках, сопоставимых, разве что, с ужасами тюрем и концентрационных лагерей<sup>21</sup>. Поэтому, с нашей точки зрения, следует попытаться понять, какую роль в такой интерпретации дантовского текста играют переводы «Божественной Комедии».

В этой перспективе перевод «Комедии» М.Л. Лозинского, выполненный, как было указано выше, в тяжелые годы террора и Великой Отечественной войны, представляется идеальным образцом для нашего анализа. Лозинский, однако, является не только современником этих трагических событий, но и представителем высокой культуры серебряного века, поэтом, близким к кругу акмеистов, другом Ахматовой и Мандельштама. Перевод Лозинского остается самым читаемым и изучаемым в России и по сей день; многие цитаты из него вошли в русский речевой обиход, как цитаты из произведений Пушкина или Лермонтова; его с полным правом можно назвать «каноническим переводом»<sup>22</sup>. Поэтому его анализ может дать определенное представление как о поэтической традиции принимающей культуры, о ментальности литературного поколения, к которому принадлежал Лозинский, так и о модели, согласно которой формируются представления о дантовском тексте у большинства российских читателей до сих пор. Более поздние переводы А.А. Илюшина<sup>23</sup> и В.Г. Маранцмана<sup>24</sup> в этом смысле менее показательны, так как пока что остаются скорее интересными поэтическими экспериментами, не запечатлевшимися настолько глубоко в отечественной литературной традиции, как перевод Лозинского, который по-прежнему является основным рекомендуемым источником знакомства с поэзией Данте<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> Одним из самых ярких примеров такого восприятия Данте в России является название известного романа А.И. Солженицына – «В круге первом» (1968; 1990). Напомним и знаменитые строки стихотворения «Муза» (1924) Анны Ахматовой: «Ей говорю: ты ль Данту диктовала / Страницы Ада? Отвечает: “Я”». Ср. также *Хлодовский Р.И.* Анна Ахматова и Данте // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Данте: pro et contra. Личность и наследие Данте в оценке русских мыслителей, писателей, исследователей. СПб., 2011. С. 598 – 628.

<sup>21</sup> О таком видении образа Данте, характерном и для многих зарубежных читателей, Ольга Седакова пишет:

Одним словом, Данте для «широкого читателя» остается автором «Ада». Вопреки замыслу «Комедии», как изложил его сам автор: «Вывести человечество из его настоящего состояния несчастья и привести его к состоянию счастья» («Письмо Кан Гранде»), общеизвестный Данте ни с надеждой, ни тем более со счастьем никак не увязывается. Самая знаменитая, самая цитируемая строка Данте, вероятно: «Оставьте всякую надежду!» Ср. *Седакова О.А.* Мудрость надежды: Данте // Седакова О.А. *Moralia*. М., 2010. С. 314.

<sup>22</sup> *Тороп П.* Тотальный перевод. Цит. С. 52.

<sup>23</sup> *Алигьери Д.* Божественная комедия. Пер. А.А. Илюшина. М., 1995.

<sup>24</sup> *Алигьери Д.* Божественная комедия. Пер. В.Г. Маранцмана. СПб., 1999.

<sup>25</sup> Ср. *Седакова О.А.* Перевести Данте // Знамя. 2017. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/2/perevesti-dante.html> (дата последнего обращения: 13.11.2017); *Седакова О.А.* Чистилище. Песнь первая. Перевести Данте // Самарина М.С. (ред.). Данте Алигьери в отечественной и мировой культуре. СПб., 2017. С. 227.



*Конкретные задачи* данного исследования заключаются в следующем:

- 1) Выделить эпизоды «Комедии», связанные с концептом «радость», рассматривая основные тексты средневековой культуры, повлиявшие на Данте, где осмысливается концепт «радость»;
- 2) Проанализировать основные контексты вербализации концепта «*letizia*»/«радость» в поэме Данте в их соотношении с другими фрагментами поэтического языка «Комедии»;
- 3) Рассмотреть, как дантовский концепт «радость» преломляется в поэтическом и критическом восприятии ученых и литературных деятелей XIX и первой половины XX в., в частности, символистов и акмеистов, и как эта рецепция влияет на перевод Лозинского;
- 4) Описать дантоведческий, переводческий и идеологический контексты, в которых работал Лозинский;
- 5) Проанализировать те фрагменты перевода М. Лозинского, где реализуется концепт «радость»; рассмотреть их в сопоставлении с первоисточником и комментариями, к которым прибегал переводчик.

*Гипотезой диссертационного исследования* является предположение о том, что концепт «радость» – один из основных структурообразующих элементов поэмы и что данный концепт, отражаясь в переводе «Комедии» М.Л. Лозинского, обретает новые грани под воздействием различных инtratекстуальных и метатекстуальных факторов.

*Теоретические предпосылки исследования*

В 1991 г. издательство «Наука» выпустило сборник «Логический анализ языка. Культурные концепты», в котором приняли участие крупнейшие отечественные лингвисты и литературоведы, в том числе академики РАН и структуралисты Тартуской школы<sup>26</sup>. Сборник был посвящен исследованиям в области философии языка, лексикологии и когнитивистики и включал в себя работы, объединяемые общим понятием мировоззренческого концепта как явления, связующего воедино язык и духовную культуру различных народов. В предисловии к сборнику говорилось:

Человек живет в контексте культуры. Она является для него «второй реальностью». Он создал ее, и она стала для него объектом познания. Природа познается извне, культура – изнутри. Ее познание рефлексивно. Чтобы в нем разобраться, нужно проанализировать метаязык культуры, и прежде всего ее ключевые термины, такие, как «истина» и «творчество», «долг и судьба», «добро» и «зло», «закон» и «порядок», «красота» и «свобода». Эти понятия существуют в любом языке и актуальны для каждого человека. Немногие, однако, могут раскрыть их содержание, и вряд ли двое сделают это согласно. Вместе с тем нет философского сочинения, в котором бы эти концепты не получали различных интерпретаций. Можно также

---

<sup>26</sup> Арутюнова Н.Д. (ред.). Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.

найти немало проницательных их толкований в художественных текстах разных жанров. Мировоззренческие понятия личностны и социальные, национально специфичны и общечеловечны. Они живут в контекстах разных типов сознания – обыденном, художественном и научном. Это делает их предметом изучения культурологов, историков религий, антропологов, философов и социологов. В настоящем сборнике сделан шаг к их лингвистическому анализу – синхронному и историческому. Нужда в нем определяется тем, что каждое понятие «говорит» особым языком. Такой «частный язык» располагает характерным для него синтаксисом, своим – ограниченным и устойчивым – лексиконом, основанным на образах и аналогиях, своей фразеологией, риторикой и шаблонами, своей областью референции для каждого термина. Такого рода язык и открывает доступ к соответствующему понятию<sup>27</sup>.

Сборник 1991 г. – одно из первых изданий, в которых мировоззренческий концепт рассматривался с языковой точки зрения. Принято считать, что в современную отечественную науку о слове это понятие ввел академик Д.С. Лихачев. В своей статье «Концептосфера русского языка» (1997) он называл концепты возникающими в сознании человека «откликами на предшествующий языковой опыт человека в целом – поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический и т.д.»<sup>28</sup>. Концептосферу ученый определял как сумму потенциалов концепта, открываемую «в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом»<sup>29</sup>. Особо важную роль в построении концептосферы национального языка, по мнению Лихачева, играют писатели (и, прежде всего, поэты), а также носители фольклора: «концептосфера [русского] языка – это, в сущности, концептосфера русской культуры»<sup>30</sup>. В те же годы в России выходят такие работы, как «Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования»<sup>31</sup>; «Язык и мир человека»<sup>32</sup>; «Понимание культур через посредство ключевых слов»<sup>33</sup>. Общей теоретической доминантой всех этих работ является стремление рассматривать культуры и ментальности различных народов через призму их языков – традиция, берущая свое начало еще от трудов немецкого ученого В. фон Гумбольдта (von Humboldt)<sup>34</sup> и русского языковеда А.А. Потебни<sup>35</sup>.

Однако методология концептуального анализа в начале XXI в. начинает развиваться в новом русле: применительно к изучению того или иного художественного текста. Концептуальный анализ – термин когнитивного языкознания, который в последние годы активно используется при изучении художественных текстов как в лингвистике, так и в

---

<sup>27</sup> Арутюнова Н.Д. От редактора // Там же. С. 3.

<sup>28</sup> Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999. С. 152.

<sup>29</sup> Там же. С. 153.

<sup>30</sup> Там же. С. 153.

<sup>31</sup> Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997 (переиздан с дополнениями в 2001 и 2004 гг.).

<sup>32</sup> Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М., 1998.

<sup>33</sup> Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2001.

<sup>34</sup> Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 37 – 300.

<sup>35</sup> Потебня А.А. Мысль и язык. // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. С. 17 – 200.

литературоведении, или на грани этих областей, и нередко пересекается с лотмановским анализом<sup>36</sup>.

Томский ученый Н.С. Болотнова объясняет причины популярности концептуального анализа художественных текстов в литературоведении следующим образом:

Концепт в его текстовом воплощении, являясь элементом общей системы текста, отражает не только авторскую картину мира, но и конкретный замысел творца, его интенции, актуализированные в тексте. В связи с этим изучение концептуальной структуры текста приобретает особую значимость для анализа смыслового развертывания текста и его интерпретации<sup>37</sup>.

В последние годы принято говорить об «индивидуально-авторской концептосфере», изучаемой посредством концептуального анализа<sup>38</sup>; при этом различают понятия «концепт» вообще и «художественный концепт». Так, В.Г. Зусман утверждает, что литературный образ становится концептом, если он включен в ассоциативную сеть культуры<sup>39</sup>; Н.С. Болотнова называет концепт «единицей поэтической картины мира автора, отраженной в тексте»<sup>40</sup>, И.В. Ракова считает, что «в художественном тексте, как правило, всегда реализуются сущностные познавательные концепты. При этом мы имеем дело с индивидуально-текстовой реализацией сущностных понятий»<sup>41</sup>. Все упомянутые нами ученые, следуя Д.С. Лихачеву, сходятся на том, что художественный концепт формируется в лоне национальной концептосферы, а, следовательно, содержит в себе отсылки к различным фактам соответствующей национальной литературы.

Изучение концепта как «основной ячейки культуры в ментальном мире человека»<sup>42</sup>, материализованной в текстах как единицах культуры, представляется отечественным ученым достаточно перспективным направлением, позволяющим подобрать новый ключ к интерпретации того или иного художественного текста.

Если выявление и описание художественных концептов с успехом применяется для изучения литературных произведений, то можно предположить, что не менее продуктивным будет изучение переводческой и литературной рецепции иноязычных

---

<sup>36</sup> Ср., напр., Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе: литература и музыка. Нижний Новгород, 2001; Зусман В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 3; Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. Томск, 2006.

<sup>37</sup> Там же. С. 34.

<sup>38</sup> Бабенко И.И. О динамике концепта «красота» в поэтической концептосфере XX века // Бабенко И.И., Орлова О.В. Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл: Материалы VIII Всерос. науч. семинара (21 апр. 2006 г.). Томск, 2006. С. 50 – 55.

<sup>39</sup> Ср. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе: литература и музыка. Нижний Новгород, 2001. С. 7 – 14.

<sup>40</sup> Болотнова Н.С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте. Цит. С. 74.

<sup>41</sup> Ракова И.В. Роль понятийных концептов при декодировании лингвокультурной наполненности текста // Юрков Е.Е. (ред.). Обретение смысла. Сборник статей, посвященный юбилею доктора филологических наук, проф. К.А.Роговой. СПб., 2006. С. 497.

<sup>42</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2001. С. 43.

текстов посредством исследования концептов, значимых для исходного текста. Ведь именно анализ рецепции, в частности, переводческой, позволяет точнее выявить грань между «своим» и «чужим»: в остранении, неизбежно совершаемом сознанием читателей «принимающей» культуры при восприятии текста перевода, ярче проявляются отличительные черты не только зарубежной, но и отечественной традиции.

По точному замечанию переводоведа П.М. Топера,

искусство слова столь неразрывно связано со стихией родного языка, что «вынуть» «художественную действительность» из той языковой среды, в которой она была создана, и просто «пересадить» ее на другую почву невозможно, поскольку при этом рвутся те *тончайшие ассоциативные связи*<sup>43</sup>, которые участвуют в сознании конкретно-чувственного образа, и неизбежно возникают новые, свойственные языку, на который делается перевод<sup>44</sup>.

Разрушение старых ассоциативных связей и появление новых представляет исключительный интерес для того, кто занимается художественным концептом как носителем авторского мировоззрения и его лексической репрезентацией в тексте. Как утверждает Болотнова, «Выступая как ассоциативно-семантическая сеть, материализованная вербально, лексическая структура художественного текста отражает заложенную в нем смысловую программу»<sup>45</sup>.

Сопоставление ассоциативно-семантических структур, формирующихся вокруг определенного концепта в исходном тексте, со структурами, возникающими при переводе, дает возможность увидеть в новой перспективе как исходный авторский текст, исходную литературную традицию, так и текст перевода и литературную традицию принимающую. Изучение концепта как «индивидуально-текстовой реализации сущностного понятия» (Ракова, 2006) в оригинале и переводе дает исследователю две возможности: во-первых, изучить уникальный поэтический язык оригинального произведения через призму «микроязыка», образующегося вокруг художественного концепта; во-вторых, исследовать язык перевода и его художественные особенности посредством анализа микроязыка концепта, складывающегося в переводе. Кроме того, рассматривая художественный концепт в контексте его восприятия принимающей культурой, мы можем проследить не только развитие определенного межлитературного процесса, но и выявить зоны совпадения и несовпадения концептосферы исходной языковой и поэтической культуры с концептосферой принимающей языковой традиции.

---

<sup>43</sup> Курсив здесь и далее наш. – К.Л.

<sup>44</sup> Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С. 28; ср. об этом также Нестерова Н.М. Текст и перевод в зеркале современных философских парадигм. Пермь, 2005. С. 150.

<sup>45</sup> Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Томск, 1994. С. 6.

Об интересе литературоведов и переводоведов к возможности исследования разноязычных культур посредством сопоставления художественных концептов в оригинальных и переводных произведениях свидетельствует появление в последние годы таких диссертационных трудов и научных статей, как «Метафорический концепт в поэтических текстах Роберта Бернса и их русских переводах»<sup>46</sup>; «Лексическая репрезентация концепта «любовь» в переводах лирики А.С. Пушкина на английский и французский языки»<sup>47</sup>; «Концепт “ум” в творчестве А.С. Грибоедова и его англоязычная переводческая рецепция»<sup>48</sup> и т.д.

*Методологическая основа и источники* настоящей диссертации определяются комплексностью поставленной проблемы: поскольку речь идет о сопоставлении средневекового текста с его источниками и позднейшими иноязычными интерпретациями, то неизбежно применение традиционного историко-литературного и, в целом, филологического метода. При изучении дантовской поэмы мы прибегаем к существующим комментариям, к «Дантовской энциклопедии» («Enciclopedia Dantesca»), к работам дантологов и историков средневековой культуры.

В то же время, для исследования концепта необходимо использование элементов метода концептуального анализа, освещаемого в указанных выше теоретических работах. Концептуальный анализ художественного текста не имеет строго установленной формы, и каждый из исследователей предлагает свой вариант. Однако общими принципами такого анализа является выделение ключевых слов текста, репрезентирующих изучаемый концепт; описание их сочетаемости с другими лексемами, их художественных функций, роли в структурообразовании текста, соотношения роли слов-репрезентантов концепта в тексте и литературном языке, на котором создавался текст. Концептуальный анализ художественного текста имеет свои истоки в методах структурного анализа, разработанных Ю.М. Лотманом (1972), который предполагает исследование текста как структурного единства, где лексический уровень тесно связан с фонетическим, грамматическим, интонационным. С другой стороны, художественный текст

---

<sup>46</sup> *Эртнер Д.Е.* Метафорический концепт в поэтических текстах Роберта Бернса и их русских переводах: Дисс. Тюмень, 2004. URL: <http://www.dissercat.com/content/metaforicheski-kontsept-v-poeticheskikh-tekstakh-roberta-bernsa-i-ikh-russkikh-perevodakh> (дата последнего обращения: 13.11.2017).

<sup>47</sup> *Нуждова Е.Н.* Лексическая репрезентация концепта «любовь» в переводах лирики А.С. Пушкина на английский и французский языки: Дисс. М., 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/leksicheskaya-reprezentatsiya-kontsepta-lyubov-v-perevodakh-liriki-pushkina-na-angliiskii-i-> (дата последнего обращения: 13.11.2017).

<sup>48</sup> *Аблогина Е.В.* Концепт «ум» в творчестве А.С. Грибоедова и его англоязычная переводческая рецепция. Дисс. Томск, 2011. URL: <http://www.dissercat.com/content/kontsept-um-v-tvorchestve-griboedova-i-ego-angloyazychnaya-perevodcheskaya-retseptsiya> (дата последнего обращения: 13.11.2017). Ср. также *Аблогина Е.В.* Переводы «Горя от ума» на английский язык: в поисках эквивалента русского ментального концепта // Вестник Томского педагогического университета. 2013. № 2. С. 76 – 82.

воспринимается Лотманом как часть семантического пространства общемировой и национальной духовной культуры. В соответствии с этим принципом, наша работа предусматривает как анализ различных текстовых структур в их соотношении, так и обращение к другим художественным и религиозным текстам, создающим духовный мир, в лоне которого были написаны «Комедия» Данте и «Божественная комедия» Лозинского; к толковым словарям и энциклопедиям; к средневековым и современным комментариям «Комедии»; к документам эпохи создания «Божественной комедии» Лозинского, к воспоминаниям современников, рецензиям и критическим работам о Лозинском и поэзии серебряного века. Наконец, наша работа содержит сопоставительный анализ оригинала и перевода, и здесь мы обращаемся к герменевтической концепции перевода как истолкования, интерпретации переводчиком текста оригинала<sup>49</sup>. В связи с этим, особую важность представляет исследование комментариев, с которыми имел дело переводчик, и изучение теологических и философских основ дантовской поэмы, хорошо ему знакомых. Однако, поскольку любой художественный перевод является также фактом принимающей словесности, лексические решения переводчика анализируются нами на фоне аналогичных лексических употреблений в других текстах русской литературы, для того чтобы определить, какие новые смысловые ассоциации и стилистические коннотации отличают его от дантовского текста и, следовательно, как поэма Данте на русском языке вписывается в отечественную литературную традицию: в частности, с какими ее течениями она может быть связана. Приводимые в ходе исследования лингвистические данные имеют функциональный характер и не определяют научное направление данной работы, которая выполнена на стыке литературоведения, науки о Данте (*studi danteschi*, *Dante studies*) и переводоведения. В качестве базовых текстов по истории и теории художественного перевода используются работы А.В. Федорова<sup>50</sup>, К.И. Чуковского<sup>51</sup>, Р. Якобсона<sup>52</sup>, М.Л. Лотмана<sup>53</sup>, Ю.Д. Левина<sup>54</sup>, В.Е. Багно<sup>55</sup>, П.М. Топера<sup>56</sup>, Е.Г. Эткинды<sup>57</sup>, У. Эко<sup>58</sup>, П. Торопа<sup>59</sup>, В. Торопова<sup>60</sup>, И. Эвен-Зоара<sup>61</sup>, Ж. Леви<sup>62</sup>. Особое внимание

---

<sup>49</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 446 – 452.

<sup>50</sup> Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). СПб., 2002.

<sup>51</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. СПб., 2011.

<sup>52</sup> Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Комиссаров В.Н. (ред.). Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16 – 24.

<sup>53</sup> Лотман Ю.М. Проблема стихового перевода // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 235 – 239.

<sup>54</sup> Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985.

<sup>55</sup> Багно В.Е. «Дар особенный»: художественный перевод в истории русской культуры. М., 2016.

<sup>56</sup> Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2000.

<sup>57</sup> Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. Л., 1963; Эткинд Е.Г. Мастера поэтического перевода. XX век. СПб., 1997; *Étkind E. Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione* // Buffoni F. (a cura di). Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria: In 2 voll. Roma, 2005. Vol. 2. P. 561 – 599

<sup>58</sup> Эко У. Сказать почти то же самое. СПб., 2006.

уделяется теоретическим установкам перевода, которым следовал сам М.Л. Лозинский и которым учил своих последователей.

В отечественном литературоведении существует определенная традиция изучения переводов «Комедии» на русский язык: так, в ряде «Дантовских чтений» вплоть до последних сборников выходили силлабические переводы отрывков из поэмы Илюшина, сопровождаемые переводческой саморефлексией и анализом переводимых отрывков<sup>63</sup>. Кроме того, среди создававшихся на эту тему работ следует отметить статью С.М. Лозинского о переводе, выполненном его великим отцом<sup>64</sup>; статью о переводе Лозинского Е. Эткинда<sup>65</sup>; важна статья М.Л. Гаспарова, предваряющая в качестве предисловия перевод «Комедии» В.Г. Маранцманом<sup>66</sup>; также следует назвать статьи В.С. Полиловой<sup>67</sup> и Н.А. Поповой-Роговой<sup>68</sup>, где сопоставляются переводческие техники Лозинского и Илюшина. Все эти работы представляют большой интерес с точки зрения изучения рецепции дантовской просодии в России, но ни в одной из них специальным предметом рассмотрения не являются метафизические основы дантовского текста и их преломления в переводе Лозинского. Ученые исследуют преимущественно соответствия и расхождения между системами метра и рифм подлинника и переводов, не останавливаясь на лексико-семантическом аспекте и на идейном своеобразии текстов оригинала и перевода. Кроме того, данные работы сосредоточены, главным образом, на первой кантике «Комедии»: «Рай» и «Чистилище», таким образом, остаются фактически не охваченными.

Однако, по указанным выше причинам, анализ семантических связей перевода с оригиналом посредством концептуального и структурного анализа представляет особый интерес для переводоведческого исследования, а изучение концепта «радость» в

---

<sup>59</sup> *Тороп П.* Тотальный перевод. Цит.; *Тороп П.* Проблема переводимости поэзии русских символистов // Бюклинг Л., Песонен П. (ред.). *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Проблемы истории русской литературы начала XX века.* Helsinki, 1989. С. 195 – 210.

<sup>60</sup> *Toporov V.N.* Translation: Sub Specie of Culture // *Meta.* 1992. №1. Vol. 37. P. 29 – 49.

<sup>61</sup> *Even-Zohar I.* La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario // *Nergaard S.* *Teorie contemporanee della traduzione.* Milano, 1995. P. 235 – 238.

<sup>62</sup> *Levy J.* I problemi estetici del tradurre // *Buffoni F.* (a cura di). *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria.* Roma, 2005. P. 235 – 257.

<sup>63</sup> Речь идет о следующих сборниках: *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1979; *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1982; *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1989; *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1993; Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1996.

<sup>64</sup> *Лозинский С.М.* История одного перевода «Божественной Комедии» // *Бэлза И.Ф.* (ред.). Цит. М., 1989. С. 10 – 17.

<sup>65</sup> *Эткинд Е.Г.* Архив переводчика (Из творческой лаборатории М.Л. Лозинского) // Антокольский П.Г. (ред.). *Мастерство перевода.* М., 1959. С. 394 – 403.

<sup>66</sup> *Гаспаров М.Л.* О новом переводе «Ада», выполненном В.Г. Маранцманом // Алигьери Д. Цит. СПб., 2006. С. 5 – 8.

<sup>67</sup> *Полилова В.С.* Переводческая техника М. Лозинского и А. Илюшина: попытка измерения // Акимова М.В., Катаев В.Б., Пильщиков И.А. (ред.). *Alexandro P'ušino septuagenario oblata.* М., 2011. Т. 8. С. 191 – 195.

<sup>68</sup> *Попова-Рогова Н.А.* К вопросу передачи рифмы в русских переводах «Божественной Комедии» М.Л. Лозинского и А.А. Илюшина (на материале III песни Ада) // *Studi slavistici.* 2014. №11. P. 49 – 63.

творчестве Данте неизбежно связано с подробным изучением первых двух кантик «Комедии». В этом смысле нашу работу можно назвать новаторской для отечественного дантоведения.

*Научная новизна диссертации* определяется следующими факторами:

- 1) Впервые в отечественном дантоведении подвергается отдельному исследованию концепт «letizia» / «радость» в поэме Данте и его роль в формировании поэтического языка «Комедии»;
- 2) Вводятся в научный оборот труды современных итальянских дантоведов, не переведенные на русский язык и ранее не цитируемые отечественными специалистами;
- 3) Перевод Лозинского подвергается тщательному изучению на стилистико-смысловом уровне и рассматривается в рамках породившей его культуры;
- 4) Делается попытка определить специфику поэтического языка перевода Лозинского относительно специфики поэтического языка Данте, рассматривая их как два отдельных литературных явления.

*Научно-практическая ценность* данного исследования заключается в возможности применения его результатов при подготовке университетских курсов по итальянской литературе, по сравнительному изучению литератур, в спецкурсах по теории и практике художественного перевода.



## Часть I. Концепт «радость» в «Комедии» Данте

### Глава 1. Концепт «радость» в историко-литературном контексте «Комедии»

В первом разделе настоящей главы оговаривается терминологическая проблема, с которой может столкнуться русскоязычный исследователь концепта «радость» в поэме Данте. Слову «радость» в современном литературном итальянском языке, а также в итальянском языке времен Алигьери ближе всего могут соответствовать два слова: «*letizia*» и «*gioia*»; в целях нашего исследования мы выбрали для обозначения концепта термин «*letizia*». Поэтому вначале представляется необходимым обосновать этот выбор, прояснив семантическую разницу между этими двумя терминами в дантовском узусе на фоне современного литературного языка.

Задачей, которую мы ставим во втором разделе данной главы, является характеристика концепта «радость» в историко-литературном контексте написания «Комедии». Для этого мы выделяем лексемы, принадлежащие к семантическому полю радости в поэме Данте, и рассматриваем жанровые и тематические контексты их употребления в литературе XII – XIV вв. на народном наречии (*volgare*). Материалом для этого исследования служат тексты, представленные в электронных корпусах и корпусном словаре TLIO на сайте <http://tlio.ovl.cnr.it>.

В третьем, четвертом и пятом разделах приводятся данные исследований концепции радости в важнейших для средневековой культуры текстах: поэзии трубадуров, Библии и богословских трактатах.

В шестом разделе мы рассматриваем концепт «радость» в народной францисканской духовности XIII в.

#### 1.1. Термины «*letizia*» и «*gioia*» в «Комедии» Данте и в литературном итальянском языке

За архисему семантического поля радости в «Комедии» мы предлагаем считать термин «*letizia*», употребленный в поэме 26 раз<sup>69</sup>.

Кроме существительного «*letizia*», нами было насчитано в общей сложности 27 существительных, относящихся к семантическому полю с архисемой 'радость', не считая контекстуальных синонимов (таких, как, например, «*dolcezza*» – сладость<sup>70</sup>):

<sup>69</sup> Ср. *Lovera L.* (a cura di). Cit. P. 1128; 1526.

<sup>70</sup> Здесь и далее все дантовские тексты и используемая в них лексика в целях анализа приводится в нашем подстрочном переводе, основанном на комментариях и статьях из «Дантовской энциклопедии». Оригинальные тексты дантовских произведений цитируются по изданиям, представленным на сайте

«gioia» ('радость') - повторяется в «Комедии» 3 раза;  
 «diletto» ('наслаждение') – 15 раз;  
 «riso» ('радостный смех'; 'радостная улыбка') – 21 раз;  
 «ridere», m ('радостный смех' или 'радостная улыбка' как процесс) – 3 раза;  
 «trastullo» ('наслаждение', 'развлечение') – 1 раз;  
 «sollazzo» ('приятное облегчение', 'отдых') – 1 раз;  
 «festa» ('праздник') – 11 раз;  
 «gioco» ('радость', 'радостный танец') – 5 раз;  
 «delizia» ('улада', 'наслаждение') – 2 раза;  
 «allegrezza» ('веселие') – 7 раз;  
 «gioir» ('радование') – 1 раз;  
 «tripudio» ('ликование') – 2 раза;  
 «sorriso» ('улыбка') – 1 раз;  
 «frui» ('наслаждение') – 1 раз;  
 «joi» ('радость') – 1 раз;  
 «gaudio» ('радость', 'ликование') – 2 раза;  
 «ludo» ('радостная игра', 'танец') – 2 раза<sup>71</sup>.

Таким образом, в общей сложности в «Комедии» наблюдается 106 случаев употребления лексем, объединенных общей семей радости (как *переживания* и как *проявления переживания*) и входящих лишь в одну лексико-семантическую группу (существительные). Это необычайно много, особенно если сравнивать с употреблением столь важного для Данте термина, как любовь («amore»), который повторяется общим счетом 146 раз<sup>72</sup>.

Термин «letizia», который мы предлагаем в качестве обозначения архисемы рассматриваемого здесь семантического поля, употребляется только в последних двух кантиках «Комедии», ни разу не появляясь в «Аду». Автор соответствующей статьи в «Дантовской энциклопедии» А. Мариани указывает, что существительное «letizia» связано в творчестве Данте с двумя основными общими понятиями: «блаженство» («beatitudine»), «райская радость» («gioia paradisiaca»), «небесное счастье» («felicità celeste») и «радость» («gioia»), «удовольствие» («riacere»), «удовлетворение» («soddisfazione») <sup>73</sup>.

Выбор существительного «letizia» для терминологического обозначения концепта «радость» в нашей работе обусловлен его значениями как в «Комедии», так и в итальянском языке времен Данте и в литературном итальянском языке. Первое

---

«Società Dantesca Italiana»: *Petrocchi G.* (a cura di). La Commedia secondo l'antica vulgata: In 4 voll. Firenze, 1994; *Brambilla Ageno F.* (a cura di). Convivio: In 2 voll. Firenze, 1995; *Ricci P.G.* (a cura di). Monarchia. Milano, 1965; *Rajna P.* (a cura di). De Vulgari Eloquentia. Firenze, 1960; *Barbi M.* (a cura di). Vita Nuova. Firenze, 1960; *Pistelli E.* (a cura di). Epistole. Firenze, 1960. Используемые сокращения в цитатах дантовских произведений и комментариев к ним: Convivio – Conv., De Vulgari Eloquentia – De Vulg. El., Epistole – Ep., Inferno – Inf., Purgatorio – Purg., Paradiso – Par. URL: [http://www.danteonline.it/italiano/opere\\_indice.htm](http://www.danteonline.it/italiano/opere_indice.htm) (дата последнего обращения: 22.11.2017).

<sup>71</sup> *Lovera L.* (a cura di). Cit. P. 2103 – 2104, 2123, 2419, 2258, 2267, 2280, 2424, 2427, 678 – 679, 738 - 739, 741, 580, 99, 857, 1065, 1150, 1128, 1128, 1112, 1547, 1889.

<sup>72</sup> Ср. *Pertile L.* Cit. P. 19.

<sup>73</sup> *Mariani A.* Cit. P. 630 – 631.

появление слова «letizia» в народном итальянском языке зарегистрировано около 1294 г. у Брунетто Латини, который определяет ее как «contentezza dell'animo manifestata con l'espressione» (удовольствие души, проявляемое в соответствующем выражении)<sup>74</sup>; кроме того, сам Данте в своем трактате «О народном красноречии» рекомендует данный термин («letitia») к употреблению в народном языке, так как оно происходит прямо от латинского «laetitia»<sup>75</sup>. Что же касается латинского существительного, то оно образовано, в свою очередь, от прилагательного «laetus», которое, до того как получить значение 'радостный', означало 'плодородный', ограничивалось сельским узусом, и от него же было образовано в латыни, а затем, от латинского существительного, и в итальянском, слово «letame» - 'навоз'<sup>76</sup>.

Согласно историческому толковому словарю итальянского языка С. Батталья (S. Battaglia), первое значение термина «letizia» – это 'состояние интенсивного духовного наслаждения; спокойная и безмятежная радость («gioia»); чувство удовлетворения и мира, испытываемое тем, кто свободен от скорбей, тревог, забот, или же тем, кто обладает предельно дорогим благом'<sup>77</sup>. В качестве примеров использования данного термина в этом значении Батталья приводит отрывки из «Риторики» учителя Данте Брунетто Латини, францисканского поэта Якопоне да Тоди, из Данте («Новой жизни» и «Рая»), Кавальканти, Бернардина Сиенского, Боярдо, Ариосто, Леопарди и др.; при этом следует отметить, что количество цитат из средневековых поэтов и, в частности, из Данте превалирует над остальными.

Второе значение, указанное Батталья, – 'счастье, которым наслаждаются избранные души в блаженном созерцании Бога'. В этом значении большая часть примеров приводится по третьей кантике дантовской поэмы, при этом уточняется, что «в дантовском языке» «letizia» может означать 'сияние душ, допущенных к небесному блаженству», то есть свет, их облекающий'.

Третье значение – 'внешнее проявление внутренней радости; радостный, смеющийся вид лица; радостный, ликующий тон голоса'. К этому значению вновь даются большей частью примеры из «Новой жизни» и «Рая» Данте.

В четвертом значении – 'торжественное проявление публичного ликования; праздник, торжество, празднование' - примеров из Данте нет.

---

<sup>74</sup> Ср. Cortelazzo M., Zolli P. Dizionario etimologico della lingua italiana. Bologna, 1999. P. 866.

<sup>75</sup> Ср. Alighieri D. De Vulg. El. II, vii, 5.

<sup>76</sup> Ср. Cortelazzo M., Zolli P. Cit. P. 865; 873.

<sup>77</sup> Battaglia S. Grande dizionario della lingua italiana: In 21 voll. Torino, 1973. Vol. 8. P. 975. Здесь и далее все значения и примеры из словарной статьи «Letizia» приводятся по данному изданию.

К пятому значению – ‘действие или обстоятельство, которые, реализуясь, приносят радость, удовлетворение, наслаждение; удовольствие, счастье’ – дается пример из «Чистилища» (XXIX, 33), где речь идет о чистых, но земных радостях, предназначенных человеку в Эдеме.

Примечательно, что в этом же разделе Батталья дает в качестве примера главу из «Цветочков св. Франциска Ассизского» об истинной и совершенной радости. Хотя «Цветочки» были составлены после смерти Данте, упоминание о совершенной радости присутствует не только в них, и он мог быть с ним знаком; мы вернемся к этому вопросу ниже<sup>78</sup>.

В последнем значении – ‘Гармоничная и чарующая красота, приятно впечатляющая дух и чувства; приятность мест, ясность небес’ – нет примеров из Данте; однако в седьмом разделе, где даются устойчивые выражения и фразеологизмы, мы находим ряд цитат из «Комедии», «Новой жизни» и комментариев к Данте разных столетий. Глагольные выражения, включающие слово «*letizia*» – «*avere, darsi, prendere, provare, sentire, trovare letizia: godere, rallegrarsi, gioire, esultare*» – не переводимые на русский язык буквально и имеющие значение ‘наслаждаться’, ‘веселиться’, ‘радоваться’, ‘ликовать’, также большей частью приводятся в примерах из Данте. Это же касается выражений «*dare, indurre, infondere, partorire, porgere, portare, rendere letizia: allietare, confortare, rallegrare*» (букв. ‘давать, вызывать, вселять, порождать, приносить, воздавать радость’: ‘радовать’, ‘утешать’, ‘веселить’). В общей сумме примеров цитаты из «Новой жизни» и «Комедии» занимают наибольшее место: на семь цитат из различных авторов, среди которых – старший друг Данте Гвидо Кавальканти, приходится три из одного только Алигьери.

Следует обратить внимание на слова, используемые в словарных статьях для дефиниций рассматриваемых нами терминов в тех случаях, когда Батталья приводит примеры из Данте. Это такие лексемы, как «*gioia*» (радость), «*felicità*» (счастье), «*soddisfazione*» (удовлетворение), «*allegria*» или «*allegrezza*» (веселье, веселость), «*contentezza*» (удовольствие), «*prosperità*» (благоденствие), «*benessere*» (благополучие), «*festa*» (праздник) и однокоренные им лексемы. При этом ‘*gioia*’ и ‘*felicità*’ фигурируют среди первых и основных значений терминов «*letizia*» (радость) и «*lieto*» (радостный), и первыми примерами этих значений являются отрывки из «Комедии».

Это показывает, что дантовский узус данных терминов был одной из вероятных причин их закрепления в литературном итальянском языке в определенных значениях.

---

<sup>78</sup> Ср. раздел 1.6.

Особого рассмотрения среди других лексем с семантикой радости заслуживает термин «gioia», который чаще всего используется в значении ‘радость’ в современном итальянском языке и появляется в этом значении у Данте наравне с «letizia» трижды; причем, как мы видели, фигурирует уже в первой песни «Ада», являясь первым существительным с семантикой радости в поэме. Учитывая, что на русский язык словом «радость» традиционно переводятся оба термина, в рамках нашего исследования неизбежно встает вопрос о закономерности выбора термина «letizia», а не «gioia», в качестве обозначения интересующего нас концепта.

Этимологически термин «gioia» восходит к франц. «joie» (1080), от латинского «gāudia», множественного числа от «gādiu(m)», ‘радость’, употреблявшегося у латинских авторов, со времен Плавта, в основном во множественном числе<sup>79</sup>. В провансальской лирике в этом значении часто употреблялось существительное «joï», и именно в этом виде, с незначительным изменением («ioï») оно перешло к сицилийским поэтам, работавшим при дворе Фридриха II в XIII в.; звучит это слово и в «Лаудах» Якопоне да Тоди как «ioia d’amore» (радость любви) – правда, уже в мистико-религиозном контексте<sup>80</sup>. От лат. «gaudiōsu(m)» происходит старофранц. «goïus», затем «joïus» (XII в.) и отсюда – «gioïoso» (радостный).

Однако «gioia» имеет и омоним, означающий ‘драгоценный камень, украшение’ и впервые зарегистрированный у Джакомо да Лентини, до 1250 г.

Укажем и на глагол «gioïre» (быть полным радости из-за чего-то), зарегистрированный впервые до 1294 г., у Гвиттоне д’Ареццо и происходящий от французского «joïr» (XII в.), ныне «jouïr», тогда как тот, в свою очередь, образован от разговорного латинского «gaudīre», происходящего от классического «gaudēre» (godēre, наслаждаться)<sup>81</sup>.

На основании этих данных можно предположить, что в семантике существительного «gioia» в значении ‘радость’ в литературном итальянском языке присутствует коннотация как куртуазного чувства, так и наслаждения, удовольствия как преобладающей характеристики радости, обозначаемой данным термином.

Чтобы проверить это предположение, обратимся снова к словарю Батталья. Действительно, первое и основное значение термина, согласно Батталья – ‘vivo godimento dell’animo; temperata e serena letizia di chi è in possesso di un bene ardentemente desiderato e sommamente caro’ (‘живое наслаждение души; умеренная и безмятежная радость того, кто находится во владении пылко желаемого и в высшей

---

<sup>79</sup> Cortelazzo M., Zolli P. Cit. P. 662.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же.

степени ценного блага’) – сохраняет семантику ‘наслаждения’<sup>82</sup>. Частично совпадая с определением термина «*letizia*», «*gioia*» получает дополнительную характеристику – «умеренность». Но в этом значении, как и в следующем (‘проявление веселости, взрыв ликования; радостное ликование, торжество’) Батталья не приводит ни одной цитаты из Данте, хотя дает немало примеров из средневековых и ренессансных авторов: Ринальдо д’Аквино, Данте да Майано, Франческо да Барберино, Джованни Виллани и т.д.

К общему определению в третьем значении (‘*ciò che è causa o occasione di diletto; godimento; piacere, svago, divertimento; agiatezza, comodità; felicità, fortuna, successo*’ – ‘то, что является причиной или поводом к наслаждению; наслаждение; удовольствие, развлечение; удобство, комфорт; счастье, удача, успех’) вновь примеров из Данте нет, как и к подразделу ‘*Con riferimento alla dolcezza del sentimento e del rapporto amoroso*’ (‘относительно сладости чувства и любовных отношений’). В этом последнем фигурирует, напротив, множество примеров из любовной лирики сицилийцев и современных Данте поэтов: Пьера делла Винья, Джакомо да Лентини, Якопо д’Аквино, Гвидо Кавальканти, Чекко Анжольери. Ясно, что в данном случае речь идет об узусе, основанном на провансальском происхождении термина: недаром и у Винья, и у Лентини, и у д’Аквино употребляется форма «*gioi*».

Второй подраздел – ‘духовное утешение’, и здесь мы обнаруживаем цитату из Якопоне да Тоди. Близкий по значению к нему третий раздел – ‘вечное блаженство’ – первый, где появляется цитата из Данте («*Inferno*» I, 78), хотя трактовка слова «*gioia*» как вечного блаженства в этом эпизоде является спорной<sup>83</sup>.

Единственный пример из «Новой жизни» («*Vita Nova*» XV, 64) дается к пятому значению – ‘*persona (e, in particolare, donna) che, per le rare perfezioni fisiche e morali è oggetto di fervida ammirazione, di tenera compiacenza, di appassionato amore, di premurose attenzioni*’ (‘человек (и, в частности, женщина), который, по своим редким физическим и нравственным совершенствам, становится объектом пылкого любования, нежного удовольствия, страстной любви, заботливого внимания’). Седьмое значение – ‘восклицание «*Oh gioia! Che gioia!*»: *a esprimere viva allegrezza, fervido entusiasmo (specialmente per l’avverarsi di un fatto ardentemente desiderato)* («О радость! Какая радость!»): выражает сильную веселость, пылкий восторг (особенно в связи с

---

<sup>82</sup> Battaglia S. Cit. Vol. 6. P. 975. Здесь и далее все примеры из словарной статьи «*Gioia*» приводятся по данному изданию.

<sup>83</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Inf. I, 78. Здесь и далее все комментарии к «Комедии» Данте приводятся по сайту Дармутского колледжа (Dartmouth College), URL: <https://dante.dartmouth.edu> (дата последнего обращения: 14.11.2017).

реализацией пламенно желаемого события)). Здесь мы находим пример из поэмы (Paradiso XXVII, 7), где Данте восхищается зрелищем ликующей вселенной: «Oh gioia! Oh ineffabile allegrezza!» (О радость! О невыразимое веселие!)

Что же касается многочисленных глагольных выражений с существительным «gioia», то Батталья приводит к ним много примеров из современных и предшествующих Данте авторов, но «Комедия» упоминается в примере лишь к одному значению: ‘Mostrare, menare, fare gioia: fare dimostrazioni di grande allegrezza’ (‘Показывать, проявлять, выказывать радость: обнаруживать сильную веселость’) («Paradiso» XIV, 23).

Термин, который на сегодняшний день в современном итальянском языке является наиболее полным синонимом термина «letizia» и переводится на русский тем же словом – «радость» - что и этот последний, в поэме Данте появляется всего семь раз, четыре из которых – в значении драгоценности.

Это значение омоним «gioia» сохраняет вплоть до XX в., как доказывает словарь Батталья, где к данному значению «gioia-2» приводится пример из Пиранделло. Интересно, что третье значение «gioia-2» - переносное: ‘Редкий, ценный, в высшей степени желаемый предмет; человек (в частности, женщина), очень красивый, добродетельный, любезный, приятный (в тесной семантической близости к метафоре, зарегистрированной в пятом значении «Gioia-1»)’.

В творчестве Данте и, в частности, в «Комедии» не зафиксировано того богатого спектра значений, которыми термин «gioia» наделен не только в современном итальянском языке, но и в итальянском народном наречии XIII – XIV вв. Провансальская этимология данного существительного, часто используемого в куртуазной лирике трубадуров, определяла его употребление как у сицилийцев, так и у тосканцев, и у Гвидо Кавальканти, и даже в религиозной поэзии (Якопоне да Тоди), но относительно дантовского узуса это утверждать сложно. Скорее, изумляет, что на фоне такого обширного употребления этого термина в «Комедии» он фигурирует всего трижды как «gioia-1». Отдельно следует оговорить эпизод, где появляется провансальское слово «joi» в значении небесной радости в XXVI песни «Рая», в речи трубадура Арнаута Даниэля – единственной части поэмы, где текст от начала до конца написан на иностранном языке («Purgatorio» XXVI, 144): данное употребление говорит о том, что Данте прекрасно знал куртуазную традицию употребления слова «joi», но, однако, не счел нужным к ней активно прибегать в итальянском языке, предпочитая термин латинского происхождения. Гораздо чаще встречаются в поэме слова, используемые Батталья при определениях «gioia-1», а именно «diletto», «dolcezza», «il

piacere», «festa» ('праздник') и «allegrezza», менее близкие к термину «letizia», согласно словарю. Очевидно, что при написании поэмы Данте руководствовался собственной рекомендацией по поводу предпочтительности термина «letizia», данной им в трактате «О народном красноречии».

Итак, выбор термина «letizia», а не «gioia», в качестве итальянского обозначения концепта «радость» в дантовском тексте представляется вполне оправданным.

## 1.2. «Слова радости» в народном языке дантовской эпохи

В задачи настоящей работы не входит специальное изучение концепта «радость» в итальянской средневековой культуре, в художественной литературе и исторических документах дантовской эпохи. Однако, если рассматривать «Комедию» не как отдельную, замкнутую на себе систему, но как явление в рамках текста всей культурной традиции эпохи, то неизбежным будет хотя бы краткое обращение к историко-литературным фактам последней.

Как писал Е.Г. Эткинд, «чтобы понять стихотворение, нужно сначала научиться понимать значения слов, которыми пользуется поэт»<sup>84</sup>. Понять же значения лексем с семантикой радости, которые Данте употребляет в «Комедии», трудно без общего представления об их контексте. Средневековый текст более, чем любой другой, предполагает теснейшую связь с культурой и историей коллектива, в рамках которого создавался<sup>85</sup>, а соответственно, и с языком этого коллектива. Согласно исследователю средневековой литературы П. Зюмтору,

поэзия говорит о языке; [...] мы не можем выйти за рамки текста или (при наличии необходимых сведений) совокупности сопоставимых текстов. Отсюда вопрос: чем определяется “легенда” – традицией или данным конкретным текстом? Для нас, современных людей, традиция, то есть виртуальный связный текст, на фоне которого выделяются конкретные тексты и который прочитывается во всех них вместе взятых, на практике совпадает с устойчивыми характерными чертами средневекового корпуса текстов или по крайней мере обширных его разделов. Текст лишь частично актуализирует возможности, предоставляемые традицией; зато он обладает присущей только ему целостностью. Толкуя только его, мы исходим из этой целостности и выясняем, что именно получило в нем реализацию, и не более. Напротив, составляя перечень возможностей, содержащихся в самой традиции, и разрабатывая их, чтобы сформулировать порождающие законы того рода или вида, к которому принадлежит текст, мы неизбежно пренебрегаем его единством. Две эти операции пересекаются очень редко. Изучение средневековой поэзии требует их сочетания, поскольку иначе мы упускаем из виду главный ее фактор: тот, на котором основана сопричастность автора и слушателей текста к его имманентному поэтическому миру<sup>86</sup>.

Данное высказывание означает, что без возвращения слов, которые являются объектом рассмотрения в дантовском произведении, в их историко-литературный контекст,

<sup>84</sup> Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. М., 1970. С. 21.

<sup>85</sup> Ср. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003. С. 25.

<sup>86</sup> Там же. С. 147. Ср. также Corti M. Metodi e fantasmi. Milano, 1969. P. 68 – 69.



невозможно адекватно интерпретировать дантовский узус данных слов. Кроме того, изучение авторской лексики на фоне ее употребления другими авторами того же периода является одним из традиционных методов научного анализа, принятых в дантоведении: по выражению М. Коломбо (M. Colombo), «слова являются лучшими, если не единственными проводниками для понимания идеологического мира писателя или целой эпохи»<sup>87</sup>.

Следуя этому принципу, попробуем рассмотреть слова, относящиеся к семантическому полю радости в «Комедии», на фоне их употребления в текстах на староитальянском языке, представленных в корпусе OVI и корпусном словаре TLIO<sup>88</sup>.

В приведенной ниже таблице содержатся лексемы с семантикой радости, которые нам удалось обнаружить в дантовской поэме. Лексемы приводятся в соответствии с их производящей основой и разделены по морфологическому признаку на три лексико-семантические группы: существительные, прилагательные, глаголы (в последнюю рубрику входят также употребления глагольных форм – деепричастий и причастий пассивного залога).

<i>Основы</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
allegri-	allegrezza (веселие, Par. VIII, 47; 48; XVI, 19; XXI, 88; XXVII, 7; XXX, 120; XXXII, 88)	1. allegarsi (веселиться, Inf. VII, 122; XXVI, 136)	allegro (веселый, Inf. XIV, 60)
bel/bell-		abellig (быть приятным – пров., Purg. XXVI, 140)	bello (приятный, Inf. XIX, 37)
content-		contentare (удовлетворять, Inf. XI, 92; Par. III, 40; Par. VIII, 98; Par. XVIII, 8);	contento (довольный, Inf. I, 118; XIX, 122; Purg. II, 116; VI, 127; IX, 120; X, 103; XV, 58; XVIII, 3; XXIV, 26; XXVI, 33; Par. IV, 72; VI, 15; XX, 74; XXI, 117; XXXII, 134)
deliz-	delizia (усллада, наслаждение, Purg. XXIX, 29; Par. XXXI, 138)		

<sup>87</sup> Colombo M. Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità. Firenze, 1987. P. 5.

<sup>88</sup> URL: <http://tlio.ovi.cnr.it> (дата последнего обращения: 16.11.2017). Здесь и далее корпусные данные приводятся по этому сайту.

<i>Основы</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
dilett-	diletto (наслаждение, Inf. V, 127; XII, 87; Purg. I, 16; VII, 48; XXIII, 12; Par. XXIII, 129; XXVIII, 106; XXXII, 62)	dilettar(-si) (услаждать(-ся), Purg. X, 97; Par. XIV, 60)	diletto (сладостный, Inf. I, 77)
dolc/dolz-	dolce, m (сладость, Par. XVIII, 3; XXXIII, 63)	addolcire (услаждать, Par. VI, 121)	dolce (сладостный, Inf. V, 113; 118; VI, 88; VII, 122; XXVIII, 74; X, 82; Purg. I, 13; XXIII, 86; XXVIII, 7; 96; XXIX, 22; XXXIII, 138; Par. IV, 35; VI, 126; XI, 77; XX, 13; XIX, 2)
dolc/dolz-	dolcezza (сладость, нежность, Purg. II, 114; Par. III, 38; XX, 75)		
dolc/dolz-	dolzore (сладость, услада, Par. XXX, 42)		
fest-	festa (праздник, Purg. VI, 81; XXVI, 33; Par. XII, 22; XIV, 37; XV, 84; XXI, 65)		
frui-	frui (наслаждение, Par. XIX, 3)		
gai-			gaio (радостный, Par. XV, 60; XXVI, 102)
gaud-	gaudio (ликование, Par. XXIV, 36; XXXI, 41)		gaudio (радостный, XII, 24; XV, 59; XXXI, 25)
gaud-		congaudere (радоваться вместе, Purg. XXI, 78)	
gioc-	gioco (радость, радостный танец, Purg. XXVIII, 96; XXXI, 133; XXXII, 103)		giocondo (радостный, ликующий, Purg. XXXI, 109; Par. XV, 37; XVIII, 56; XXII, 130; XXIX, 76)
gioi-	gioia (радость, Inf. I, 78; Par. XIV, 23; XXVII, 7)	gioiarsi (радоваться, Par. VIII, 33)	
gioi-	gioir, m (радование как процесс, Par. X, 148)	gioire (радоваться, Purg. XVIII, 33; Par. XXVII, 105)	

<i>Основы</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
god-		goder(-si) (наслаждаться, Inf. VII, 96; VIII, 57; XXIV, 140; XXVI, 1; Purg. I, 25; XV, 39; Par. X, 124; XVIII, 1; XIX, 39; XXIII, 133; XXX, 21; XXXIII, 93)	
grad/grat-		aggradare/aggratare (быть приятным, доставлять удовольствие, Inf. XI, 93; Purg. II, 79; Par. XXIII, 6)	grato (приятный, угодный, Par. VIII, 89; XV, 49; XXXIII, 42)
graz-			grazioso (приятный, Inf. V, 88; Purg. VIII, 45; Par. III, 40)
gust-		gustare (отведать, насладиться, Purg. XXXI, 128; Par. III, 39; XVIII, 2; XXXI, 111)	
joi (prov.)-	joi (радость, Purg. XXVI, 144)	jauzir (радоваться, Purg. XXVI, 144)	
liet/let/lett-	letizia (радость, Purg. XIII, 120; XXVIII, 16; XXIX, 33; Par. I, 31; II, 144; V, 107; V, 136; VI, 119; VIII, 52; 85; IX, 67; XIV, 19; XVI, 20; XVIII, 42; XIX, 23; XXI, 56; XXIII, 23; XXIII, 104; XXV, 16; XXVI, 135; XXVIII, 120; XXX, 41; XXX, 42; XXXI, 62; XXXI, 134); letiziar, m (радование, Par. IX, 70)	letiziare (радоваться, Par. III, 54)	lieto (радостный)

<i>Основы</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
lud-	ludo (радостная игра, танец, Par. XXVIII, 126)	ludere (радостно играть, веселиться, Par. XXX, 10)	
rid/ris-	ridere, m (смех или улыбка как процесс, Purg. XXI, 122; 127; Par. XXX, 77)	ridere (смеяться; улыбаться, Purg. I, 20; XI, 82; XVI, 87; XVII, 121; XXV, 103; XXVIII, 67; 76; Par. V, 97; 126; IX, 103; X, 61; 118; XVII, 121; XXI, 4; 63; XXV, 28; XXVII, 104; XXXI, 134)	
rid/ris-	riso (смех; улыбка, Inf. V, 133; Purg. XXI, 106; 114; XXVIII, 96; XXXII, 5; Par. VII, 17; IX, 71; X, 103; XIV, 86; XV, 34; XVII, 36; XX, 13; XXIII, 48; XXIII, 59; XXVII, 4; XXIX, 7; XXX, 26; XXXI, 50)	arridere (anche transitivo) (улыбаться, Par. XV, 71; XXXIII, 126)	
rid/ris-	sorriso (улыбка, Par. XVIII, 19)	sorrivere (улыбаться, Inf. IV, 99; Purg. II, 83; III, 112; XXI, 109; Par. I, 95; II, 52; III, 24; 25; 67; XI, 17; XXXI, 92; XXXIII, 49)	
sollazz-	sollazzo (приятное облегчение, отдых, Purg. XXIII, 72)		
trastull-		trastullare (радовать, развлекать, Purg. XVI, 90; IX, 76; XV, 123)	
tripud-	tripudio (торжество, праздник, ликующий танец, Par. XIII, 22)		

Из таблицы видно, что абсолютное большинство лексем со значением радости в поэме составляют глаголы, затем идут существительные и, наконец, прилагательные.

Принцип, которого мы придерживались при выделении данных лексем, обусловлен их толкованием в комментариях к «Комедии» и соответствующими статьями «Дантовской энциклопедии». По грамматическому значению эти слова можно подразделить на несколько типов:

- 1) обозначающие состояние, процесс или признак *переживания* радости субъектом;
- 2) обозначающие процесс или признак *возбуждения* радости субъектом;
- 3) обозначающие состояние, процесс или признак *проявления* радости субъектом.

*Все эти типы значений объединяются общей архисемой: чувство субъекта.*

В семантическом богатстве большинства этих слов можно убедиться, анализируя их контексты в поэме. Данный анализ предложен во второй – шестой главах настоящей работы.

Изучение базы данных, представленной в электронном корпусе средневековых текстов, позволяет прийти к выводу о том, что большинство слов со значением радости, обнаруженных нами в поэме Данте, присутствуют практически во всех жанрах литературы XII – XIV вв. на народном наречии: куртуазной поэзии, рыцарских романах, толкованиях снов, молитвах, проповедях, учебниках риторики, исторических хрониках, личной корреспонденции, пословицах и поговорках. Соответственно, те чувства, типы поведения и состояния, которые они обозначают, могут проявляться в любовной и дружеской сферах, в религиозной практике, в разнообразных обычаях повседневной жизни, в гражданской активности, а также быть объектом философствования и народного осмысления действительности, выражающегося в фольклоре.

Следует указать, что большинство «существительных радости» и их контекстуальных синонимов, содержащихся в тексте Данте, такие, как «allegrezza» (веселие, веселость), «delizia» (сладость, наслаждение), «diletto» (улада, наслаждение), «dolcezza» (сладость) и некоторые другие, имеют широкую парадигму значений, на одном конце которой находятся духовные радости и улады, а на противоположном – плотские наслаждения, вплоть до телесных отношений с предметом страсти. Соответственно ведут себя и однокоренные им прилагательные и глаголы: они могут употребляться как в «высоких» религиозных, так и в куртуазном, и даже в новеллистическом контекстах.

В этой связи интересно отметить, что часто одни и те же слова (например, «dolce») могут обретать как семантику удовольствия от пищи, так и семантику духовного наслаждения в метафорических выражениях. Радость в этом случае осмысляется как обладание любимым предметом, вплоть до его вкушения, и это осмысление отражается на лексическом уровне. Примером такого употребления может служить текст из «Кортонских Лауд» («Laude cortonesi», XIII в.), сложенных в Тоскане:

Vigorosamente li amorosi / àno quella via en tanta dolceça, / *gustando quelli morselli savorosi* / ke dona Cristo [...], / ke tanto sono *suave e delectosi*» (Славным образом любящие так наслаждаются этим путем, вкушая те сладчайшие укусы, которые дарует Христос [...], которые так нежны и приятны)<sup>89</sup>.

Здесь концепт радости вербализуется в лексемах со значением вкуса, что, как мы увидим в третьей главе, типично для узуса христианских мистиков. Неслучайно у Данте весьма часто появляется глагол «saziare(-si)» (насыщать(-ся)), не включенный нами в таблицу, но регулярно используемый в поэме в значении удовлетворения страстного желания, приносящего радость желающему. К той же группе слов следует отнести «ebbrezza», первым значением которого в староитальянском языке является опьянение вином, а вторым – высшее наслаждение религиозного экстаза<sup>90</sup>.

Во многих источниках «слова радости» обнаруживают широкую парадигматическую сочетаемость: нередко одно такое слово дается в ряду синонимов или антонимов, в зависимости от характера сообщения. Чаще всего синонимами «обрастают» слова, употребляемые при описании небесных или земных блаженств с позитивной интенцией.

Примеры синонимии можно найти в текстах разных жанров. Так, в соннике, составленном Якопо Пассаванти (Jacopo Passavanti) около 1355 г., мы встречаем целую гамму разных оттенков радости при толковании приснившегося смеха:

quello riso sognato, [[...]] interpretandolo per simile, direbbono che il ridere significa *letizia e gioia con allegrezza*, del quale sarebbe cagione il lodare e il lusingare altrui, significato per lo solleticare» (Если тебе приснился смех, то, [...] толкуя его также, можно было бы сказать, что смех означает *радость* и *радость с веселием*, причиной которых должны быть чужие похвалы и лесть, обозначенные во сне, как щекотка)<sup>91</sup>.

Зарегистрировано употребление различных синонимов слова «радость» при описании земного рая, легендарного Эдема, которого можно достигнуть в процессе чудесного странствия. Вот характерный отрывок из «Плавания святого Брандана» на тосканском наречии, XIV в.:

Come San Brandano co' suoi frati truovano la terra di promissione de' santi e l' *Paradiso delle delizie*. E avendo compiuto lo lodo di Dio e' dismantano tutti in terra di nave, incontanente e' viddono quella terra più preziosa che tutte l'altre terre pella sua bellezza e pelle maravigliose e *graziose cose e dilettevole* che v'erano dentro sì come di belli e chiari e preziosi fiumi co lle sue acque *molto dolciissime e fresche e soave*. (Как святой Брандан со своими братьями находят обетованную землю святых и Рай наслаждений. И, воспев хвалу Богу, все они поспешно сходят на землю с корабля, и видят эту землю, более драгоценную, чем иные, из-за своей красоты и

<sup>89</sup> Varanini G., Banfi L., Ceruti Burgio A. (a cura di). *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV: In 5 voll.* Firenze, 1981. Vol. I. P. 224.

<sup>90</sup> Ср., например, P. Chabaille (a cura di). *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni.* Bologna, 1878 – 1883. P. 367: «Appresso si dee egli guardare da *ebbrezza*, e da orgoglio, e da ira, e da avarizia, e da invidia, e da lussuria, ch'è ciascun di questi peccati è mortale a Dio ed al mondo». (Затем, следует остерегаться пьянства, и гордыни, и гнева, и скупости, и зависти, и распутства, ибо любой из этих грехов является смертным в глазах Бога и мира). Эту цитату любопытно сравнить со следующей: «Amate el Salvatore nostro con ebrezza d'amore» (Любите Спасителя нашего в опьянении любви). Ср. Bartoli A. (a cura di). *Le lettere del Beato Gio. Colombini da Siena.* Lucca, 1856. L. 12.

<sup>91</sup> Polidori F.-L. (a cura di). *Jacopo Passavanti. Lo Specchio della vera penitenza di Iacopo Passavanti.* Firenze, 1856. P. 343.

чудесных, и приятных, и усладительных вещей, что в ней находились, таких, как красивые и прозрачные и драгоценные реки со своими весьма сладостными, и прохладительными, и нежными водами<sup>92</sup>.

Перечисление различных типов радости и сладости как характеристик Бога, созерцание которого – счастье для смертных и для святых – характерно для молитв, лауд, литаний и других жанров религиозной поэзии, как, например, в этом анонимном стихотворении из Венето XIII века:

Eo Ve saluto, / mes(er) Je(s)u Cr(ist)o, / fiolo d(e) D(e)o patre, / gl(ori)a deli a(n)g(e)li, / *alegra(n)ça d(e)' s(an)c(t)i*, / fructu d(e)lla V(ir)gine, / p(re)sio del mo(n)do, / *pax et dulçeça*, / fu(n)tana d'amor» (Я Вас приветствую, господин мой Иисус Христос, сын Бога-Отца, слава ангелов, веселие святых, плод Девы, драгоценность мира, мир и сладость, источник любви)<sup>93</sup>.

Традиционна подобная синонимия и для любовной поэзии второй половины XIII в., при описании прекрасной донны или радостей любви:

E stando vivo, credo certamente sovente aver *sollazzo, gioco e riso* dal fino Amor, cui son l'èal servente» (И, будучи жив, я твердо верю, что утешение, радость и смех мне будут часто дарованы благородным Амором, верным слугой которого я являюсь)<sup>94</sup>.

Однако, независимо от жанра, в литературе тех времен нередко встречается и антонимическое противопоставление земных радостей – будущим скорбям или, напротив, земных скорбей – будущим радостям. Так, в тосканской лауде XIII в. звучит такое предостережение:

chi in *delicie* qui sarà più stato, / *più tormento et luctu* li fie dato, / et da nemici sempre cruciato / stando sempre in *pianto* et in [*tormento*]. (Кто здесь [на земле – К.Л.] больше наслаждался, тот там [в загробной жизни – К.Л.] будет больше страдать и мучаться, и враги будут вечно терзать его, и он будет постоянно плакать и страдать)<sup>95</sup>.

Такое же мрачное предвестие, правда, совсем не духовного характера, находим в одной из флорентийских хроник середины XIV в.:

fu con *somma letizia* consumata la prima giornata, verificandosi l'antico proverbio, che dice: «li stremi dell'*allegrezza* occupa il *pianto*. (С величайшей радостью проведен был первый день, и таким образом сбылась древняя поговорка, что гласит: «на конце веселья находится плач)<sup>96</sup>.

Наконец, в куртуазной лирике такого рода противопоставления также встречаются довольно часто; так, Гвиттоне д'Ареццо (Guittone d'Arezzo) в одной из своих канцон («Se de voi, donna gente» (Если о вас, милая донна), написанной ранее 1294 г., рифмует «dolsore» (сладость) и «dolore» (горе, боль):

<sup>92</sup> Grignani M.A. (a cura di). La navigazione di San Brandano. Milano, 1975. P. 229.

<sup>93</sup> Pasquali S. Due sequenze in volgare del secolo XIII // Studi di filologia italiana. 1976. № 24. P. 9 – 10.

<sup>94</sup> Bettarini R. (a cura di). Dante da Maiano. Rime. Firenze, 1969. 19. P. 58.

<sup>95</sup> Barsotti S. Laude inedite del secolo XIII // Rivista di Scienze Storiche. 1905. №2. P. 43 – 48.

<sup>96</sup> Moutier I. (a cura di). Villani M. Cronica. Firenze, 1825-1826.

Certo è miracol, ch'eo / non morto son *de gioia e de dolsore*, / ché, *como per dolore*, / pote l'omo [...] morte soffrire. (Конечно, это чудо, что я не умер от радости и сладости, ибо, точно от боли, может человек от них [...] претерпеть смерть)<sup>97</sup>.

В этом случае противопоставление «сладость – (смертельная) боль» служит описанию крайней степени наслаждения, которое любовь к прекрасной донне может принести поэту. Но может быть и так, что радость и наслаждение сопровождаются горем из-за безответности чувства: например, поэт Гвидо делле Колонне (Guido delle Colonne, XIII в.) пишет о наслаждениях любви:

ben este *afanno dilittoso amare*, / e *dolze pena* ben si rò chiamare. (Поистине, любовь можно назвать сладостной тяготой и радостным наказанием)<sup>98</sup>.

Отношения антонимии и синонимии могут сочетаться в пределах двух или трех соседних стихов; вот пример из сонета Монте Андреа (Monte Andrea) XIII в.:

Ov'è *gioia, allegrezza e diletto*? / Ove *piacer* [...] / Ove *letiz[i]a* ed alcun ben che sia? / Rispondo come son di tuti ignudo! / *Pensero, pena, angoscia*. (Где же радость, веселие и наслаждение? Где удовольствие? Где радость и любое иное благо? Я отвечаю, что лишен всех их! Забота, огорчение, тревога)<sup>99</sup>.

В любовной лирике сицилийцев, тосканцев и стильновистов рифмы нередко семантически нагружены и противопоставляют друг другу разные состояния души: так, часто «*gioia*» (радость) рифмуется с «*noia*» (горе), «*letizia*» (радость) - с «*tristizia*» (печаль), «*dolzore*» (сладость) - с «*dolore*» (горе). В то же время, «*riso*» (улыбка или смех) нередко может рифмоваться с «*paradiso*» (рай), обозначающим высшую степень блаженства, доступного или недоступного влюбленному поэту.

Благоприятную почву для наблюдений представляет собой в этом смысле поэзия Гвидо Кавальканти (Guido Cavalcanti), «первого друга» Данте, чьим пессимистическим взглядом на куртуазную любовь определяется такое лексическое употребление:

'L forte e 'l duro lagrimar che fanno / ritornerebbe in allegrezza e 'n *gioia*. / Ma si è al cor dolente tanta *noia* / e all'anima trista è tanto danno. (Сильное и тяжкое рыдание очей вновь сменилось бы веселием и радостью. Но страждущему сердцу посылается такое горе, и печальной душе такой удар)<sup>100</sup>.

Что касается стилистической окраски «слов радости», то она довольно часто обусловлена их этимологией. Мы уже приводили пример слова «*gioia*» в первом разделе данной главы: образованное в итальянском вольгаре на основе старофранцузского «*joie*» и часто употребляющееся в сицилийской поэзии как «*gioi*» (возможно, под влиянием поэзии

<sup>97</sup> Egidi F. (a cura di). Le rime di Guittone d'Arezzo // Giornale storico della letteratura italiana. 1941. № 57. P. 55-82.

<sup>98</sup> Contini G. (a cura di). Poeti del Duecento: In 2 voll. Milano-Napoli, 1960. Vol. 1. P. 104.

<sup>99</sup> Minetti F.F. (a cura di). Monte Andrea da Fiorenza. Le rime. Firenze, 1979. P. 69.

<sup>100</sup> Contini G. (a cura di). Cit. Vol. 2. P. 508.



Прованса), оно было типично для куртуазного стиля любовной лирики, хотя могло употребляться, как мы видели выше, и в произведениях других жанров.

Традиционным для сицилийской лирики и школы сладостного нового стиля было и слово «*giso*», означавшее смех или улыбку и чаще всего служившее описанием красоты и приветливого вида дамы влюбленного поэта. Оно могло выступать и в качестве синонима радости, и в этом контексте встречаться не только применительно к внешности дамы, но и в описании небесного рая; так, Якомо (Якопо) да Лентини (*Iacomo (Iacopo) da Lentini*, XIII в.) пишет о небесном царстве:

Io m'aggio posto in core a Dio servire, /com'io potese gire in paradiso, /al santo loco, c'aggio audito dire, / o' si mantien sollazzo, gioco e riso. – Я задумал служить Богу, чтобы попасть в рай, в святое место, о котором слышал, что там отрада, радость и смех<sup>101</sup>.

Эта же модель – «*sollazzo, gioco e riso*» – повторяется и у других поэтов того же столетия: Якомо Пульезе (*Iacomo Pugliese*), Якомо да Леона (*Iacomo da Leona*) и Данте да Майано (*Dante da Maiano*) – уже при описании отношений с дамой<sup>102</sup>.

Слово «*gaudio*» (радость), пришедшее в вольгаре прямо из латыни и знакомое большинству по латинской Вульгате, принадлежало высокому стилю, и, как показывает анализ корпуса, чаще всего употреблялось в проповедях, а также в богословских и мистических трактатах. Им пользовались Фома Аквинский и Ришар Сен-Викторский, а также многие другие теологи и мистики, писавшие о небесном блаженстве, в абсолютном большинстве случаев вкладывая в него позитивный смысл<sup>103</sup>. В народной литературе оно нередко сопровождалось эпитетами «*beato*» (блаженный) или «*gioioso*» (радостный), «*perpetuo*» (вечный), «*eternale*» (вечный), «*grande*» (великий), «*vero*» (истинный).

В то же время, многие «слова радости» могли употребляться в совершенно разных по стилю текстах. Так, глагол «*dilettare*» встречается и в куртуазной поэзии, и в народных проповедях, и в бестиариях. Любопытно сопоставить три примера его использования. Первым процитируем поэта Нери дей Висдомини (*Neri dei Visdomini*, XIII в.), где глагол субстантивирован:

Ai[o] [si] grande gioco sperando aver merzede, tanto mi danno fede e *dilettare* vostri atti amorosi. (Велика моя радость в надежде на милость: такую уверенность и наслаждение даруют мне ваши полные любви жесты)<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> Antonelli R. (a cura di). Giacomo da Lentini. Poesie. Roma, 1979. Vol. 1. P. 316.

<sup>102</sup> Ср. об этом в статье: Pasquini E. Riso // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 4. P. 977, где автор называет совместное употребление слов «*gioco*» и «*giso*» «традиционным синонимическим биномом».

<sup>103</sup> Ср. раздел 1.4.

<sup>104</sup> Panvini B. (a cura di). Le rime della scuola siciliana: In 2 voll. Firenze, 1962. Vol. 1. P. 250.

Боно Джамбони (Bono Giamboni) в своем трактате «di Virtù e di Vizi» (О добродетелях и пороках), написанном до 1292 г., использует глагол и однокоренные ему прилагательные, описывая небесный рай:

Dilettevoli suoni degli angeli e de' santi che lodano sempre il Signore. E se vuoi *dilettare* l'odorato, quivi sono tutti i soavi e i dilettevoli odori. (Сладостные звуки, издаваемые ангелами и святыми, что вечно славят Господа. И, ежели ты хочешь усладить обоняние, то здесь есть все нежнейшие и сладостные ароматы)<sup>105</sup>.

Но, если мы обратимся к «Bestiario moralizzato» (тосканскому «Бестиарию для наставления в нравственности» XIII в.), то сможем обнаружить там характеристику свиньи, в которой употребляется тот же глагол, что служил другим авторам, как мы видели выше, для описания прелестей куртуазной любви или небесного рая:

lo porcelletto [...] non ama de giacere ê-lloco necto, *delectalo* lo fango e la laidura». – «свинья [...] не любит лежать в чистом месте, ее услаждают грязь и мусор»<sup>106</sup>.

По сравнительно небольшому количеству примеров употребления лексем со значением радости, зарегистрированному в корпусах староитальянского языка, сложно судить о том, какие ассоциации должны были возникать у средневекового читателя или слушателя при прочтении того или иного слова. Однако на основании анализа представленных в корпусах текстов можно заключить, что понятия радости и наслаждения были популярны как у поэтов, так и у богословов, и часто описывались в одинаковых терминах и теми, и другими. Средневековая литература Запады развивалась в рамках христианской ментальной парадигмы, основными координатами которой являлись Священное Писание и труды отцов Церкви, очевидно, во многом определившие концепцию радости в литературе на народном итальянском языке<sup>107</sup>. С другой стороны, важнейшим источником этой литературы была французская куртуазная традиция и, в частности, лирика трубадуров, хорошо знакомая Данте<sup>108</sup>. Характерно, что единственным эпизодом поэмы, целиком написанным не на итальянском языке, является речь трубадура Арнаута Даниэля, встреченного героем в Чистилище: в уста провансальцу автор вкладывает слова на его родном языке<sup>109</sup>. В этой небольшой речи (со 140-го по 147-й стих) встречаются целых два слова с семантикой радости: существительное «*joi*» (радость) и глагол «*jauzir*» (радоваться). Поэтому представляется уместным привести ниже данные по лексике радости в куртуазной поэзии Прованса.

<sup>105</sup> Segre C. (a cura di). Bono Giamboni. Il Libro de' Vizi e delle Virtudi e Il Trattato di Virtù e di Vizi. Torino, 1968. P. 154.

<sup>106</sup> Romano M. Il Bestiario moralizzato // Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di Filologia romanza dell'Università di Firenze. Milano-Napoli, 1978. P. 800.

<sup>107</sup> Ср. Leclercq J., Vandenbroucke F., Cognet L. La spiritualité du Moyen Age. Ligugé (Vienne), 1961. P. 299.

<sup>108</sup> Ср. Santangelo S. Dante e i trovatori provenzali. Genève-Paris, 1982.

<sup>109</sup> Purg. XXVI, 140 – 147.

### 1.3. «Слова радости» в поэзии Прованса

Рассмотрим, какая лексика с семантикой радости и в каких контекстах употреблялась в поэзии трубадуров, пользуясь «Куртуазным словарем трубадуров классической эпохи» («Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique») Г.М. Кроппа<sup>110</sup>. Автор словаря указывает, что для поэзии трубадуров характерна диалектика радости и страдания. Именно долгий и трудный поиск недолговечной радости определяет динамику куртуазной любви. В словаре выделяются три контекста, в которых обычно реализуется концепт радости в провансальской лирике: восхваление прекрасного времени года и природы, сочинение канцоны и придворное общение. Лексика радости подразделена автором на три основных группы: термины, означающие счастье вообще, термины, означающие счастье и утешение именно куртуазного характера; наконец, термины латинского происхождения, происходящие от «gaudium» и «gaudere». Нам в данном случае будут интересовать только те лексемы, которые этимологически связаны с дантовской лексикой радости. Это, в частности, существительные «joi», «alegransa», «solatz» и глагол «jauzir». Эти термины принадлежат к семантическому полю собственно куртуазной любви. Слово «alegransa», согласно Кроппу, уже несет в себе «живой ритм» любовной радости. В русском языке ему ближе всего соответствует «веселье»; у Данте мы встречаем аналог: «allegrezza». Контексты употребления – это, как правило, наступление весны; надежда, поданная дамой; любовь. Употреблялся этот термин чаще всего в паре со словом «joi» (радость). Сама суть понятия «alegransa» заключается в движении. Это активная сила, которая проявляется в радости, воодушевляющей влюбленных. Что касается слова «solatz», то, по данным словаря, оно пришло во все романские языки из латыни через провансальский и означало в последнем как утешение, так и радость. Оно часто использовалось для описания гармонии отношений в обществе, умения дамы вести изящную беседу, придворных развлечений; нередко – со словами «chant» (пение), «chantar» (петь).

Переходный глагол «jauzir» (радоваться), сопровождался, как правило, прямыми дополнениями: «dame» (дама), «amour» (любовь) или «joi» (радость). Он мог означать как нежную чувственность, так и величайшее счастье любви.

Само существительное «joi» употреблялось в куртуазной поэзии для выражения радости чаще всего, в самых различных контекстах. Оно описывало радость, которая пробуждается при созерцании природы; вдохновляет трубадура на пение; проявляется,

---

<sup>110</sup> Далее информация приводится по: *Cropp G.M. Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique. Genève, 1975. P. 317 – 357.*

когда дама награждает его своей милостью. Кроме того, слово «*joï*» могло означать саму даму, которая является источником радости для влюбленного и одновременно подобна драгоценному камню (второе значение «*joï*»). Состояние влюбленного, выражаемое этим словом, имеет различные градации: радость может развиваться из восторга в экзальтацию и, в конце концов, в полное блаженство любви. В этом смысле радость является эффектом любви. Радость любви имеет чудесное свойство преображать современное состояние вещей и обновлять все человеческое существо.

С другой стороны, это слово может также описывать социальное и нравственное свойство куртуазной культуры: характерную для нее живость и веселость, которые определяют ее облик. Кропп отмечает, что радость для трубадура является конечной целью всей его деятельности, а для куртуазной поэзии – одним из главных ее концептов<sup>111</sup>.

Анализ лексики радости в куртуазной поэзии в словаре Кроппа во многом основан на сопоставлении этой поэзии с латинскими религиозными текстами, в которых содержатся развернутые концепции радости. Так, автор указывает на возможные параллели между соотношением понятий радости и утешения в провансальской лирике и текстами апостола Павла и святого Августина. Лексико-семантические и стилистические связи западной средневековой литературы с Библией неоднократно подчеркивались исследователями<sup>112</sup>. Поэтому, для того, чтобы проследить развитие концепта радости в дантовском тексте от его истоков, нам представляется уместным рассмотреть контексты концепта «радость» в Священном Писании и в осмысляющих их латинских текстах средневековых теологов.

#### 1.4. «Слова радости» в Библии

Ж. Ле Гофф пишет о значении Библии для средневековой культуры:

Каждый язык – это отчасти наследие. Но в Средние века его наследие особо значимо: Книга содержит все знание, включая язык, прежде всего язык. Библия – это арсенал лексики и ментальных моделей<sup>113</sup>.

Рассмотрим концепцию радости в Библии, пользуясь «Словарем библейско-патристической духовности»<sup>114</sup> и некоторыми другими исследованиями, посвященными библейской радости.

---

<sup>111</sup> По теме радости в поэзии трубадуров ср. также: *Belperron P.* La Joie d'amour. Paris, 1948; *Denomy A.J.* Jois among the early troubadours: its meaning and possible source // *Medieval Studies*. 1951. № 13. P. 177 – 217; *Camproux Ch.* Joy d'amor (jeu et joie d'amour). Montpellier, 1965. В словаре Кроппа учитываются данные всех этих исследований.

<sup>112</sup> Литература по этой теме огромна, укажем здесь лишь нескольких авторов: *Curtius E.R.* Letteratura europea e Medio Evo latino. Firenze, 1992. P. 344 – 345; *Danielou J., Devoto G.* (a cura di). La Bibbia nell'alto medio evo. Spoleto, 1963; *Levy B.S.* (a cura di). The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art. Binghamton; New York, 1992; *Gibson M.T.* The Bible in the Latin West. Notre Dame, 1993.

<sup>113</sup> *Le Goff J.* San Francesco d'Assisi. Cit. P. 83.

«Библейский язык радости, - утверждает М. Чимоза (M. Cimoso), один из авторов «Словаря», - рождается из культа, из публичного и внешнего торжества веры. [...] Проявления радости, присутствующие в Библии, характерны для пока еще примитивного общества, которое спонтанно выражает свои чувства. День праздника в нем просто называют «днем радости»»<sup>115</sup>. Проявления библейской радости бывают нескольких типов: крик, музыка, пение, танец, жертвенный пир – действия, предполагающие социальное выражение<sup>116</sup>. В Библии радость понимается как чувство, овладевающее человеком всецело – как духом, так и телом<sup>117</sup>.

Будучи солидарны в том, что «язык радости» в «Библии» богат и разнообразен, авторы «Словаря» подразделяют библейскую радость на несколько типов, относящихся соответственно к Ветхому и Новому Заветам. В Ветхом Завете, согласно этой общей классификации, присутствуют:

- 1) Радость творения. Вся природа является посредницей в общении Бога с человеком, и потому может быть источником радости (Иисус Навин 10, 11 – 13); она также участвует в радости человека по поводу мира на земле (Ис. 14, 7 – 9); она может быть радостной собеседницей Бога (Вар. 3, 32 – 36), и во всех трех качествах: собеседница Бога, собеседница человека и посредница между Богом и человеком – природа может ликовать, выражая радость внешне, как и человек.
- 2) Радость, в которую обращается горе: чаще всего речь идет о праведниках, призываемых надеяться на радость даже тогда, когда, казалось бы, для этого не остается разумных поводов (Сир. 2, 4 – 6).
- 3) Эсхатологическая радость: конечным уделом человека являются радость и блаженство; чаще всего, в книгах пророков дается метаисторическая перспектива ожидающей человечество радости, нередко близкой к характеристикам земного рая (Ис. 25, 6 – 9; Ис. 35, 8 – 10; Ис. 32, 18 – 20)<sup>118</sup>.

Как особо значимую в Ветхом Завете книгу, где звучит мотив радости, автор «Словаря» Ф. Равази (F. Ravasi) выделяет Псалтирь:

доминирующий цвет неба молящихся в Псалтири – это цвет скорби, протеста, обращения к Богу, воспринимаемому как отсутствующий, безразличный и немой субъект [...]. Но все эти сочинения, полные горечи и страдания, всегда завершаются в измерении, в котором вырисовываются свет и надежда<sup>119</sup>.

---

<sup>114</sup> *Panimolle S.A.* (a cura di). Cit. Vol. 26.

<sup>115</sup> *Cimoso M.* Gioia, Dolore, Persecuzione nell'Antico Testamento // *Panimolle S.A.* (a cura di). Cit. Vol. 26. P. 47.

<sup>116</sup> Там же. P. 48 – 49.

<sup>117</sup> Там же. P. 50; ср. также: *Ruprecht E.* Rallegrarsi // *Jenni E., Westermann C., Prato G.L.* (a cura di). Dizionario teologico dell'Antico Testamento: In 2 voll. Casale Monferrato, 1982. Vol. 2. P. 747 – 753.

<sup>118</sup> *Cimoso M.* Cit. P. 50 – 55.

<sup>119</sup> *Ravasi G.* Gioia e sofferenza nel libro di Giobbe e nel Salterio // *Panimolle S.A.* (a cura di). Cit. Vol. 26. P. 94.

Радость псалмопевца основана на вере (Пс. 94, 12; 34, 9), надежде (Пс. 40, 5; 146, 5), любви (Пс. 41, 2; 106, 3) и мистической близости с Творцом (Пс. 65, 5)<sup>120</sup>.

В Псалтири часто встречаются образы музыки, пения, жестов радости и веселья; кроме того, кардинал Равази обращает особое внимание на тему духовного детства, в рамках которой нередко звучат «слова радости»: псалмопевец уподобляет себя и свою душу в отношениях с Богом ребенку, с доверием расположившемуся на руках у матери (Пс. 131, 2)<sup>121</sup>. Нередко радость в псалмах ассоциируется с сытостью пира (Пс. 16, 11; 22, 27; 36, 9; 37, 19; 63, 6; 65, 5; 81, 14 – 17), которая «становится постоянным и прозрачным символом радостного и тотального общения с Богом»<sup>122</sup>.

Главной причиной радости псалмопевца является надежда на Творца, который не может обмануть. Поэтому неудивительно сочетание в одном тексте мотивов скорби и веселья.

Однако в еще большей мере противоположные координаты «скорбь – радость» в рамках единой ментальной парадигмы христианизированному обществу задает Новый Завет: ведь «опыт христианской веры, основанной на событиях смерти и воскресения Иисуса Христа, предполагает диалектику скорби и радости, угнетения и ликования»<sup>123</sup>. Р. Фабрис (R. Fabris) указывает, что в «Посланиях апостола Павла» - краеугольном камне христианской литературы – «терминология радости» занимает наибольшее место, по сравнению с другими книгами Нового Завета. Диалектика скорби и радости основана в «Посланиях» Павла на вере в смерть и воскресение Христа и на желании уподобиться Ему в обоих этих переживаниях: нынешние гонения, претерпеваемые за веру Христову, ведут к спасению самих христиан и их ближних, а потому переживаются с радостью (Кол. 1, 24; 2 Тим. 1, 28; Фил. 3, 10s)<sup>124</sup>. Как замечает Н. Бопер (N. Beaupère), в павловских трудах «бессмысленно искать теологический синтез радости, в отличие от присутствующего там синтеза веры, надежды и любви. Но вся теология Павла представляет собой объяснение христианской радости»<sup>125</sup>. Радость для Павла есть постоянное духовное состояние человека, а не преходящая эмоция; два важнейших типа радости в «Посланиях» – радость новообращенных членов Церкви и радость апостола за своих духовных чад; никакие испытания не могут отнять у наставника и его паствы эту радость, которая зиждется на

---

<sup>120</sup> Там же. Р. 95 – 96.

<sup>121</sup> Там же Р. 101.

<sup>122</sup> Там же. Р. 101. Ф. Джойя (F. Gioia) в своем исследовании библейской теологии радости утверждает, что «библейский автор совершенно не похож на пуританина. Он не боится наслаждаться благами земли; не держится в стороне от праздников, яств и напитков, но старается употребить их как можно лучше». Ср. *Gioia F. Il libro della gioia. Per una teologia biblica dei sentimenti. Casale Monferrato, 1997. P. 38.*

<sup>123</sup> *Fabris R. Gioia, dolore e persecuzione nell'epistolario del Nuovo Testamento // Panimolle S.A. (a cura di). Cit. Vol. 26. P. 137.*

<sup>124</sup> Там же.

<sup>125</sup> *Beaupère N. San Paolo e la gioia. Il messaggio della speranza. Roma, 1975. P. 30.*

вере в небесное царство<sup>126</sup>. Однако радость апостола – это еще и отеческая радость, в высшей степени обусловленная любовью к своим подопечным: «он радуется не своим апостольским успехам, но серьезности, с которой они слушают Евангелие и живут по нему. Это за них он радуется: “Ибо кто наша надежда, или радость, или венец похвалы? Не вы ли пред Господом нашим Иисусом Христом в пришествие его? Ибо вы – слава наша и радость”»<sup>127</sup>.

Мотив радости во время страдания звучит в «Послании» Иакова: «совершенной радостью», согласно апостолу Иакову, является претерпевание различного вида испытаний (Иак. 1, 2 – 4), ибо после них верующих ждет царствие небесное. Веселье грешников должно смениться печалью, смех – плачем; однако бедняк должен радоваться своему возвышению, ибо в глазах Бога смиренный возвышен, а гордый унижен (Иак. 1, 9; 4, 9)<sup>128</sup>.

Евангелие от Луки, считающееся в среде богословов «евангелием радости»<sup>129</sup>, эксплицирует, согласно А. Барби (A. Barbi), различные типы радости, которые выражаются соответствующими терминами: это непосредственное ощущение радости, ликования, веселья; выражение радости в хвале, величании и прославлении; наконец, радость и блаженство в эсхатологическом ключе<sup>130</sup>. Особо отмечены радостью первые главы, посвященные детству Иисуса; они изобилуют лексикой с этой семантикой и соответствуют всем трем выделенным выше типам. Первой, кто приобщается мессианской радости, является Мария, так как именно она «избрана божественным благоволением, чтобы стать матерью Мессии», и обращение к ней ангела – «chaîre», переведенное в Вульгате как «ave», есть «не обычное приветствие, но призыв к радости, ибо Бог выполняет свои обещания через рождение Мессии»<sup>131</sup>. В свою очередь, называя Марию «блаженной» (в греческом тексте для выражения блаженства Марии употребляется сущ. «*macaría*», в «Вульгате» – адъективированное причастие «*benedicta*»), Елисавета имеет в виду именно состояние радости, обусловленной приходом спасения<sup>132</sup>. Однокоренной термин («*makáριοι*») в греческом тексте «Евангелия от Матфея» используется в Нагорной проповеди при описании блаженств; в «Вульгате» он

---

<sup>126</sup> Gioia F. Cit. P. 162.

<sup>127</sup> Там же. P. 163. Русский перевод Библии приводится здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, по Синодальному переводу, представленному на сайте, ср. URL: <http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.htm> (дата последнего обращения: 16.11.2017).

<sup>128</sup> Gioia F. Cit. P. 137 – 166.

<sup>129</sup> Ср. Bernardicou P. J. The Lucan Theology of Joy // Science et Esprit. 1973. № 25. P. 75 – 93; Dumoulin P. Luca. Il Vangelo della gioia. Bologna, 2015; Bergoglio F. La gioia della misericordia. Il Vangelo di Luca letto dal Papa. Roma, 2016.

<sup>130</sup> Barbi A. Gioia, sofferenza e persecuzione nell'opera di S. Luca. // Panimolle S.A. (a cura di). Cit. VI. 26. P. 168.

<sup>131</sup> Там же. P. 170.

<sup>132</sup> Там же. P. 171.

переводится термином «*beati*» («блаженны») и описывает состояние парадокса: причиной ликования и радования должны стать преследования, страдания, скорби, различные угнетения, которые будут претерпевать верующие во имя Христа<sup>133</sup>. Данное прилагательное, которое, по мнению А. Барби, может означать эсхатологическую радость, в этом контексте выражает радость, переживаемую верующими в настоящем, то есть историческом времени; однако радость настоящего все равно видится в перспективе будущего – великой награды на небесах<sup>134</sup>. Именно такая концепция христианской радости представлена и у апостола Павла. Радость рука об руку со страданием – сердцевина христианского учения: Ф. Джойя называет «великой хартией христианства»<sup>135</sup> Нагорную проповедь, где «утверждается, с одной стороны, что для счастья требуется владение истинным и непреходящим благом, а с другой стороны – что в скорби человек духовно возрастает, а потому может ощущать себя спокойным и сильным даже тогда, когда поражен несчастьем»<sup>136</sup>. По словам А. Барби,

В переплетении радости, страдания и преследования отражено переплетение теологии славы с теологией креста. Если ученики Христа, как и Он сам, могут достигнуть славы лишь на пути креста, то столь же верно и то, что слава как проявление божественной силы и верности уже одержала победу во Христе и продолжает побеждать любой крест, возникающий внутри церкви как попытка помешать реализации плана спасения<sup>137</sup>.

Завершая краткий обзор данных по теме радости в Библии, необходимо особо задержаться на таком аспекте, как радость Церкви, или общинная радость, так как он представляет немалый интерес для исследования концепта «радость» в тексте Данте и в его русской рецепции. Эта радость подробно описывается в Деяниях апостолов и напрямую связана с совместной трапезой, которая, в свою очередь, может иметь евхаристическое значение<sup>138</sup>:

Все же верующие были *вместе* и имели всё общее. И продавали имения и всякую собственность, и разделяли всем, смотря по нужде каждого. И каждый день единодушно пребывали в храме и, преломляя по домам хлеб, принимали пищу *в веселии* и простоте сердца, хваля Бога и находясь в любви у всего народа. Господь же ежедневно прилагал спасаемых к Церкви (Деян. 2, 44 – 46).

---

<sup>133</sup> Ср. об этом: *Ferraro G.* La gioia di Cristo nel quarto vangelo, nelle lettere giovanee e nell'Apocalisse. Città del Vaticano, 2000.

<sup>134</sup> Там же. Ср. Мф. 5, 12: «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас» (Вульгата: «*Gaudete et exsultate, quoniam merces vestra copiosa est in caelis; sic enim persecuti sunt prophetas, qui fuerunt ante vos*»). Глаголы, используемые здесь, означают и внутреннее радование («*gaudere*»), и проявление его вовне («*exsultare*»). Текст Вульгаты здесь и далее приводится по изданию «*Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*», представленному на сайте Ватикана, ср. URL: [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_index\\_lt.html](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html) (дата последнего обращения: 16.11.2017).

<sup>135</sup> *Gioia F.* Cit. P. 142.

<sup>136</sup> Там же. P. 143.

<sup>137</sup> *Barbi A.* Cit. P. 205.

<sup>138</sup> Там же. P. 181; Ср. также *Menoud Ph.* Les Actes des Apôtres et l'eucharistie // *Menoud Ph.* Jésus-Christ et la foi. Neuchâtel-Paris, 1975. P. 63 – 76; *Rasco E.* Le componenti della comunione ecclesiale (At. 2, 42 – 47; 4, 32 – 35; 5, 12 – 16) // *Parola per l'assemblea festiva.* 1971. №20. P. 26 – 28.



Ключевым для описания такой радости является слово «вместе»: трапеза – евхаристическая или обычная – объединяет верующих и служит выражением их любви друг к другу (*caritas*), как Тайная вечеря Христа, описанная в Евангелиях (Мф. 26, 17 – 30; Мк. 14, 12 – 26; Лк. 22, 7 – 39). Верующие разделяют друг с другом все, что у них есть, становясь не просто братьями, но членами тела Христова, о котором пишет апостол Павел (1-е Кор. 12, 27)<sup>139</sup>. Эта же общинная радость проявляется в дискурсе об обращении язычников: «возрадовался» («*gavisus est*») (Деян. 11, 23); «производили радость великую во всех братиях» («*faciebant gaudium magnum omnibus fratribus*») (Деян. 15, 3). Либо это радость одного за всех (апостола за паству), либо радость, испытываемая целой общиной, но, в любом случае, это радость, продиктованная любовью к ближнему<sup>140</sup>.

Для выражения радости этого типа четыре раза в двух посланиях Павел использует «характерный для него сложный глагол *synchairein*» («радоваться вместе»), переведенный в Вульгате как «*congaudere*» (1 Кор. 12, 26; 13, 6; Phil. 2, 17 – 18) и выражающий общинную радость христиан как членов единого мистического тела Церкви<sup>141</sup>. Примечательно, что Данте употребляет этот глагол св. Павла в «Комедии» («Purg.» XXI, 78), перенося его на итальянскую почву, но подразумевая под ним, как мы попробуем показать в следующей главе, то же самое, что и Павел.

Исследователи неоднократно указывали на богатство связей, соединяющих как ветхозаветные, так и новозаветные тексты с «Комедией» Данте<sup>142</sup>, поэтому рассмотрение приведенных выше вариантов выражения концепта «радость» в Библии могут дать ключ к интерпретации этого концепта в дантовском тексте.

---

<sup>139</sup> Ср. *Ettore F.* Comunione e partecipazione: la koinônia nell'epistolario paolino. Brescia, 1986.

<sup>140</sup> Подробнее ср. *Leonarda S.* Mia gioia e mia corona (Fil 4, 1): ricerca biblico-teologica. La gioia nelle Lettere di San Paolo. Palermo, 1988. По теме радости в Библии ср. также: *Westermann C.* Praise and laments in the Psalms. Edinburgh, 1981; *Kraus H. J.* Teologia dei salmi. Brescia, 1989; *Canopi A.M.* Dio della mia gioia. Il tema della gioia nella Bibbia. Casale Monferrato, 1989; *Mattioli A.* Beatitudini e felicità nella Bibbia di Israele. Firenze, 1992; *Cullen P.J.* Euphoria, Praise and Thanksgivings: Rejoicing in the Spirit in Luke-Acts // *Journal of Pentecostal Theology*. 1995. №6. P. 13 – 24; *Dagnino A.* Il cantico della gioia. I motivi biblici della gioia cristiana. Bologna, 1995; *Ferraro G.* La gioia di Cristo nel quarto vangelo, nelle lettere giovanee e nell'Apocalisse. Città del Vaticano, 2000.

<sup>141</sup> *Fabris R.* Cit. P. 137.

<sup>142</sup> Библиография по этой теме обширна, и мы укажем здесь только несколько фундаментальных текстов: *D'Ovidio F.* Dante e S. Paolo // *D'Ovidio F.* Studi sulla Divina Commedia. Milano, 1901. P. 336 – 355; *Poletto G.* La Santa Scrittura nelle opere e nel pensiero di Dante Alighieri. Siena, 1909; *Nardi B.* Intorno al sito del Purgatorio e al mito dantesco dell'Eden // *Nardi B.* Saggi di filosofia dantesca. Milano, 1930 [1922]. P. 349 – 374; *Mazzeo J.A.* Dante and the Pauline Modes of Vision // *Harvard Theological Review*. 1957. №L. P. 275 – 306; *Auerbach E.* Sacrae Scripturae sermo umilis // *Auerbach E.* Studi su Dante. Milano, 1963. P. 167 – 175; *Barnstone W.* (a cura di). The Other Bible: Ancient Alternative Scriptures. San Francisco, 1984; *Cristaldi S.* Dalle Beatitudini all'Apocalisse. Il Nuovo Testamento nella Commedia // *Lecture classensi*. 1988. №17. P. 24 – 67; *Hawkins P.S.* Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination. Stanford, 1999. P. 19 – 95; 159 – 179; *Nasti P.* Favole d'amore e «Saver profondo». La tradizione salomonica in Dante. Ravenna, 2007; *Ledda G.* (a cura di). La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009. Ravenna, 2011.

## 1.5. Концепт «радость» в текстах средневековых богословов

Для средневековых авторов и, в частности, для Данте, библейские источники опосредованы позднейшими толкованиями, и эти толкования представляют интерес для нашего исследования. Рассмотрим здесь тексты известных Данте теологов, для которых, с точки зрения исследователей средневековой культуры, концепт «радость» имеет особое значение: св. Августина, Ришара Сен-Викторского, Бонавентуры из Баньореи и Фомы Аквинского.

1.5.1. У Августина Гиппонского (354 – 430) мы находим концепцию внутренней, духовной радости; исследуя в десятой главе «Исповеди» глубины своей души, он обретает в ней неиссякаемый источник наслаждения:

С того же дня, как знал Тебя, я не забывал Тебя. Где нашел я истину, там нашел я и Бога моего, самое Истину, и с того дня, как узнал ее, я ее не забывал. С того дня, как я узнал Тебя, Ты пребываешь в памяти моей, и там нахожу я Тебя, когда о Тебе вспоминаю и *радуюсь в Тебе*<sup>143</sup>.

Однако Августин предостерегает от иллюзорных, ложных радостей и наслаждений: наслаждения ложны, если связаны с преходящими предметами, которые должны иметь ценность для верующего лишь в качестве напоминания о вечном блаженстве. Приведем здесь комментарий А. Трапе:

счастье находится в памяти, оно уже как будто пережито в тех радостях, которые всеми были испытаны, хотя и не все на самом деле стремятся к счастью, радости, происходящей от истины, сиречь от Бога, что есть Истина; ибо многие принимают ложь за истину; Бог же присутствует в памяти таинственным образом, подобно тому, как таинственным образом Он был познан человеком вне себя и вне памяти.

Как же отвечает Августин на Его призывы, на призыв к воздержанию? Вот как.

Воздержание есть прежде всего воздержание чувств. И от удовольствий плоти Августин ныне воздерживается, но воспоминания о них еще живы в его памяти и яростно осаждают его во сне и в бодрствовании; вкус преследует его через физическую потребность в пище, которая сама по себе чиста, но иногда нечестиво вожделенна и приятна; ему нет дела до удовольствий обоняния, зато его привлекает церковное пение, чья музыка часто заставляет его забывать о самоценности пропетых слов; и точно так же свет, излучаемый на материальную вселенную, заслоняет ему единственный свет, который должен привлекать наше внимание – тот, что озаряет дух; и свет красоты, сотворенной людьми, составляет для него не только повод прославлять Бога, но иногда привязывает к самому себе душу Августина, созерцающую его. Затем, необходимо воздерживаться от пустого любопытства, от пустых знаний и излишнего чувственного опыта, прикрывающегося именем культуры, то есть от наслаждения театрами, от ненужного поиска научных знаний, от магических и гадательных практик. Августин давно безразличен к ним; но как он может легко сопротивляться тончайшим искушениям – тысячи поводам к любопытству, которые жизнь предоставляет ему каждый день?

Столь же или еще более коварным кажется ему, наконец, искушение гордыней: удовольствие от познания истины, чувство справедливости и даже любовь к ближнему смешиваются в нас иногда с наслаждением от похвал и отвращением к укорам. [...] Столь же легко незаметным для себя образом обрести убеждение в

---

<sup>143</sup> Исп. X, 24, 35. Здесь и далее переведенные на русский язык тексты Августина цитируются по сайту, ср. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij\\_Avgustin/](https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/) (последнее посещение сайта: 16.11.2017). Латинский текст: «Itaque ex quo te didici, manes in memoria mea, et illic te invenio, cum reminiscor tui et *delector* in te». Здесь и далее латинский текст «Исповеди» цит. по: Carena C., Trapè A. (a cura di). *Sant'Agostino. Le Confessioni*. Roma, 1965. Vol. 1. P. 330. Ср. комментарий к нему Cristini E. Gioia, dolore e persecuzione in s. Agostino // Panimolle S.A. (a cura di). Cit. Vol. 27. P. 289 – 308.

собственном превосходстве по отношению к другим или же самодовольство, позабыв, что всякое благо есть дар Бога и как таковое должно быть признано и любимо в других людях.

Затем дается последний краткий обзор этапов этого мучительного пути к Богу по просторам мира и духа и подводятся итоги этого испытания совести. Наконец, признается и указывается истинный путь человека к Богу, которым не может быть ни что иное, кроме Богочеловека – Иисуса Христа<sup>144</sup>.

Как указывает Э. Кристини (E. Cristini), единственная истинная радость человека, согласно Августину, есть Бог:

Есть радость, которой не дано нечестивцам, но только тем, кто читит Тебя бескорыстно: их радость — Ты сам. И настоящая счастливая жизнь в том, чтобы радоваться Тобой, от Тебя, ради Тебя: это настоящая счастливая жизнь, и другой нет<sup>145</sup>.

Такая радость может быть обретена уже на этой земле, но неперенное ее условие – отвернуться от земных вещей и искать ее внутри себя, в душе, где обитает Господь. Для ее описания Августин употребляет лексику с семантикой запаха и вкуса, подчеркивая парадоксальную, почти телесную близость Творца к ищущему его человеку: «Ты разлил благоухание свое, я вдохнул и задыхаюсь без Тебя. Я отведал Тебя и Тебя алчу и жажду; Ты коснулся меня, и я загорелся о мире Твоем»<sup>146</sup>.

Что же такое радость о Боге для Августина? По словам исследователя августиновского богословия Э. Жильсона, идея радости связана в трудах Августина с понятием «fruitio», то есть с наслаждением от познания высшего блага – Бога:

В августинизме, в рамках которого блаженное бытие есть радость, оно может быть только радостью, порожденной истиной. [...] Блаженное бытие, как понимает его Августин, неотделимо от познания, вплоть до того, что в этом смысле можно утверждать, что оно и есть познание. [...] Но, в то же время, очевидно, что таковое познание никогда бы не достигло своей цели, если бы оставалось только познанием [...]; в самом деле, конечная цель, к какой ведет нас премудрость, есть знание, подготавливающее почву для наслаждения Богом (*fruitio*) – радости, в которой исчерпывается всякое знание, никогда не исчерпываясь до конца<sup>147</sup>.

Счастье для человека заключается во внутреннем познании истины: само ее познание ведет к наслаждению ею, к радости о ней, так как истина есть Бог:

в этом созерцании истины [...] есть глубокое наслаждение, такая чистота и ясность, такая совершенная уверенность, что ничто иное по сравнению с ней не может заслужить в такой степени названия «познания»; такова тогда жажда души всецело примкнуть к целостной истине, что самая смерть, ранее вызывавшая страх, теперь представляется ей как побег и спасение от тела, отделяющего ее от самой истины, сиречь от ценнейшего из всех благ<sup>148</sup>.

---

<sup>144</sup> Trapè A. Introduzione al Libro X delle Confessioni // Carena C., Trapè A. (a cura di). Cit. P. 295 – 296.

<sup>145</sup> Исп. 10, 22, 32. Латинский текст: «Est enim *gaudium*, quod non datur impiis, sed eis, qui se gratis colunt, quorum *gaudium* tu ipse es. Et ipsa est beata vita, *gaudere* ad te, de te, propter te: ipsa est et non est altera». Ср. Cristini E. Cit. P. 300.

<sup>146</sup> Исп. X, 27, 38. Латинский текст: «*fragrasti*, et duxi spiritum et anhelum tibi, gustavi, et esurio et sitio, tetigisti me, et exarsi in pacem tuam». P. 332.

<sup>147</sup> Gilson É. Introduzione allo studio di Sant'Agostino. Casale Monferrato, 1983. P. 21 – 22.

<sup>148</sup> Там же. P. 148.

С понятием радости в учении Августина связан и другой важный концепт: «*pondus amoris*» - «вес любви»<sup>149</sup>. «Вес любви» – это та сила, которая влечет творения друг к другу и к их источнику, заставляя искать наслаждения в овладении любимым предметом, вплоть до примыкания к нему, чтобы пережить *fruitio* – момент радости, когда душа «прилепляется» к самому благу<sup>150</sup>, которое есть ее Творец:

Радоваться вещи значит не иное что, как сильно любить ее для нее самой; пользоваться же вещью, значит употреблять оную средством к достижению того, что мы любим, если впрочем оно достойно любви [...]. Так, например, если бы кто-нибудь из нас был странник, не могущий жить благополучно нигде, кроме отечества, и если бы, желая окончить бедственное свое странствование, он решился возвратиться в отечество, то для него в таком случае нужны были бы колесницы или корабли, коими надлежало бы ему пользоваться, дабы возвратиться в отечество для наслаждения в нем счастливою жизнью. Но если бы приятности пути и самое движение колесниц заняли его так, что он стал бы наслаждаться тем, чем надлежало только пользоваться, и не думал уже о скорейшем окончании своего пути, то, занятый превратным удовольствием, он отвратился бы от своего отечества, радости коего одни могли сделать его по-настоящему счастливым. Равным образом, и мы, странствующие в удалении от Господа в настоящей смертной жизни (2 Кор. 5, 6), если желаем возвратиться в отечество, где можем быть блаженными, должны пользоваться сим миром, а не наслаждаться им, дабы невидимое Божие видимо было для нас сквозь сотворенные вещи (Рим.1, 20), т. е. дабы посредством видимых и чувственных вещей приобрести нам познание о вечном и духовном.

То, что долженствует быть предметом нашей любви, есть Отец, Сын и Дух Святой – достопоклоняемая Троица, составляющая один некий высочайший предмет, общий для всех возлюбивших Ее<sup>151</sup>.

Стремясь прилепиться душою к Творцу (ибо «мой вес – это моя любовь») мы «пылаем, идем»<sup>152</sup>: воспламеняемся душой и движемся к той сладости, куда влечет нас желание, чтобы прилепиться к ней: стремление пережить радость единения становится основной причиной движения нашего существа навстречу Богу.

---

<sup>149</sup> Подробнее о концепте «*pondus amoris*» (вес любви) у Августина и о его влиянии на средневековых мистиков ср. Исп. XIII, 9 – 10; *Montanari A. Introduzione. Il Cantico e la sua esegesi nel XII secolo // Montanari A., Roi I. (a cura di). Guglielmo de Saint-Thierry. Commento al Cantico dei cantici. Milano, 2008. P. 34 – 35.*

<sup>150</sup> Поэтому и надлежит любить Бога, Который не есть то или иное благо, но само благо. Ибо следует искать благо души, но не то, над которым она, рассуждая, поднимается, а то, к которому она, любя, прилепляется. И что же это за благо, как не Бог?

О Троице I, 8, 4.

<sup>151</sup> Христианская наука или Основания Герменевтики и Церковного красноречия I, 4 – 5. («*De doctrina christiana*», I, 4, 4 – 5, 5). Латинский текст:

*Fruī est enim amore inhaerere alicui rei propter seipsam. Uti autem, quod in usum venerit ad id quod amas obtinendum referre, si tamen amandum est [...]. Quomodo ergo, si essemus peregrini, qui beate vivere nisi in patria non possemus, eaque peregrinatione utique miseri et miseriam finire cupientes, in patriam redire vellemus, opus esset vel terrestribus vel marinis vehiculis quibus utendum esset ut ad patriam, qua fruendum erat, pervenire valeremus; quod si amoenitates itineris et ipsa gestatio vehiculorum nos delectaret, conversi ad fruendum his quibus uti debuimus, nollemus cito viam finire et perversa suavitate implicati alienaremur a patria, cuius suavitas faceret beatos: sic in huius mortalitatis vita peregrinantes a Domino, si redire in patriam volumus, ubi beati esse possimus, utendum est hoc mundo, non fruendum, ut invisibilia Dei, per ea quae facta sunt, intellecta conspiciantur, hoc est, ut de corporalibus temporalibusque rebus aeterna et spiritalia capiamus. Deus Trinitas, res qua fruendum. Res igitur quibus fruendum est, Pater et Filius et Spiritus Sanctus, eademque Trinitas, una quaedam summa res, communisque omnibus fruētibus ea.*

Цит. по: *Aurelius Augustinus. De doctrina christiana. Turnhout, 1962.*

URL: [http://www.augustinus.it/latino/dottrina\\_cristiana/index.htm](http://www.augustinus.it/latino/dottrina_cristiana/index.htm) (дата последнего обращения: 05.12.2017).

Здесь и далее все латинские сочинения Августина, кроме «Исповеди», цитируются по этому сайту.

<sup>152</sup> Исп. XIII, 9, 10. Латинский текст: «*Pondus meum amor meus*»; «*inardescimus et imus*».

В задачи настоящего исследования не входит рассмотрение учения Августина об «uti» (пользовании) и «frui» (наслаждении)<sup>153</sup>; однако необходимо указать, что его идеи о «внутренней» радости и о наслаждении как примыкании человека к предмету его любви оказали большое влияние на викторинских и францисканских мистиков XII – XIII вв.: в частности, на Ришара Сен-Викторского, Бонавентуру из Баньореи, Иоанна Дунса Скота. Как показали в своих исследованиях А. Ирене-Марру (H. Irénée Marrou) и Ф. Коплестон (F. Copleston), учение Августина было одним из основных элементов духовности общества позднего Средневековья<sup>154</sup>.

Ф. Ванденбрук (F. Vandebroucke) пишет:

Христианство в XII веке в общем и целом представляет собой возвращение к истокам. Прежде всего, к истокам монашества: Сито и Шартр тому свидетели. По-новому прочитываются также христианские источники, Библия и отцы Церкви: систематический подход, категории и ментальные схемы, заимствованные у греческих философов, позволяют с большей точностью описать христианское учение<sup>155</sup>.

1.5.2. Радость – это не только внутреннее чувство, но и ступень на пути к Богу. Одним из новых экзегетов Библии, о которых говорит Ванденбрук, был теолог и мистик Ришар Сен-Викторский (1110(?) – 1173)<sup>156</sup>. Интерпретируя библейские тексты, Ришар уделяет особое внимание радости как одному из чувств («аффектов») человека, которое неизбежно сопровождает его на вершинах созерцания. Термин «affectus», регулярно используемый мистиками Шартра и Клерво (Ришаром и Гуго Сен-Викторскими, Бернардом Клервоским и Гийомом из Сен-Тьерри), «относится ко всему, что касается жизни чувств»<sup>157</sup> и обозначает «вторую по величине силу, оживляющую человека»<sup>158</sup>, после «ratio» (разума). Это слово с трудом поддается переводу: ближе всего «аффект» стоит к страстям из

---

<sup>153</sup> Подробнее об этом ср. *Jourdain A.* The nature of «Uti» and «Frui» in the philosophie of saint Augustin. New York, 1946; *Bourke V. J.* Joy in Augustine's Ethics // The Saint Augustine Lecture Series. 1978. P. 9 – 55; *O'Connor W.R.* The Uti/Frui Distinction in Augustin's Ethics // Augustinian studies. 1983. №14. P. 45 – 62; *Антисерпи Д., Реале Дж.* Западная философия от истоков до наших дней. Античность. Средневековье. СПб., 2003. С. 200 – 219.

<sup>154</sup> Ср. *Marrou H.-Ir.* Saint Augustin et l'Augustinisme. Paris, 1952; *Copleston F.* A History of Philosophy. Augustinus to Scotus. New York, 1993. О влиянии Августина на Данте ср. *Lombardi E.* Augustine and Dante // Honess Cl. E., Treherne M. (ed.). Reviewing Dante's Theology. Oxford, 2013. Vol. 1. P. 175 – 208.

<sup>155</sup> *Leclercq J., Vandebroucke F., Bouyer L.* Cit. P. 345.

<sup>156</sup> Ришар Сен-Викторский – с 1162 г. настоятель Сен-Викторского аббатства, умер в 1173 г. Принадлежал к знаменитой школе мистиков, был учеником Гуго Сен-Викторского. Является автором нескольких трактатов о созерцании и восхождении души к Богу, пользовавшихся огромной популярностью в Средние века и оказавших большое влияние на францисканских теологов XIII – XIV вв. («Beniamin minor» (Малый Вениамин), «Beniamin maior» (Большой Вениамин), «De Trinitate» (О Троице), «De quator gradibus violentae caritatis» (О четырех ступенях пламенной любви)). Подробнее о Ришаре Сен-Викторском ср.: *Kulesza E.* La doctrine mystique de Richard de Saint-Victor. Supplément a la «Vie Spirituelle». Paris, 1924. Vol. 10. P. 185 – 239; 274 – 287. *Ottaviano C.* Riccardo di San Vittore. La vita, le opere, il pensiero. Roma, 1933. P. 447 – 501; *Leclercq J., Vandebroucke F., Bouyer L.* Cit. P. 289 – 294. О влиянии трактатов Ришара на «Комедию» ср. *Mocan M.* L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante. Firenze, 2012.

<sup>157</sup> *Longère J.* Introduction // Châtillon J., Duchet-Suchaux M. (sous la direction). Richard de Saint-Victor. Les douze patriarches ou Benjamin Minor. Paris, 1997. P. 46. Далее текст «Beniamin Minor» цитируется по этому изданию.

<sup>158</sup> Там же.

философии стоиков и обладает определенной властью над человеком<sup>159</sup>. В своем известном трактате «Малый Вениамин» (Beniamin Minor) Ришар Сен-Викторский приводит перечень из семи аффектов: надежда и страх, радость и скорбь, ненависть и любовь, стыд. Эти аффекты могут быть дурными или благими, в зависимости от того, что является их предметом. Разум может преобразить их в добродетели, но они могут превратиться и в пороки, если будут направлены на ложный объект или не упорядочены в самих себе. Так, чрезмерная надежда порой превращается в самомнение, а бессмысленная радость – в духовное рассеяние. С другой стороны, поскольку разум – благороднейшая часть души человека в средневековой теологии, то с его помощью аффекты преобразуются и становятся добродетелями<sup>160</sup>.

Описывая радость как один из преобразенных в добродетели аффектов в трактате «Малый Вениамин», Ришар ссылается на Ветхий и Новый Заветы, где речь идет о «мире Божьем, который превыше всякого ума»<sup>161</sup> («*paх Dei quae exsuperat omnem sensum*»<sup>162</sup>); о «великом множестве сладости»<sup>163</sup> («*magna multitudo dulcedinis*»<sup>164</sup>), приготовленной Богом для боящихся Его; о «сокровенной манне»<sup>165</sup> («*manna absconditum*»<sup>166</sup>), не знакомой никому, кроме тех, кто ее вкушает. Радость единения с объектом величайшего наслаждения, то есть с Богом, длится, как правило, недолго, но, если это состояние продлевается, то приводит к духовному опьянению, связанному либо с духовным горением, либо с невыразимым покоем<sup>167</sup>. Особо важно для Ришара, как и для Августина, следующее:

этот тип сладости есть сладость сердца, а не плоти, и никто из тех, кто живет по плоти, не в состоянии ее вкусить. Написано: «Ты исполнил сердце мое веселием»<sup>168</sup>. Как плотские улады, подобно самому телу, могут быть увидены оком плоти, так и улады сердца, подобно самому сердцу, не могут быть восприняты очами плоти. По этой причине никто не может испытать духовных улад, кроме того, кто не пренебрегает возвращением в собственное сердце и пребыванием внутри самого себя. Потому-то и говорится: «Войди в радость господина твоего»<sup>169</sup>. [...] Мы поистине испытываем упорядоченную и подлинную радость, когда радуемся истинным и внутренним благам<sup>170</sup>.

---

<sup>159</sup> Ср. *Solignac A. Passions et vie spirituelle // Viller M., Rayez A. (sous la direction). Dictionnaire de Spiritualité. Paris, 1983. Fasc. 76 – 77. P. 339 – 357.*

<sup>160</sup> Ср. *Beniamin Minor LXVI. P. 280 – 282.*

<sup>161</sup> Флп. 4, 7.

<sup>162</sup> Phil. 4, 7. Цит. по: *Beniamin Minor XXXVI 15. P. 188.*

<sup>163</sup> В тексте приводится наш перевод, так как содержание стиха Вульгаты, цитируемый Ришаром, не совпадает с содержанием этого же стиха в Синодальном переводе Библии. – К.Л. Ср. этот стих в Синодальном переводе: «Как много у Тебя благ, которые Ты хранишь для боящихся Тебя» (Пс. 30, 20).

<sup>164</sup> Ps. 30, 20. Цит. по: *Beniamin Minor XXXVI 15. P. 188.*

<sup>165</sup> Откр. 2, 17.

<sup>166</sup> Арос. 2, 17. Цит. по: *Beniamin Minor XXXVI, 15. P. 190.*

<sup>167</sup> *Kulesza E. Cit. P. 281.*

<sup>168</sup> Пс. 4, 8.

<sup>169</sup> Мф. 25, 21.

<sup>170</sup> *Beniamin Minor XXXVI, 15. P. 190. Латинский текст:*

К размышлению Августина о радости как сущностной характеристике духовного блаженства Ришар добавляет исследование переживания радости как чувства, в рамках своего «объяснения психологического генезиса акта созерцания»<sup>171</sup>. Как и Августин, Ришар делает особый акцент на внутреннем характере радости, обусловленном тем, что блага, которым следует радоваться, находятся внутри человека – в его сердце<sup>172</sup>. Что касается риторики радости, то, как и большинство мистических авторов своего времени, Ришар наполняет свои рассуждения о радости библейской лексикой с семантикой вкуса; кроме того, как видно из приведенных выше текстов, у него встречается много разнообразных синонимов слова «радость».

Но главной чертой, которая отличает радость Ришара от радости Августина и других богословов, является то, что радость играет для него важную роль в процессе созерцания. Классифицируя созерцание согласно вариантам поведения человеческого духа на разных этапах духовного пути, Ришар делит его на три типа, из которых третий – «*excessus mentis*» (выход души за ее пределы) – характеризуется тотальным забвением мира и себя самого со стороны человека и заключается в полном подчинении души объекту ее созерцания, то есть Творцу<sup>173</sup>. Этот тип созерцания, согласно Ришару, может быть вызван тремя причинами: «великой преданностью» («*prae magnitudine devotionis*»), «великим изумлением» («*prae magnitudine admirationis*») или «великим ликованием» («*prae magnitudine exsultationis*»)<sup>174</sup>. «Великая преданность» для Ришара означает интенсивную любовь к Богу, преображающую душу и возвышающую ее до непосредственного созерцания Творца, не скрытого покровом видимых реальностей. «Великое изумление» –

---

Est namque huiusmodi dulcedo cordis, non carnis, unde nec eam nosse potest quilibet carnalis. *Dedisti, inquit, laetitiam in corde meo. Corporales deliciae sicut et ipsum corpus, corporeo oculo videri possunt: delicias cordis, sicut nec ipsum cor, oculi carnis videre nequeunt. Qua ergo ratione spirituales delicias cognoscat, nisi qui ad cor suum intrare et intus habitare non dissimulat? Unde et ei dicitur: Intra in gaudium Domini tui. [...] Ordinatam autem et verum gaudium veraciter tunc habemus, quando de veris et internis bonis gaudemus.*

<sup>171</sup> Kulesza E. Cit. P. 215.

<sup>172</sup> Ср. о парадоксе внешней и внутренней радости в Ветхом и Новом Завете, Bussini F. *Paradoxes de la joie* // Viller M. (sous la direction). Cit. Vol. 8. P. 1253:

Первый парадокс состоит в том, что эта радость – одновременно *в нас* и *вне нас*. Со времен Ветхого завета бытовало четкое убеждение, что радость можно получить только по соизволению Бога (Тов. 8, 16 – 17). Преизбыток божественного милосердия вызывает обращение, благодаря которому мы выходим за пределы себя самих, чтобы «войти в радость» (Мф. 25, 21 – 23). Но Дух делает нас детьми в Сыне и наследниками блага Отца (Рим. 8, 14 – 17), так что радость Бога поистине становится нашей (Ин. 16, 22). Она пребывает «на тонком острие», «в верхней части души», или «в глубине сердца», то есть в том центре нашего существа, в котором наша свобода возвращается самой себе нашим Создателем и из которого истекают все наши намерения.

<sup>173</sup> Benjamin Minor LXXXII – LXXXVII. P. 327 – 347.

<sup>174</sup> Benjamin Maior V, 5. Цит. по: Grosfiller J. (sous la direction). *L'œuvre de Richard de Saint-Victor. 1: De contemplatione* (Benjamin maior). Turnhout (Brepols), 2013. P. 420.

восхищение на высоты созерцания, вызванное ошеломлением от неожиданно полученного откровения свыше. «Великое ликование – это преизбыток веселия, причиной которого является дар сверхъестественной благодати»<sup>175</sup>: радость, которая сопровождала душу на различных этапах ее пути к Богу, «становится столь сильной, что душа уже не ощущает себя самой, и не способна сопротивляться этому подъему над собой, этому *экстазу*»<sup>176</sup>.

Т. Поллак (Т. Pollack) указывает, что отводить радости отдельное место в учении о созерцании – ход, совершенно нетипичный для средневековой теологии:

*Fruitio* или *delectatio* обычно связывалось либо с природой любви (то, что было желанием на земле, становится наслаждением или вечным покоем на небе), либо с вечным обладанием объектом любви и познания (то, что было объектом надежды на земле, становится объектом несомненного обладания на небе)<sup>177</sup>.

Ришар отличается от прочих богословов Средневековья, рассуждавших о радости, тем, что рассматривает последнюю наравне с любовью и с познанием как третий необходимый фактор для «выхода души» при жизни человека за пределы его существа и выделяет радость в отдельную категорию. Радость для него – это утешение на пути души к Творцу; вкус, слаще меда, переполняющий ее своей сладостью; она подобна материнскому молоку для новорожденного и необходима, как и любовь, для духовного роста созерцателя; однако эта сладость – лишь предвестие будущего райского наслаждения<sup>178</sup>.

1.5.3. Большое место концепт «радость» занимает и в учении наследников аффективной теологии сен-викторинцев – францисканских теологов, в частности, Бонавентуры из Баньореи (1221 – 1274)<sup>179</sup>.

«Все произведения Бонавентуры имеют своей целью соединение души с Богом», пишет о богослове Ф. Ванденбрук<sup>180</sup>. Радость на пути к этому соединению рассматривается

<sup>175</sup> Longère J. Introduction // Châtillon J., Duchet-Suchaux M. (sous la direction). Cit. P. 57.

<sup>176</sup> Там же.

<sup>177</sup> Pollack T. Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude // Honess Cl.E., Treherne M. (ed.). Cit. P. 312.

<sup>178</sup> Ср. Kulesza E. Cit. 302 – 303.

<sup>179</sup> Ср. Leclercq J., Vandenbroucke F., Bouyer L. Cit. P. 365 – 377. Бонавентура из Баньореи (Bonaventura da Bagnoregio, 1221 – 1274) – францисканский богослов, ученик Александра Галльского, доктор теологии Парижского университета, генеральный министр францисканского ордена, автор многочисленных трактатов о созерцании как пути приближения к Богу и возрастания в любви к нему («Itinerarium mentis ad Deum», «De triplici via», «Breviloquium»). Был также автором третьей «официальной» биографии основателя францисканского ордена – св. Франциска Ассизского. Изображен у Данте в X – XII песнях «Рая» вместе с Фомой Аквинским, бывшим при жизни его научным противником. Подробнее о Бонавентуре ср.: Gilson É. La philosophie de saint Bonaventure. Paris, 1953; Bougerol J.G. Introduzione a S. Bonaventura. Vicenza, 1988; Faes de Mottoni B. Bonaventura da Bagnoregio. Milano, 2017; Moretti Costanzi T. San Bonaventura. Roma, 2003; Антисепи Д., Реале Дж. Цит. С. 271 – 273. О влиянии Бонавентуры на творчество Данте ср.: Gilson É. La conclusion de la Divine Comédie et la mystique franciscaine // Revue d'histoire franciscaine. 1924. №1. P. 55 – 63; Jallonghi E. Il misticismo bonaventuriano nella Divina Commedia. Città di Castello, 1935; Nardi B. Filosofia e teologia ai tempi di Dante in rapporto al pensiero del poeta // Nardi B. Saggi e note di critica dantesca. Cit. P. 3 – 109;

<sup>180</sup> Leclercq J., Vandenbroucke F., Bouyer L. Cit. P. 373.



мистиком как неизбежное переживание человека, который через очищение и озарение души поднимается до возможности «прилепиться», или «приникнуть», к Богу:

пусть радость опьяняет тебя, ибо Он есть полнота любви; пусть приникание соединяет тебя с Ним, ибо Его любовь могущественна, и пусть верная душа твоя всегда говорит Господу в сердце своем: «ищу Тебя, уповаю на Тебя, желаю Тебя, стремлюсь к Тебе, принимаю Тебя, *ликую в Тебе*, и, наконец, *приникаю к Тебе*»<sup>181</sup>.

Радость – «*laetitia delectans*» (улаждающая радость) - является для Бонавентуры шестой из семи ступеней, ведущих созерцателя к сладости божественной любви по благодати Святого Духа<sup>182</sup>. Описывая ее, Бонавентура цитирует тот же псалом, что и Ришар Сен-Викторский: «Сколь велика сладость Твоя!»<sup>183</sup>. Радость при этом помещена в контекст скорби, как у апостола Павла: «я исполнен утешением, преизобилую радостью, при всей скорби нашей»<sup>184</sup>. Однако, если у Павла скорбь связана с преследованиями христиан, а радость – с благодарностью Богу за верных учеников, то у Бонавентуры оба эти понятия переходят на уровень внутренней жизни – в измерение души. Радость, подобно радости у Ришара, обретает функциональное значение для духовного пути<sup>185</sup>.

В лексиконе св. Бонавентуры («*Lexique Saint Bonaventure*») указано два основных термина, используемых францисканским богословом для определения радости и удовольствия: «*fui*» и «*delectatio*»<sup>186</sup>. Первый унаследован от Августина и в прямом смысле означает для Бонавентуры ‘приникание к объекту при соединении с ним ради него самого’, в переносном – ‘наслаждение или отдых в Боге, то есть во благе; поскольку благо есть объект воления, то «*fui*» есть акт воли»<sup>187</sup>. В возможности такого акта, согласно Бонавентуре, заключается отличие человека от всех остальных творений: все они были созданы для Бога; только человек был создан для того, чтобы радоваться Богу и находить в Нем свое блаженство. А это означает, что способность радоваться обретает огромное значение в перспективе духовного роста: радование Творцу объемлет все три дара человеку на вершине его духовного пути, то есть в Раю – созерцание, любовь и обладание,

---

<sup>181</sup> *Lauer A.* (a cura di). *De triplici via*, cap. III, 5 // *Lauer A.* (a cura di). *Seraphici doctoris Sancti Bonaventurae Opera Omnia*. Firenze, 1898. P. 15. Латинский текст:

*laetitia* te inebriet propter amoris eius plenitudinem; adhaerentia te conglutinet propter amoris eius fortitudinem, ut dicat semper devota anima in corde suo ad Dominum: Te quaero, in te spero, te desidero, in te consurgo, te accepto, in te exsulto et tibi finaliter adhaereo.

<sup>182</sup> Там же, cap. III, 4. P. 14.

<sup>183</sup> Ср. Ps. 30, 20.

<sup>184</sup> 2-е Кор. 7, 4; цит. по: *Lauer A.* (a cura di). Cit. P. 14.

<sup>185</sup> Ср. *Leclercq J., Vandenbroucke F., Bouyer L.* Cit. P. 372.

<sup>186</sup> *Bougerol J.-G.* (sous la direction). Cit. P. 73; P. 51.

<sup>187</sup> Там же. P. 73.

или стремление («intentio»), реализацией которых является приникание души к Богу в состоянии вечной радости<sup>188</sup>.

Что касается второго термина, «delectatio» (удовольствие), то Бонавентура дает ему классическое определение схоластов: удовольствие – это «встреча между двумя существами или двумя вещами, которые находятся в гармонии друг с другом, а также ощущение этой гармонии»<sup>189</sup>; в этом определении и заключается основание идеи «приникания». Употребление этого термина Бонавентура распространяет на все виды удовольствия: интеллектуальное, чувственное и духовное. Единственным истинным источником удовольствия является Бог; однако творения также могут вести человека к Богу, если он будет наслаждаться их созерцанием не ради них самих, а ради их Творца<sup>190</sup>. Чем сильнее потребность субъекта удовольствия в его объекте и чем совершеннее объект, тем больше встреча между ними тяготеет к соединению их друг с другом, в котором субъект обретает успокоение («quietatio»); тогда удовольствие перерастает в радование («fruitio»). Как замечает Бужроль, «иногда создается впечатление, что для св. Бонавентуры удовольствие – это и есть само приникание души к встреченному объекту, и именно оно некоторым образом преображает душу, вызывая некое уподобление объекту радующейся души и отождествление ее с ним»<sup>191</sup>. Иными словами, удовольствие и вырастающая из него радость становятся словно бы условием уподобления души Богу. Поэтому идея радости занимает важное место в бонавентурианской концепции образа и подобия человека Богу. Образ Бога в человеке и утраченное им вследствие первородного греха подобие Творцу занимали умы величайших мистиков XII – XIII вв.<sup>192</sup>, и Бонавентура не был исключением; его «Путеводитель души к Богу» построен на размышлениях об этих тайнах<sup>193</sup>, которые францисканский теолог облакает ореолом радости.

1.5.4. Если Бонавентура оперирует категориями радости и удовольствия, специально никак не типологизируя их (условную типологизацию мы находим лишь у исследователей его теологических текстов, но не у него самого), то великий схоласт Фома Аквинский (1225 – 1274) осмысливает сами эти категории в духовной жизни человека, разграничивая их и объясняя термины, используемые для их выражения<sup>194</sup>. В «Сумме теологии»

---

<sup>188</sup> Ср. Там же. P. 73.

<sup>189</sup> Там же. P. 51.

<sup>190</sup> Ср. II Sent. D. 31, a. 1, q. 3, concl. Цит. по: *Bougerol J.-G. (sous la direction). Cit. P. 51.*

<sup>191</sup> Там же. P. 51.

<sup>192</sup> Ср. об этом подробнее: *Javelet R. Image et ressemblance au douzième siècle: In 2 voll. Paris, 1967. Vol. 2. De Saint Anselme à Alain de Lille.*

<sup>193</sup> *Bougerol J.-G. (sous la direction). Cit. P. 86.*

<sup>194</sup> О философии Фомы Аквинского ср. фундаментальное исследование Э. Жильсона: *Жильсон Э. Избранное: Том 1. Томизм. Введение в философию св. Фомы Аквинского. М.; СПб., 1999. О влияниях*

богослов рассматривает радость («gaudium») в двух основных аспектах: как страсть и как эффект христианской любви («caritas») <sup>195</sup>. В первом случае он задается вопросом, следует ли полагать радость («gaudium») идентичной удовольствию («delectatio») <sup>196</sup>. С одной стороны, и радость, и удовольствие являются страстями, как учит Аристотель, и имеют своим объектом один и тот же предмет – достигаемое благо <sup>197</sup>. Кроме того, и к радости, и к удовольствию приводит одно и то же движение души («motus»): желание («desiderium», или «concupiscentia»). С другой стороны, говоря о животных, мы никогда не употребляем слово «радость», а только слово «удовольствие». Отсюда можно заключить, что радость и удовольствие – разные категории. Разрешая эту проблему, Фома принимает точку зрения арабского ученого Авиценны, определяя радость как один из видов удовольствия:

Радость, по утверждению Авиценны, это своего рода удовольствие. [...] Итак, мы получаем удовольствие равно и от того, что мы желаем по природе, и от того, что мы желаем по распоряжению разума. Но мы не говорим о радости иначе, как только в том случае, когда удовольствие связано с разумом, и потому мы не приписываем неразумным животным радость, но – только удовольствие.

Затем, желаемое нами естественным образом может быть также объектом разумного желания и удовольствия, но не наоборот. Следовательно, любой объект удовольствия может в разумных существах служить также и объектом радости. Тем не менее он не всегда является объектом радости, поскольку возможно ощущение телесного удовольствия, не сопровождаемое радостью в разуме. Следовательно, удовольствие простирается на большее количество вещей, чем радость <sup>198</sup>.

Это означает, что радость, заповеданная в Священном Писании, является видом удовольствия, доступным только разумным существам, то есть тем, в ком присутствует духовное начало. Ведь Бог есть дух, но в то же время написано: «Delectare in Domino» (Ps. 36, 4) – досл. «Наслаждайся Господом» <sup>199</sup>. Чувственное, животное начало не может наслаждаться духовным. Отсюда, заключает Фома, следует, что радость, в отличие от чувственного наслаждения, неизбежно должна помещаться «в умственном желании, или

---

богословия Фомы на дантовскую поэму существует обширная литература, обзор которой представлен в статье «Enciclopedia dantesca»: ср. *Foster K. Tommaso d'Aquino // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 5. P. 626 – 649.*

<sup>195</sup> Ср. Thomas Aquinas. *Summa Theologiae*, I-II, q. 31, art. 3; II-II, q. 28, art. 1 – 4. Здесь и далее латинские тексты Фомы цитируются по сайту, ср. URL: <http://www.carimo.it/somma-teologica/index.htm> (дата последнего обращения: 17.11.2017). Русский перевод цитируется далее по изданию: *Еремеев С.И.* (ред.). Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-I. Вопросы 1 – 48. Киев, 2006.

<sup>196</sup> *Summa Theologiae*, I-II, q. 31, art. 3.

<sup>197</sup> Ср. *Аристотель*. Никомахова Этика, II, 4, 20 // Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 84.

<sup>198</sup> Сумма Теологии. Вопрос 31. Раздел 3. С. 372. Ср. латинский текст, *Summa Theologiae*, I-II, q. 31, art. 3:

Gaudium, ut Avicenna dicit [...], est quaedam species delectationis. [...] Delectamur enim et in his quae naturaliter concupiscimus, ea adipiscentes; et in his quae concupiscimus secundum rationem. Sed nomen gaudii non habet locum nisi in delectatione quae consequitur rationem: unde gaudium non attribuimus brutis animalibus, sed solum nomen delectationis. – Omne autem quod concupiscimus secundum naturam, possumus etiam cum delectatione rationis concupiscere: sed non e converso. Unde de omnibus de quibus est delectatio, potest etiam esse gaudium in habentibus rationem. Quamvis non semper de omnibus sit gaudium: quandoque enim aliquis sentit aliquam delectationem secundum corpus, de qua tamen non gaudet secundum rationem. Et secundum hoc, patet quod delectatio est in plus quam gaudium.

<sup>199</sup> Ср. русский Синодальный перевод: «Утешайся Господом» (Пс. 36, 4).

воле»<sup>200</sup>. При этом Фома уточняет, что различие между чувственным наслаждением и духовной радостью составляют еще и телесные изменения в человеке, которыми сопровождается чувственное наслаждение, между тем как умственному желанию свойственно лишь простое движение воли, не связанное с изменениями тела, хотя от избытка духовного наслаждения могут пройти изменения и в нем. В результате Фома приходит к выводу:

Удовольствие является страстью в собственном смысле слова только тогда, когда ему сопутствует телесное изменение. Но в умственном желании ничего подобного не наблюдается, поскольку оно есть простое движение желания, и то же самое можно сказать о Боге и ангелах. Поэтому Философ говорит, что «Бог всегда наслаждается одним и простым удовольствием», а Дионисий в конце [трактата] «О небесной иерархии» замечает, что «ангелы невосприимчивы к нашему исполненному страстью наслаждению, но сорадуются Богу с несокрушимым весельем. [...] Мы можем испытывать не только те удовольствия, которые общи нам и бессловесным животным, но и те, которые общи нам и ангелам. Ведь сказал же Дионисий, что «святые мужи часто бывают причастны ангельскому наслаждению». И точно так же доступные нам удовольствия обнаруживаются не только общим нам и бессловесным животным чувственным желанием, но и в общем нам и ангелам умственном желании»<sup>201</sup>.

В рамках этого рассуждения о различии между радостью и удовольствием особый интерес представляет этимология «слов радости», которую дает Аквинат: по его мнению,

Все указанные именованья относятся к удовольствию и восходят к следствиям удовольствия; так, веселость<sup>202</sup> (*laetitia*) происходит от «расширения» (сердца), экстаз – от внешних признаков внутреннего удовольствия, проявляющихся настолько, насколько внутренняя радость выходит за пределы своих границ, а бодрость – от некоторых специальных признаков и следствий веселости. Впрочем, все эти имена, похоже, надлежит относить к радости, поскольку мы используем их только применительно к разумным существам<sup>203</sup>.

---

<sup>200</sup> Сумма Теологии. Вопрос 31. Раздел 4. С. 373; ср. *Summa Theologiae*, I-II, q. 31, art. 3. О понятии «желания», или («*appetitus*») у Фомы Аквинского ср. *Boyd P. 'Lo color del core'. Visione, passione e ragione in Dante. Napoli, 2002. P. 66:*

Каждая страсть есть акт отдельной потенции, и каждая из этих потенций называется «аппетитом». Общим названием для определенной группы способностей является «*vis appetitiva*» – «сила аппетита». И в этом случае этимология подчеркивает активность роли, выполняемой актуализованной способностью, ибо как прилагательное, так и существительное происходят от глагола «*adepere*»/«*adepitum*», означающего «стремиться к», «искать» или «пытаться достичь». [...] Средневековая латынь не различала страсть и аппетит и полагала все чувства отвращения и точно так же все виды желания актуализацией какого-либо аппетита.

<sup>201</sup> Сумма Теологии. Вопрос 31. Раздел 4. С. 374. Ср. *Summa Theologiae*, I-II, q. 31, art. 4:

*delectatio habet rationem passionis, proprie loquendo, in quantum est cum aliqua transmutatione corporali. Et sic non est in appetitu intellectivo, sed secundum simplicem motum: sic enim etiam est in Deo et in angelis. Unde dicit Philosophus, in 7 Ethic. [c. 14, lect. 14], quod «Deus una simplici operatione gaudet». Et Dionysius dicit, in fine Cael. Hier. [c. 15], quod «angeli non sunt susceptibiles nostrae passibilis delectationis, sed congaudent Deo secundum incorruptionis laetitiam». [...] in nobis non solum est delectatio in qua communicamus cum angelis. Unde ibidem Dionysius dicit quod «sancti homines multoties fiunt in participatione delectationum angelicarum». Et ita in nobis est delectatio non solum in appetitu sensitivo, in quo communicamus cum brutis; ed etiam in appetitu intellectivo, in quo communicamus cum angelis.*

<sup>202</sup> Переводчик предпочитает переводить «*laetitia*» как «веселость», так как речь идет о расширении сердца. Слово, которое является главным в ряду синонимов радости у Фомы, как у Данте «*letizia*», – это «*gaudium*», как это было характерно вообще для латинской богословской традиции. – К.Л.

<sup>203</sup> Сумма Теологии. Вопрос 31. Раздел 4. С. 373. Ср. *Summa Theologiae*, I-II, q. 31, art. 3:

Таким образом, Фома относит к сфере умственного аппетита в человеке термин «радость» («laetitia») и его синонимы – «exultatio» (в итальянском языке – «esultanza») и «iucunditas» («giocondità»). Возможность испытывать состояния, обозначаемые этими терминами, роднит нас, по его мнению, с ангелами, имеющими чисто духовную природу.

В той части «Суммы», где теолог рассуждает о радости как об эффекте любви, он приходит к нескольким важным выводам:

- 1) О Боге можно радоваться двумя способами: как о благе как таковом и как о благе, к которому мы каким-либо образом причастны. Первый тип радости более совершенен и происходит в основном от любви; второй – менее совершенен и происходит от надежды, с которой мы ожидаем наслаждения («fruitio») этим благом; интенсивность наслаждения будет в любом случае зависеть от того, насколько велика наша любовь.
- 2) Уже в земной жизни мы можем быть некоторым образом причастны к наслаждению вечным благом через любовь и познание; однако ничтожество земной жизни мешает нам быть причастными к нему совершенно, как произойдет в небесной отчизне.
- 3) Обретя блаженство в вечной жизни, каждый из нас будет блажен до положенного ему предела, и никто не будет больше ни к чему стремиться, так как желание каждого будет утолено до конца. Однако радость одного будет больше радости другого, ибо каждому положен свой предел блаженства;
- 4) Наконец, Священное Писание призывает верных к радости постольку, поскольку радость является актом любви и даром Святого Духа<sup>204</sup>.

Радость как дар Святого Духа упоминается Фомой также в главе, посвященной всем Его дарам, как «безмятежность радости» («gaudium tranquillitatis»), в противовес «беспокойствам» плоти («perturbationes»): здесь философ опирается на св. Августина<sup>205</sup>.

Подводя итог обзору концепций радости у Августина, Ришара Сен-Викторского, Бонавентуры и Фомы Аквинского, можно заключить, что концепт «радость» играл значительную роль в их богословских размышлениях. Интерпретируя его библейские

---

alia nomina ad *delectationem* pertinentia, sunt imposita ab effectibus *delectationis*: nam *laetitia* imponitur a *dilatatione* cordis, ac si diceretur *latitia*; *exultatio* vero dicitur ab exterioribus signis *delectationis interioris*, quae apparent exterius, inquantum scilicet *interius gaudium* prosilit ad exteriora; *iucunditas* vero dicitur a quibusdam specialibus *laetitiae* signis vel effectibus. Et tamen omnia ista nomina videntur pertinere ad *gaudium*: non enim utimur eis nisi in naturis rationalibus.

<sup>204</sup> Ср. *Summa Theologiae* II-II, q. 28, art. 1 – 4; *Еремеев С.И.* (ред.). Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-II. Вопросы 1 – 46. Киев, 2011. С. 368 – 375.

<sup>205</sup> Ср. *Summa Theologiae*, I-II, q. 70, art. 4; *Еремеев С.И.* (ред.). Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-I. Вопросы 49 – 89. Киев, 2008. С. 272.

значения, они дополняли их новыми аспектами и вводили радость в измерение внутренней жизни, психологии человека. Интерес к феномену радости обусловлен в их трактатах интересом к проблеме будущего блаженства, предвестием которого в некоторых случаях может быть наша радость уже на земле.

#### 1.6. Концепт «радость» во францисканской духовности XIII – XIV вв.

Прежде чем перейти непосредственно к тексту Данте и рассмотреть контексты употребления «слов радости» в его поэме, кратко остановимся еще на одном аспекте средневековой культуры, для которого концепт «радость» имел большое значение – народной францисканской духовности XIII – XIV вв., служившей своего рода «мостом» между латинской религиозной литературой и народной культурой. Э.Р. Курциус в своем основополагающем труде по средневековой литературе замечает, что собственно «итальянская литература началась только в 1220 г., с “Гимна творений” Франциска Ассизского»<sup>206</sup>.

Как утверждает Ж. Ле Гофф в исследовании, посвященном францисканской ментальной модели,

Франциск Ассизский и францисканство с точки зрения языка представляют собой прогресс на пути к народной речи, [...] с точки зрения идеологии ищут компромиссы между желанием использовать конкретную религиозную лексику и стремлением установить религиозное общество на земле<sup>207</sup>.

«Апостолат нового типа»<sup>208</sup> св. Франциска и созданного им ордена предполагал, в первую очередь, проповедническую деятельность, а это ставило перед носителями новой ментальной парадигмы проблему выбора между латынью и народным наречием, и выбор зачастую делался в пользу народного языка<sup>209</sup>. Таким образом, францисканская проповедь становилась своего рода «каналом» сообщения между латинской религиозной традицией и ее восприятием в итальянском народном языке. Отечественный исследователь францисканской культуры М.С. Самарина пишет об этом следующее:

До нас дошло большое количество имен францисканских проповедников XIII – начала XIV столетия, и эти имена отражают всю полноту интернационального состава нового ордена. К сожалению, до нас не дошли точные (то есть не обработанные биографами и не переведенные на латынь) записи их проповедей, собиравших сотни, а иногда и тысячи слушателей, и мы можем очень приблизительно судить об их языке. Таким языком, конечно, был так называемый *volgare* (народный язык, то есть переходная ступень между поздней латынью и национальными языками), полный латинизмов и максимально приспособленный к языку

<sup>206</sup> Curtius E.R. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948. P. 42; ср. также Contini G. *Letteratura italiana delle origini*. Firenze, 1971. P. 3 – 4.

<sup>207</sup> Le Goff J. Cit. P. 83.

<sup>208</sup> Там же. P. 81.

<sup>209</sup> Ср. Dessi R.M., Lauwers M. (sous la direction). *La Parole du prédicateur (V-e – XV-e siècle)*. Nice, 1997.

данного региона с помощью простых элементарных конструкций-клише, заимствованных из всем хорошо известных текстов Библии<sup>210</sup>.

Предполагать, что концепт «радость» играл важную роль во францисканской проповеди «словом и делом», позволяют нам сохранившиеся тексты самого Франциска Ассизского и его жизнеописания. В жизнеописаниях радость предстает как одна из основных характеристик духовного облика Франциска. Настоящий гимн радости мы находим во «Втором житии» Фомы Челанского, первого биографа святого:

Этот святой уверял, что духовная радость – это самое надежное средство против тысяч козней и хитростей врага. В самом деле он говорил: «Дьявол радуется больше всего, когда ему удастся похитить у раба Божия *радость духа (gaudium spiriti)*. [...] если сердце наполняет духовная радость, тщетно пытается змий ввести свой смертельный яд. Бесы не могут причинить вреда рабу Божию, если они видят, что он *свято радуется*. Если же, напротив, душа уныла, отчаянна и слезлива, она с большой легкостью или *одолевается тоской*, или предаётся легкомысленным радостям». Поэтому святой всегда стремился пребывать в ликовании сердца, сохранять помазание духа и *елей радости*<sup>211</sup>.

Фома рассказывает в той же части своей книги о том, как святой, когда «бывал охвачен духовной радостью, [...] пел по-французски»<sup>212</sup>; как он «упрекает унылого брата и учит его, как подобает вести себя»<sup>213</sup>; и, наконец, как он «весьма ценил радость духовную, [но] старательно избегал пустой радости, полагая, что нужно усердно любить то, что помогает продвигаться вперед, и нужно избегать того, что приносит вред»<sup>214</sup>.

Личное обаяние образа Франциска сочетается в этом раскрытии концепта «радость» с наследием теологической традиции, что прослеживается, в частности, на уровне использования тех же библейских цитат, которые звучали в рассмотренных нами выше богословских текстах.

Понимание радости, близкое к новозаветному (радость в гонениях), доносит до читателей официальная биография Франциска, составленная св. Бонавентурой и, очевидно, знакомая Данте<sup>215</sup>, – «*Legenda maior*» («Большая легенда»). Бонавентура рассказывает в своей легенде:

Он сказал однажды своему спутнику: «Я бы не считал себя меньшим братом, если б не находился в состоянии, которое я тебе сейчас опишу. Вот, будучи наставником всех братьев, приду я на капитул и буду проповедовать и наставлять всех братьев, а под конец они мне скажут: «Ты нам не подходишь, поскольку ты

---

<sup>210</sup> Самарина М.С. Францисканская литература периода «Начал» в контексте культуры Средневековья (XIII век): Дисс. СПб., 2014. С. 317 – 318. О францисканских проповедях в XIII в. ср. также: Rusconi R. Predicatori e predicazione (secoli IX- XVIII) // Romano R., Vivanti C. (a cura di). Storia d'Italia. Annali, IV. Torino, 1981. P. 951–1035; Rusconi R. La predicazione minoritica in Europa nei secoli XIII-XV // Rusconi R. Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa. Roma, 1986. P. 141–165.

<sup>211</sup> Второе житие Фомы Челанского, LXXXVIII. С. 438. Переводы из «Житий» св. Франциска, «Большой легенды», «Правила, не утвержденного буллой» и «Наставлений» здесь и далее приводятся по изданию: Вичини А., Ан Я. (ред.). Истоки францисканства. Assisi, 1996.

<sup>212</sup> Там же, XC. С. 440.

<sup>213</sup> Там же, XCI. С. 440.

<sup>214</sup> Там же, XCIII. С. 442.

<sup>215</sup> Ср. *Campagnola S., da*. Francesco di Assisi, santo // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 3. P. 17 – 23.

человек бесписьменный и бессловесный, простака и глупец». И вот с поношением я буду выброшен прочь, отвергнутый всеми. Говорю тебе, если я выслушаю эти слова не с привычным мне выражением лица, не с той же радостью духа и устремлением к святости, какие мне свойственны обычно, то не гожусь я быть меньшим братом»<sup>216</sup>.

Это упоминание о радости духа перекликается с так называемым рассказом «Об истинной и совершенной радости» («De vera et perfecta laetitia»), который, по предположениям некоторых исследователей, мог быть продиктован одному из братьев самим Франциском<sup>217</sup>. Даже если он не аутентичен, тем не менее, полученное им широкое распространение свидетельствует о глубоком интересе к теме радости в испытаниях во францисканской литературе: этот рассказ вошел в знаменитые «Цветочки» («Fioretti»), созданные в последней четверти XIV в. как народный пересказ «Actus beati Francisci et sociorum eius» (Деяний блаженного Франциска и его спутников), составленных на латыни в период между 1327 и 1340 гг.<sup>218</sup>.

Речь в рассказе идет о том, в чем заключается истинная радость в соответствии с подлинно францисканским духом. Франциск объясняет брату Льву, что радость состоит не в том, чтобы привлечь во францисканский орден как можно больше высокообразованных и знатных людей; не в том, чтобы обратить в христианство всех «неверных» и даже не в том, чтобы исцелять больных и совершать много чудес. «Vera laetitia», говорит святой, будет в том, если сам усталый и замерзший Франциск после долгого странствия получит суровый отказ в гостеприимстве от братьев своего собственного ордена и при этом не разгневается, а сохранит терпение и даже возрадуется этому<sup>219</sup>.

«Программа» радости для францисканского ордена заложена в «Правиле, не утвержденном буллой», который был составлен самим Франциском: в главе VII этого устава Франциск предупреждает членов своего ордена:

И пусть остерегутся и не выказывают наружной печали (*tristes*) и не будут унылы как лицемеры (*nubilosos hypocritas*), но пусть все видят, как они радуются в Госноде (*gaudentes in Domino*), оставаясь веселыми (*hilares*) и приятными в общении (*gratiosos*)<sup>220</sup>.

---

<sup>216</sup> Бонавентура из Баньореджо. Большая легенда, VI, 5. 1108. С. 575 – 576.

<sup>217</sup> «Хотя этот текст помещен среди “надиктованных брошюр”, можно без колебаний включить эту редакцию “диалога об истинной и совершенной радости” в число текстов, принадлежащих руке Франциска или надиктованных им». Ср. *Olgiati F.* Introduzione a Scritti di san Francesco d’Assisi // *Caroli E.* (a cura di). *Fonti francescane*. Assisi, 2003. P. 21. Противоположной точки зрения придерживается К. Леонарди: ср. *Leonardi C.* Introduzione // *Leonardi C.* (a cura di). *La letteratura francescana*. Francesco e Chiara d’Assisi. Milano, 2004. Vol. 1. P. 46 – 47.

<sup>218</sup> Ср. *Petrocchi G.* Cultura e poesia nel Trecento // *Storia della letteratura italiana*: In 9 voll. Il Trecento. Milano, 1965. Vol. 2. P. 641; *Getto G.* Letteratura religiosa dal Due al Novecento. Firenze, 1967. P. 3 – 4; *Olgiati F.* I *Fioretti* // *Cit.* P. 864. Русский перевод «Цветочков»: *Вичини А., Ан Я.* (ред.). Цветочки // Истоки францисканства. Ассизи, 1996. С. 763 – 925.

<sup>219</sup> Ср. *Olgiati F.* (a cura di). *Della vera e perfetta letizia* // *Olgiati F.* (a cura di). *Cit.* P. 144 – 145.

<sup>220</sup> *Франциск Ассизский.* Правило, не утвержденное буллой. VII, 16. С. 51. Латинский текст цит. по изданию: *Francesco d’Assisi.* Regola senza bolla // *Leonardi C.* (a cura di). *Cit.* P. 7 – 61.



В VIII главе «Устава», назидая проповедников, он вслед за апостолом Павлом тесно связывает идею радости с идеей гонений:

И, напротив, мы должны радоваться (*gaudere*), когда нас подвергают различным испытаниям, или когда мы выдерживаем какое-либо гонение или скорбь души или тела в этом мире, в ожидании жизни вечной<sup>221</sup>.

Радость в отвержении, гонениях и бедности является одним из аспектов состояния полного смирения и самоотречения, совершенной чистоты сердца, когда счастье порождено ощущением собственного ничтожества, тонущего в божественной полноте<sup>222</sup>.

Это состояние Франциск проповедует в своих «Увещеваниях» («*Admonitiones*»), содержащих перечень «францисканских блаженств», источником вдохновения для которых послужила Нагорная проповедь Евангелия<sup>223</sup>. В XXVII главе «Наставлений» Франциск утверждает:

Где нищета с радостью, там не будет алчности и не будет скупости» («*Ubi est paupertas cum laetitia, ibi nec cupiditas nec avaritia*»)<sup>224</sup>.

В этой фразе выражена основная идея «Увещеваний». Олджати комментирует ее так:

И поскольку главным путем их [францисканского ордена – К.Л.] была «бедность», то неудивительно, что все, или почти все «Наставления» сводятся к заботе о том, чтобы искоренить из сердца всевозможные формы обладания и сохранить его свободным от них: это обладание вещами, самими собой, благом, которое Бог производит посредством каждого, покаянием и аскетическими практиками, грехом любого из братьев, всякой формой власти и даже самим Словом Божиим<sup>225</sup>.

Именно от этой свободы возникает совершенная радость, о которой идет речь в рассказе, или то веселье, о котором упоминает Бонавентура в своей «Большой легенде»; учитывая это, становится ясно, как понятия радости и бедности могут совмещаться в рамках одной синтагмы и быть противопоставлены алчности и скупости.

Радость, переполняющая душу Франциска, изливается в его знаменитом предсмертном произведении - «Гимне творений», который Ф. Ванденбрук называет «шедевром религиозной поэзии и радости»<sup>226</sup>. В этом тексте, собственно, всего одна лексема, принадлежащая семантическому полю радости – «*iocundo*» (веселый), которая относится к описанию «брата огня»<sup>227</sup>, но весь гимн служит выражением радостной хвалы Творцу за

---

<sup>221</sup> Там же.

<sup>222</sup> Ср. *Leonardi C. Introduzione* // *Leonardi C. (a cura di). Cit. P. 49 – 50.*

<sup>223</sup> Ср. *Olgiati F. Introduzione* // *Olgiati F. (a cura di). Cit. P. 12.*

<sup>224</sup> *Франциск Ассизский. Наставления, XXVI, 16. С. 51. Латинский текст цит. по изданию: Francesco d'Assisi. Ammonizioni* // *Leonardi C. (a cura di). Cit. P. 100.*

<sup>225</sup> *Olgiati F. Introduzione* // *Cit. P. 12.*

<sup>226</sup> Ср. *Leclercq J., Vandenbroucke F., Bouyer L. Cit. P. 357.*

<sup>227</sup> Ср. русский перевод гимна Аверинцева С.С.: «он *весел* и рдян, необорим и бодр». Цит. по: *Задворный В.Л. (ред.). Св. Франциск Ассизский. Сочинения. М., 1995. С. 234.* «Гимн творений» является объектом многочисленных исследований; наиболее полную библиографию по нему ср. в работе: *Garzena C. Terra fidelis manet. Humilitas et servitium nel «Cantico di frate Sole».* Firenze, 1997. P. 7 – 44. Укажем здесь только на

его творения. Гимн отражает концепцию мира Франциска, которую он фактически завещает своим последователям; Самарина пишет о ней:

Картину мира Франциска пронизывают оптимизм, позитивность и гармония. В его вселенной царствуют красота, благость, сила, мир, прощение, в ней даже страдание переносится умиротворенно, даже смерть благодатна. Нет ничего неэстетичного, нет почти ни одного отрицательного момента – кроме одной строчки о смертном грехе. Это является совершенно новым для средневековой картины мира<sup>228</sup>.

«Гимн творений» можно полагать своего рода эмблемой «францисканской весны», как называет Ванденбрук духовное обновление средневекового общества в XIII веке<sup>229</sup>, еще и потому, что он написан на народном наречии. Францисканская проповедь отличалась тем, что обращалась к слушателям из народа на их родном, повседневном языке, и, по утверждению Ж. Ле Гоффа,

влияние нищенствующих орденов, в частности, францисканцев на продвижение народных языков было важным. В самом деле, они вскоре преобразили большую часть западного христианского общества в том XIII в., когда в литературе и в канцеляриях утверждались народные языки и когда движение по переводу с латинского на народные наречия было на пике своего развития<sup>230</sup>.

Это означает, что и многие лексемы с семантикой радости, используемые в латинских текстах, усваивались народной культурой через проповедь. Но заимствования имели место не только на уровне языка. По замечанию Л. Карсавина, «Жизнь монахов и религиозных клириков часто превращалась в настоящую “проповедь примером”, беседы с ними не забывались и понимались лучше, чем слова проповеди»<sup>231</sup>. В этом смысле францисканские монахи служат лучшим примером того, как концепт радости воплощался не только на словах, но и на деле. Ле Гофф указывает:

В своем рассказе о первых миноритах в Англии Томас Экльстонский приводит множество свидетельств о веселости братьев, которая иногда кажется вынужденной или чрезмерной. Когда братья, обосновавшись в Кентербери, возвращаются домой по вечерам, они зажигают огонь и садятся вокруг него, готовят суп в котелке и выпивают его, сидя кружком; иногда этот суп такой густой, что им приходится разбавлять его водой, но они все равно выпивают ее с радостью (*et sic cum gaudio biberent*). Таким же образом в Саруне братья пьют перед огнем на кухне отвратительный бульон с таким весельем и радостью (*cum tanta jocunditate et laetitia*), что в шутку отбирают его друг у друга. В Оксфорде молодые братья настолько привыкают быть веселыми и радостными (*iocundi et laeti*) друг с другом, что, стоит им взглянуть друг на друга, они с трудом удерживаются от взрывов смеха (*ut vix in aspectu mutuo se temperarent a risu*)<sup>232</sup>.

---

два фундаментальных труда: *Branca V.* II «Cantico di frate Sole». Studio delle fonti e testo critico. Firenze, 1950; *Contini G.* Poeti del Duecento. Cit. Vol. 1. P. 29 – 34. На русском языке ср. Самарина М.С. Францисканский и его наследие: от истоков к современности. СПб., 2008. С. 77 – 95.

<sup>228</sup> Самарина М.С. Цит. СПб., 2014. С.175.

<sup>229</sup> *Leclercq J., Vandenbroucke F., Bouyer L.* Cit. P. 345.

<sup>230</sup> *Le Goff J.* Cit. P. 157. Ср. об этом также: *Delcorno C.* Predicazione volgare e volgarizzamenti // *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age – Temps Modernes.* 1977. № 89. P. 679 – 689.

<sup>231</sup> Карсавин Л. Монашество в Средние века. М., 1992. С. 119.

<sup>232</sup> *Le Goff J.* Cit. P. 162 – 163.

Поведение францисканцев становилось иконой радости, к которой призывал основатель ордена, хотя следует отметить, что отношение святого к смеху было скорее негативным, если судить по его «Наставлениям»:

Блажен тот монах, у которого нет другой отрады и радости (*iucunditatem et laetitiam*), кроме пресвятых слов и дел Господних, и ими он влечет людей к Божией любви с радостью и весельем (*cum gaudio et laetitia*). Горе монаху, который находит удовольствие (*delectat*) в праздных и игривых словах и вовлекает ими людей в смех (*ad risum*)<sup>233</sup>.

В этом Франциск не расходился с отцами Церкви и теологами своего века: позднее Фома Аквинский напишет в столь же негативном ключе о смехе, сопутствующем глупому мирскому развлечению, в своей «Сумме»<sup>234</sup>.

Францисканская радость представляла собой значимую категорию средневековой духовности. На духовном уровне она ассоциировалась с бедностью, а в социальном поведении могла выражаться смехом, игрой, шуткой или пением. Терминология радости в текстах, написанных Франциском, заимствована из библейских источников. Концепция францисканской радости стала одним из ключевых факторов формирования новой модели поведения в средневековом обществе.

---

<sup>233</sup> Франциск Ассизский. Наставления, XX, 1 – 3. С. 98. Латинский текст цит. по изданию: *Francesco d'Assisi. Ammonizioni* // Leonardi C. (a cura di). Cit. P. 96.

<sup>234</sup> Ср. *Summa Theologiae* II-II, q. 162, art. 4.

## Глава 2. Концепт «радость» в «Комедии» Данте: «слова радости» как контекстуальные синонимы слов с семантикой состояния блаженства

Как было указано во втором разделе первой главы, лексика с семантикой радости в «Комедии» богата и разнообразна: для выражения этого чувства Данте прибегает к словарному арсеналу, типичному как для любовной лирики его времени, так и для богословской литературы, и для народной проповеди, и для описания видений. В предыдущей части работы лексемы радости, встречающиеся у Данте, были рассмотрены в различных контекстах их употребления в современной ему литературе на народном языке. Кроме того, мы рассмотрели контексты их латинских эквивалентов в некоторых богословских источниках, определяющих идеологические координаты итальянского средневекового общества и имеющих особое значение для автора «Комедии». В настоящей главе и в следующих четырех главах нам хотелось бы обратиться собственно к оригинальному тексту поэмы, чтобы проанализировать дантовские варианты использования «слов радости» и указать, какие семантические ассоциации могут иметь эти слова в рамках существующей языковой традиции, а какие являются собственно авторскими, субъективно-творческими, и, таким образом, составляют саму особенность дантовского поэтического языка.

Действительно, дантовский словарь радости питается ресурсами народного языка и латыни, но при его анализе необходимо учитывать, что слово в стихе «не равно самому себе. И именно сходство, совпадение его со “словарным словом” данного языка делает ощутимым различие между этими – то расходящимися, то сближающимися, но отделенными и сопоставленными – единицами: общеязыковым словом и словом в стихе»<sup>1</sup>. Лексический уровень стиха – один из многих, выделяемых Ю.М. Лотманом при анализе поэтического текста. Однако, если рассматривать его как элемент общей структуры произведения, в совокупности с другими его частями, то его исследование может открыть нам общие законы, по которым строится текст, и показать как идейно-художественный мир автора, так и языковую и духовную культуру, в рамках которой этот текст был создан. За выбором лексических единиц в поэтическом произведении стоит «его универсум»<sup>2</sup>. Образы, создаваемые словами, неотделимы от духовной составляющей этого универсума:

«В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт», - писал о пушкинском слове Гоголь. Понять это образное, но и в высшей степени точное определение значит понять

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 85.

<sup>2</sup> Там же. С. 86.

главную особенность поэтической речи, в которой слово не просто знак понятия или вещи, не просто некий условный сигнал, а средоточие мыслей и чувств поэта, носитель и хранитель национальной истории, точка пересечения разнообразных ассоциаций, сгусток образно-значимой звуковой материи, нота в движении словесно-музыкальных мелодий...<sup>3</sup>.

Поэтому для того, чтобы выявить идейно-художественное своеобразие «языка радости», формирующегося вокруг концепта «радость» в поэме Данте, представляется целесообразным рассмотреть различные эпизоды «Комедии», где фигурируют слова с семантикой радости, и описать их как с точки зрения «содержания» (используя имеющиеся комментарии и исследования), так и с точки зрения их «формальных особенностей» (ритма и рифмы, аллитераций и ассонансов, тропов, риторических приемов и др.). Как говорилось во Введении, мы будем руководствоваться лотмановским принципом единства формы и содержания<sup>4</sup>, то есть наблюдать терцины как структуры, единство которых складывается из отдельных, но тесно связанных между собой элементов, каждый из которых имеет принципиальное значение для семантического полотна текста «Комедии». Одним из аспектов такого подхода, в частности, будет изучение семантической нагрузки рифм, о важности которого писал не только Лотман, но и другие отечественные исследователи<sup>5</sup>.

Анализируя дантовские поэтические структуры со «словами радости» в контексте рассмотренных выше примеров литературы его времени, мы надеемся обнаружить то новое, что Данте привносит в средневековый дискурс радости; те формально-смысловые образования, которых, возможно, не существовало до него и на примере которых можно говорить о дантовском поэтическом языке. Описав особенности этого языка на примере «языка радости», во второй части настоящей работы мы обратимся к его переводческой рецепции в России.

Среди лексики радости в поэме особое место занимают выражения радости, которые употребляются в языке дантовской эпохи чаще всего для описания временного эмоционального переживания, но в «Комедии» играют роль контекстуальных синонимов слов, означающих онтологическое состояние земного или небесного блаженства. В данной главе будут рассмотрены эти выражения и описаны их контексты и их связи с другими поэтическими структурами «Комедии».

---

<sup>3</sup> Эткинд Е.Г. Проза о стихах. М.; Л., 1963. С. 3.

<sup>4</sup> «В поэтическом тексте все элементы взаимно соотношены и соотношены со своими нереализованными альтернативами, следовательно – семантически нагружены». Лотман Ю.М. Цит. С. 74.

<sup>5</sup> О семантической нагрузке рифмы ср.: Лотман Ю.М. Цит. С. 59 – 70. Ср. также Эткинд Е.Г. Проза о стихах. Цит. С. 4: «созвучие сближает далекие по значению слова, создает неожиданную и впечатляющую связь между ними, необычайно повышает выразительность слов и подчеркивает смысл, который они несут в себе».

## 2.1. «Радость» как синоним «блаженства» в «Аду»

Принято считать, что мотив радости связан прежде всего с третьей кантикой «Комедии». Однако первые слова с семантикой блаженства мы встречаем в самом начале поэмы. В конце первой песни «Ада» из уст первого проводника Данте по загробному царству – Вергилия – звучит такая речь:

«Ond'io per lo tuo me' penso e discerno  
che tu mi segui, e io sarò tua guida,  
e trarrotti di qui per loco eterno;  
ove udirai le disperate strida,  
vedrai li antichi spiriti dolenti,  
ch'a la seconda morte ciascun grida;  
e vederai color che son contenti  
nel foco, perché speran di venire  
quando che sia a le beate genti.  
A le quai poi se tu vorrai salire,  
anima fia a ciò più di me degna:  
con lei ti lascerò nel mio partire;  
ché quello imperador che là sù regna,  
perch'ì' fu' ribellante a la sua legge,  
non vuol che 'n sua città per me si vegna.  
In tutte parti impera e quivi regge;  
quivi è la sua città e l'alto seggio:  
oh felice colui cu' ivi elegge!»<sup>6</sup>.

«Поэтому я думаю и сужу, ради твоего блага,  
что ты должен последовать за мной, и я буду твоим проводником,  
и выведу тебя отсюда через вечные места,  
где ты услышишь крики отчаяния  
и увидишь скорбящие души древних,  
каждая из которых вопиет о второй смерти;  
и увидишь тех, кто доволен  
в огне, ибо надеется оказаться  
когда-нибудь среди блаженных душ.  
И, если ты захочешь подняться к последним,  
то тебе поможет душа, более достойная этого дела, чем я;  
с ней я оставлю тебя, когда уйду;  
ибо тот император, что царствует там, наверху,  
не хочет, чтобы я входил в его город,  
ибо я был противником его закона.  
Он повелевает во всех краях, а там правит;  
там его град и высокий престол:  
О, счастлив тот, кого он избирает для своего царства!»

Как говорится в раннем комментарии Оттимо, в этих терцинах «заключается весь предмет книги Данте»<sup>7</sup>. Вергилий предлагает Данте себя в проводники и рассказывает ему, по каким краям проведет его, если тот согласится отправиться с ним. Это три загробных царства, названия которых носят три кантики «Комедии»: Ад, Чистилище и Рай. Говоря о последнем, античный поэт именуется «императором» Творца, правящего на небесах, но повелевающего всем миром.

Обратим внимание на слово «felice» (счастлив), которым Вергилий описывает состояние того, кого император вселенной избирает для пребывания в Раю. В комментарии Якопо делла Лана к этой терцине поясняется: «он [Вергилий] повествует о величии Божьем и о блаженстве (“beatitudine”), которое ожидает граждан этого града»<sup>8</sup>. Комментаторы указывают также на то, что это слово входит в состав риторической фигуры «эпифонема», или «аккламация» (восклицание, «не добавляющее ничего в информативном отношении, но служащее эмоциональным заключением»<sup>9</sup>). Вергилий, рассказав Данте о Рае, венчает свое повествование этим восклицанием, вздыхая о счастье того, кто удостоивается попасть на небеса. Более современные комментаторы усматривают в этом намек на

<sup>6</sup> Inf. I, 112 – 129.

<sup>7</sup> *Ottimo* (1338). Inf. I, 115 – 123.

<sup>8</sup> *Della Lana J.* (1324 – 28). Inf. I, 127 – 129.

<sup>9</sup> Ср. *Хазагеров Г.* Эпифонема // *Хазагеров Г.* Риторический словарь. М., 2011. С. 244. Ср. комментарий: *Giambullari P.F.* (1538 – 48). Inf. I, 112-129.

сожаление самого Вергилия о том, что ему, как и другим обитателям языческого Лимба, никогда не увидеть Рая, и видят в этом первый штрих психологического портрета этого персонажа<sup>10</sup>. В любом случае, восклицание носит глубоко личный, эмоциональный характер.

Если рассматривать слово в контексте всего отрывка, то оно, очевидно, перекликается с «*beate genti*» (блаженные души) 120-го стиха. Термин «блаженные» указывает на состояние вечного блаженства на небесах, в котором живут праведники. Это слово произошло от латинского «*beatus*», принадлежащего теологическому и литургическому языку, который, в свою очередь, почерпнул его из языка Евангелия, в частности, из Нагорной проповеди, открывающейся словами: «*Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum caelorum*»<sup>11</sup> («Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное»<sup>12</sup>). Данный термин, как было указано в первой главе, употребляется в Нагорной проповеди в эсхатологическом контексте, то есть, хотя речь и идет о поведении человека в историческом времени, но это поведение оценивается в перспективе небесного блаженства. Заповеди блаженства являются организующим звеном системы дантовского «Чистилища»<sup>13</sup>, и каждая из них органично вплетается в его поэтический язык, завершая описание искупления пороков, противоположных евангельским добродетелям:

«*Beati pauperes spiritu!*» – «Блаженны нищие духом!» («*Purg.*» XII, 110);

«*Beati misericordes!*» – «Блаженны милостивые!» («*Purg.*» XV, 38);

«*Beati pacifici, che son sanz'ira mala!*» – «Блаженны миротворцы, кто не имеет несправедного гнева!» («*Purg.*» XVII, 68 – 69);

«*e quei c'hanno a giustizia lor disiro / detto n'avea beati, e le sue voci / con "sitiunt", sanz'altro, ciò fornoro*» – «и он назвал блаженными тех, кто жаждут правды, но остановился на слове “жаждущие”» («*Purg.*» XXII, 4 – 6);

«*Beati cui alluma / tanto di grazia, che l'amor del gusto / nel petto lor troppo disir non fuma, / esuriendo sempre quanto è giusto!*» – «Блаженны те, кого озаряет / столько благодати, что любовь к еде / не дымит в их груди слишком сильным желанием, / и кто всегда алчет правды!» («*Purg.*» XXIV, 151 – 154);

«*Beati mundo corde!*» – «Блаженны чистые сердцем!» («*Purg.*» XXVII, 8).

Заповеди блаженства провозглашаются ангелами Чистилища, охраняющими каждый его круг: в большинстве случаев это прямые цитаты из латинского Евангелия, но иногда они дополняются, сокращаются или пересказываются на итальянском языке, с расчетом на то, что современный Данте читатель, имеющий эти заповеди на слуху, в любом случае сможет угадать, какая именно из них имеется в виду<sup>14</sup>. Ясно, что связь слова «*beato*» с текстом Библии была очевидна и для самого автора поэмы, и для его аудитории. Не менее

<sup>10</sup> Ср. комментарии: *Bennassuti L.* (1864 – 68). *Inf.* I, 129; *Berthier G.* (1892 – 97). *Inf.* I, 127 – 130; *Torraca F.* (1905). *Inf.* I, 129; *Steiner C.* (1921). *Inf.* I, 129; *Momigliano A.* (1946 – 51). *Inf.* I, 129; *Bosco U., Reggio G.* (1979). *Inf.* I, 129.

<sup>11</sup> *Mt.* 5, 3.

<sup>12</sup> *Мф.* 5, 3.

<sup>13</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* *La seconda cantica // Alighieri D. Commedia.* Bologna, 2001. P. 4.

<sup>14</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991-1997). *Purg.* XXII, 6.

очевидна для Данте была и связь этого термина с научными теологическими текстами. «Блаженный» в значении 'небесный', 'святой' употреблялось во всех средневековых трактатах, которые нет смысла здесь перечислять. Фома Аквинский посвящает отдельную часть своих рассуждений в «Сумме теологии» определению блаженства как сущности Бога и состояния святого человека, прибегая именно к этой традиционной терминологии («*beatus*» и однокоренные)<sup>15</sup>. Та же самая лексика встречается и в народной проповеди того времени на итальянском языке<sup>16</sup>. Поэтому неудивительно, что во многих случаях в «Комедии» слово «*beato*» употребляется для описания как святых, так и их состояния (блаженства), и места их пребывания (Рая) фактически как научный термин. Приведем ниже примеры из «Комедии», где это слово используется в традиционном значении 'святой', 'небесный'.

Первый раз это происходит в «Аду», в цитированном выше отрывке («*Inf.*» I, 120). Затем слово повторяется, когда Вергилий описывает Данте явление Беатриче, пришедшей к античному поэту, чтобы попросить его помочь Данте выбраться из темного леса: «*donna mi chiamò beata e bella*» (меня позвала прекрасная и святая донна)<sup>17</sup>.

Сама Беатриче, объясняя Вергилию, откуда она явилась, говорит:

<p>venni qua giù del mio <i>beato</i> scanno, fidandomi del tuo parlare onesto, ch'onora te e quei ch'udito l'hanno<sup>18</sup>.</p>	<p>я спустилась сюда с моего блаженного престола, доверившись твоим благородным речам, делающим честь тебе и тем, кто их услышал.</p>
---	---

Затем, уже в Лимбе, Данте спрашивает Вергилия о том, выходила ли оттуда какая-либо душа, чтобы сделаться святой:

<p>«uscicci mai alcuno, o per suo merto o per altrui, che mai fosse <i>beato</i>?»<sup>19</sup>.</p>	<p>«выходил ли отсюда кто-нибудь, своей ли заслугой, или заслугой чужой, чтобы потом стать святым?»</p>
--	---

И Вергилий отвечает ему, что Христос, сойдя в Ад после своего распятия, освободил из Лимба библейских патриархов, «*e altri molti, e feceli beati*»<sup>20</sup> – «и многих других, и сделал их святыми» .

Во второй кантике прилагательное «*beato*» в значении «святой», «небесный» употребляет, например, Вергилий, обращаясь к Стацию:

<p>Poi cominciò: «Nel <i>beato</i> concilio ti ponga in pace la verace corte</p>	<p>Затем он начал: «В святом соборе да упокоит тебя праведный суд,</p>
--	--

<sup>15</sup> Cp. *Summa Theologiae*, I-II, q. 1, art. 5.

<sup>16</sup> Cp. *Giordano da Pisa. Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'Ordine de' predicatori. Recitate in Firenze. Torino, 1992. P. 282, 290.*

<sup>17</sup> *Inf.* II, 53.

<sup>18</sup> *Inf.* II, 112 – 114.

<sup>19</sup> *Inf.* IV, 49 – 50.

<sup>20</sup> *Inf.* IV, 61.



che me rilega ne l'eterno essilio»<sup>21</sup>.

что держит меня в вечном изгнании».

Здесь заслуживает внимания антитеза двух состояний, образованная рифмой: «beato concilio» – «eterno essilio», где вечное блаженство членов церкви, единых друг с другом, противопоставляется изгнанничеству как отъединению от Творца и общей радости его святых, характеризующему состояние Лимба и, в частности, Вергилия.

В XXVI песни термин «beato» употреблен применительно к самому Данте-персонажу и описывает долю ниспосланной ему благодати, которая поможет ему умереть праведной смертью: «Beato te, che de le nostre marche [...] per morir meglio, esperienza imbarche!»

(Блажен ты, что вбираешь в себя опыт наших земель, чтобы умереть лучшей смертью!)<sup>22</sup>.

В XXX песни «Чистилища» существительное (субстантивированное прилагательное) «beati» появляется в составе развернутого сравнения, где ангелы, приветствующие Беатриче пением, уподобляются святым, которые «при последней трубе»<sup>23</sup> восстанут из мертвых и воспоют новообретенным телесным голосом:

Quali *i beati* al novissimo bando  
surgean presti ognun di sua caverna,  
la revestita voce alleluando,  
cotali in su la divina basterna  
si levar cento, ad vocem tanti senis,  
ministri e messaggier di vita eterna<sup>24</sup>.

Словно блаженные, что при последней трубе  
поспешно восстанут каждый из своей могилы,  
воспевая «аллилуйя» новообретенным голосом,  
так над божественной повозкой,  
подчиняясь гласу столь почтенного старца,  
поднялась сотня слуг и посланцев вечной жизни.

Данте сравнивает ангелов – которые по определению являются частью небесной реальности – со святыми в момент воскресения тел на Страшном Суде; святые при этом определяются термином «beati» (блаженные).

Разумеется, больше всего примеров использования этого термина мы находим в «Раю». Слово «beato» встречается в следующих словосочетаниях: «beato regno» (блаженное царство) («Par.» I, 23), «beato esse» (состояние блаженства) (III, 79), «beato spirto» (блаженный дух) (IX, 74), «beato Ubaldo» (XI, 44) (блаженный Убальд), «specchio beato» (блаженное зеркало) (XVIII, 2), «l'aspetto beato» (блаженный лик) (XXI, 20), «beato chiostro» (блаженный затвор) (XXV, 127), «beato coro» (блаженный хор) (XXVII, 17), «beati motor» (блаженные двигатели) (II, 129); «alma beata» (блаженная душа) (IV, 95), «vita beata» (блаженная жизнь) (XXI, 55), «la beata corte» (блаженный двор) (XXXII, 98). Во всех этих случаях слово «beato» характеризует либо святых, либо ангелов (как в II, 129), либо весь Рай как небесное царство, либо само состояние блаженства в этом царстве. Любопытны перифрастические формы, часто употребляемые Данте в поэме: «beati motor»

<sup>21</sup> Purg. XXI, 16 – 18.

<sup>22</sup> Purg. XXVI, 73 – 75.

<sup>23</sup> I Кор. 15, 52.

<sup>24</sup> Purg. XXX, 13 – 18.

(блаженные двигатели Вселенной – ангелы), «specchio beato» (душа Каччагвиды, идеально отражающая божественный свет), где слово «блаженный» является единственным маркером святости описываемого предмета.

Таким образом, видно, что в поэме этот термин «является, в первую очередь, эпитетом душ, наслаждающихся видением Бога в Раю»<sup>25</sup>; «в сочетании с субстантивированным глаголом ‘essere’ тождественен выражению “состояние блаженства”»<sup>26</sup>, а также может использоваться в значении «вещь, свойственная блаженным, или относящаяся к ним»<sup>27</sup>.

Употребление слова «beato» в тексте поэмы, особенно в третьей ее кантике, обусловлено самим предметом повествования, который составляет видение потустороннего мира. В этом употреблении Данте не отходит от религиозной литературы своего времени, где термин «beato» обозначает онтологическую характеристику, а не чувство или переживание. Отличительной же особенностью дантовского текста является то, что автор поэмы отнюдь не ограничивается использованием традиционного схоластического термина в качестве эпитета для явлений небесной реальности.

Действительно, во многих случаях в поэме синонимами «нейтрального» прилагательного «beato» и существительного «beatitudine» становятся слова с семантикой не блаженства, но счастья и радости («felice» и «lieto»), которые сами по себе могут звучать не только в контекстах небесного наслаждения, но и при описании земного мира или даже преисподней. Как писал Ю.М. Лотман:

Поэтический мир имеет [...] не только свой список слов, но и свою систему синонимов и антонимов. Так, в одних текстах «любовь» может выступать как синоним «жизни», в других – «смерти». «День» и «ночь», «жизнь» и «смерть» могут в поэтическом тексте быть синонимами<sup>28</sup>.

В нашем случае речь не идет о подобном сближении противоположных по смыслу в обычном языке терминов, но, тем не менее, здесь также налицо принцип авторской, а не общеязыковой синонимии: слова, отражающие душевное переживание человека, становятся в поэтическом тексте полноправными синонимами таких абстрактных измерений, как небесная святость и небесное бытие святых.

*Руководствуясь данным принципом контекстуальной синонимии, рассмотрим ниже основные примеры употребления слов с семантикой радости в качестве синонимов прилагательного «beato» и существительного «beatitudine».*

<sup>25</sup> Anceschi F. Beato // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 541.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Цит. С. 87.

Если обратиться к первой кантике, то связь радости с небесным блаженством на лексическом уровне можно проследить в следующих терцинах седьмой песни «Ада»:

Quest'è colei ch'è tanto posta in croce  
pur da color che le dovrien dar lode,  
dandole biasmo a torto e mala voce;  
ma ella s'è beata e ciò non ode:  
con l'altre prime creature *lieta*  
volve sua sfera e *beata* si gode<sup>29</sup>.

Это та, кого поносят  
даже те, кто должен бы ее хвалить,  
а вместо этого хулит ее и злословит о ней;  
она, однако, блаженна и не слышит этого:  
с другими первыми творениями она *радостно*  
вращает свою сферу и наслаждается, будучи *блаженной*.

Здесь прилагательное «*lieta*» (в русском языке наречие «радостно»), характеризующее действие Фортуны, появляется в одном синонимическом ряду со словом «блаженная». Образ радости формируется и глаголом «*si gode*» (наслаждается), который, как мы видели в первой главе, происходит от латинского «*gaudere*» (радоваться). Речь в терцинах идет о Фортуне; Вергилий объясняет Данте, что смертные напрасно хулят Фортуну, отвечающую за распределение земных благ между людьми, ибо, отнимая у них временные блага, она тем самым побуждает их задуматься о вечном блаженстве. Таким образом, в дантовском мире она является соратницей самого Творца, наравне с ангелами. Ангелы у Данте выполняют функцию двигателей девяти небес, называемых также сферами; Фортуна тоже, по аналогии с ангелами, изображается вращающей свою сферу (сферу распределения земных благ), и ее блаженство сопоставимо с блаженством ангелов, ибо она, как и эти первозданные существа, целиком находится в воле Божьей<sup>30</sup>. Таким образом, как и ангелы, она радостна и наслаждается собственным блаженством, независимо от людских речей. Радость и блаженство в данной ситуации настолько сближаются, что между ними трудно провести грань; это один из немногих случаев упоминания небесного блаженства в «Аду», и тот факт, что прилагательное «*lieta*» и глагол «*si gode*» оказываются в ударной позиции в стихах, еще больше усиливает ауру радости, которая создается вокруг образа Фортуны и способствует ее персонификации в образе живого существа, способного испытывать чувства. Кроме того, «слова радости» изменяют традиционное в предшествующей и последующей литературе изображение Фортуны как существа безжалостного, равнодушного к людским скорбям в силу своей жестокости<sup>31</sup>. «Слова радости» указывают на ее отдаленность от людей с их заботами, но не в силу ее

<sup>29</sup> Inf. VII, 91 – 96.

<sup>30</sup> Ср. *Ottimo* (1333). Inf. VII, 94 – 96: «эта фортуна блаженна, ибо это Небо, как и другие ангельские умы, то есть первозданные творения, не заботится о ваших проклятьях и упреках, и наслаждается своим Небом, и вращает его согласно провидению и распоряжению Бога».

<sup>31</sup> Ср. *Pagliaro A. Fortuna // Pagliaro A. Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*: In 2 voll. Messina; Firenze, 1966. Vol. 1. P. 161 – 184.

жестокости, а, напротив, в силу ее благой ангельской природы, непостижимой для смертных<sup>32</sup>.

Это практически уникальный случай в первой кантике, когда идея небесного блаженства проникает в атмосферу Ада через прилагательное с семантикой радости (к тому же, в контексте, подчеркивающим отдаленность этого блаженства от земных людей).

Чаще всего, напротив, прилагательное «lieto» и его контекстуальные синонимы (например, «dolce») становятся в «Аду» способом поведать о земном блаженстве – единственном измерении счастья, доступном осужденным, причем только в воспоминаниях, которые сами по себе служат дополнительной мукой, делая из былой радости орудие наказания.

Но, прежде чем говорить об употреблении этого прилагательного, рассмотрим наиболее известный пример использования прилагательного «felice» с семантикой земного блаженства в «Аду», и его интратекстуальные связи, позволяющие читателю понять различие между отношением к радости у осужденных и у спасенных душ. Речь идет об эпизоде с Паоло и Франческой, где Франческа, в ответ на просьбу Данте рассказать ему о ее грехопадении, говорит:

E quella a me: «Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del *tempo felice*  
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore»<sup>33</sup>.

И она мне: «Нет большей боли,  
чем вспоминать о счастливом времени  
в несчастье; и это знает твой наставник».

Здесь словосочетание «tempo felice» оказывается в окружении существительных «dolore» и «miseria», которые подчеркивают тягостность нынешнего состояния Франчески и тот факт, что счастье живо лишь в воспоминаниях, которые, парадоксальным образом, еще сильнее усугубляют боль. Франческа выражает в своих словах общий закон, касающийся не только преисподней, но и земного существования: всем и всегда тяжело вспоминать о счастье, находясь в несчастье. Как подсказывает большинство комментариев, эта терцина, вплоть до слов «e ciò sa», вдохновлена строками Северина Бозция, написанными философом в тюрьме: «Ведь при всякой превратности Фортуны самое тяжкое несчастье в том, что ты был счастливым»<sup>34</sup>. Что же касается слов: «e ciò sa 'l tuo dottore», то здесь мнения комментаторов разделяются: с одной стороны, Вергилий может *знать об этом* потому, что он сам описал страдания Энея и Дидоны в «Энеиде» (такой интерпретации положил начало Боккаччо)<sup>35</sup>; с другой же – и это толкование предлагают самые ранние

<sup>32</sup> Ср. об этом также *Ledda G. Inferno VII // Pasquini E., Galli C. (a cura di). Lectura Dantis Boniensis. Bologna, 2012. P. 59 – 87.*

<sup>33</sup> *Inf. V, 121 – 123.*

<sup>34</sup> *Бозций Северин. Утешение Философией. М., 1990. С. 210.*

<sup>35</sup> Ср. *Scartazzini G.A., Vandelli G. (1929). Inf. V, 121 – 123.*

комментаторы – речь идет о том, что Вергилий сам пребывает в Лимбе и лишен надежды на вечную радость.

Д. Матталия резюмирует:

Это Вергилий – самым простым и естественным образом – ибо упоминание другого наставника мало подходило бы к этому случаю; а также потому, что Вергилий действительно знает об этом: и в силу нынешнего опыта в страдании Лимба, и в силу того, что он автор бессмертной поэмы, где мастерски изобразил (по наблюдению Боккаччо) состояние героев (Энея, Дидоны), от счастья или удачи перешедших к несчастью<sup>36</sup>.

Если прочитывать фразу «e ciò sa 'l tuo dottore» как намек на нынешнее состояние Вергилия, то она вводит в терцину измерение вечного осуждения как индивидуального переживания, антитезой которому является «tempo felice» – время переживания счастья на земле.

Цепная рифма с прилагательным «felice» в составе рассматриваемого эпизода, очевидно, имеет семантическую нагрузку, противопоставляя былую радость нынешнему страданию:

E quella a me: «Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del *tempo felice*  
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.  
Ma s'a conoscer *la prima radice*  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
dirò come colui che piange e *dice*»<sup>37</sup>.

И она мне: «Нет большей боли,  
чем вспоминать о счастливом времени  
в несчастье; и это знает твой наставник.  
Но, если узнать о первом корне  
нашей любви у тебя такое желание,  
то я скажу о нем, как тот, кто плачет и говорит».

«Счастливое» (время) рифмуется здесь с существительным «корень», означающим в данном контексте первопричину несчастья Франчески, а затем с глаголом «говорит».

Прямую связь между первыми двумя понятиями точно сформулировал комментатор XVI в. Кастельвельтро:

Эта наибольшая боль заключается в том, чтобы вспоминать о счастье, когда именно величайшее счастье и стало причиной глубочайшего несчастья, которое этим счастьем обусловлено, как это и случилось с любовным наслаждением невестки и ее деверя, которое обернулось страданием и послужило причиной их несчастья<sup>38</sup>.

Как видно, в эпизоде рифма отражает главную идею автора: именно земное счастье и стало «корнем» мучения возлюбленных, и оно воскресает вместе с болью в словах рассказа. Какой именно характер носило это счастье, явствует из других терминов с семантикой наслаждения, в частности, прилагательного «dolce» (сладостный, милый, нежный), повторяющегося трижды на протяжении описания встречи Данте и Вергилия с несчастной парой. «Сладостным» называет автор гнездо, к которому стремятся голуби в своем полете – с голубями рассказчик сравнивает души Паоло и Франчески, несущиеся к нему в адском вихре:

<sup>36</sup> Mattalia D. (1960). Inf. V, 121 – 123.

<sup>37</sup> Inf. V, 121 – 126.

<sup>38</sup> Castelvetro L. (1570). Inf. V, 121 – 122.

Quali colombe dal disio chiamate      Как голуби, влекомые желанием,  
con l'ali alzate e ferme al *dolce* nido<sup>39</sup>...      с крыльями, поднятыми и устремленными к сладостному гнезду...

Затем прилагательное звучит в речи героя, предвещающей его вопрос к Франческе:

Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,      Отвечая, я начал: «О горе,  
quanti *dolci* pensier, quanto disio      сколько сладостных мыслей, сколько желания  
menò costoro al doloroso passo!»<sup>40</sup>.      привело их к скорбному переходу!».

Здесь очевидна контрастная связь между сладостью любовного переживания и «скорбным переходом» – грехопадением, приведшим души влюбленных в преисподнюю.

Наконец, герой задает свой вопрос:

Ma dimmi: al tempo d'i *dolci* sospiri,      Но скажи мне: во время сладостных вздохов  
a che e come concedette amore      каким образом и в каких обстоятельствах допустила любовь,  
che conosceste i dubbiosi disiri?<sup>41</sup>.      чтобы вы познали сомнительные желания?

Прилагательное «*dolce*» – компонент названия новой поэтической школы, к которой Данте причислял себя и своих друзей (школы сладостного нового стиля), и, согласно У. Боско, в дантовском творчестве часто является «определением точного, конкретного стилистико-языкового качества определенной тональности, тесно связанного с конкретным предметом»<sup>42</sup>. Но в то же время это и общепринятый в средневековой куртуазной литературе термин для описания самых счастливых переживаний, связанных с любовью к прекрасной даме. Это же прилагательное нередко встречается и в трактатах средневековых мистиков<sup>43</sup>. Однако здесь, наряду с другими терминами из куртуазного языка («*diletto*», «*cor gentil*», «*disio*») и именами персонажей из романа о Ланселоте, оно очевидным образом служит воссозданию куртуазного мира Франчески и атмосферы искушения, приведшего ее к вечной гибели.

«Tempo d'i *dolci* sospiri» – это и есть «счастливое время», которое в данном случае означает конкретную ситуацию, характерную для куртуазной литературы дантовской эпохи вообще и действительно связанную в ней со счастьем<sup>44</sup>, но под пером Данте превращающееся в фальшивый суррогат истинного блаженства и корень вечного проклятья. Не намереваясь анализировать здесь подробно самый знаменитый эпизод

<sup>39</sup> Inf. V, 82 – 83.

<sup>40</sup> Inf. V, 112 – 114.

<sup>41</sup> Inf. V, 118 – 120.

<sup>42</sup> *Bosco U. Il nuovo stile della poesia dugentesca secondo Dante // Bosco U. Dante vicino. Caltanissetta; Roma, 1966. P. 32.*

<sup>43</sup> Подробнее об этом ср. в монографии: *Colombo M. Cit. P. 49.*

<sup>44</sup> Ср. об этом: *Nardi B. Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante // Nardi B. Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca. Bari, 1942. P. 84.*

«Комедии», бывший объектом исследований в самых разных перспективах на протяжении веков<sup>45</sup>, укажем, тем не менее, на три важных для настоящей работы момента:

- 1) земное счастье впервые в поэме показано как источник гибели – и, в частности, на уровне рифмы;
- 2) для его описания употребляется лексика наслаждения, принадлежащая к куртуазной литературной традиции;
- 3) абстрактная философская идея пропускается здесь через конкретные образы чувств и эмоций, что способствует читательскому восприятию былого счастья и нынешнего несчастья осужденных не только как общего философского принципа, но и как их личного переживания.

Лексика наслаждения, принадлежащая к куртуазной традиции, однако, звучит у Данте не только в связи с темой ложного блаженства. С эпизодом Паоло и Франчески можно сопоставить другой эпизод поэмы, также описывающий место наказания сладострастных, где читатель встречается с одним из создателей той самой куртуазной литературы, один из образцов которой послужил «Галеотом» для несчастных Паоло и Франчески. В XXVI песни «Чистилища» Данте разговаривает с учтивым трубадуром Арнаутом Даниэлем, чью поэзию автор «Комедии» приводил как образец любовной лирики на народном (провансальском) языке в своем трактате «О народном красноречии»:

И в самом деле, если мы хорошенько посмотрим, то обнаружим, что лишь на эти темы слагали стихи на народном наречии знаменитые мужи: Бертран де Борн писал об оружии, Арнаут Даниэль о любви, Гираут де Борнейль о правой жизни, Чино да Пистойя о любви, его друг о правой жизни<sup>46</sup>.

В соответствующей статье на сайте Итальянского Дантовского общества (*Società Dantesca Italiana*) находим такое пояснение этих строк:

в поэзии Арнаута совершенство формы сочетается с выражением любовного и чувственного пыла, так что Данте в трактате «О народном красноречии» [...] называет его величайшим из авторов провансальской любовной поэзии; это мнение о нем Данте также стало причиной того, что Алигьери-персонаж встречает Арнаута и Гвидо Гвиницелли в XXVI песни «Чистилища», среди сладострастных: оба они представляют ту поэзию, в которой чувственная любовь воспевается как самоцель, а не как знак божественной любви, в отличие от описания любви в дантовском поэтическом творчестве<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Ср. *Quaglio A.E.* Francesca da Rimini // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 3. P. 1 – 13.

<sup>46</sup> De Vulg. El. II, ii, 8:

Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertramum de Bornio arma, Arnaldum Daniele amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensem amorem, amicum eius rectitudinem.

<sup>47</sup> Ср. Arnaut Daniel. URL: [https://www.danteonline.it/italiano/popup\\_schede.asp?tipo=ske&scheda=arnaut](https://www.danteonline.it/italiano/popup_schede.asp?tipo=ske&scheda=arnaut) (дата последнего обращения: 20.11.2017). Ср. об этом персонаже также: *Perugi M.* Arnaut Daniel in Dante // Studi Danteschi. 1978. № 41. P. 59 – 152; *Hayes B.E.* Arnaut Daniel et Dante // Touber A.H. (sous la direction). Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO. Amsterdam, 1998. P. 125 – 132.

Однако между опытом Арнаута и опытом Франчески существует огромная разница. Разница эта заключается, прежде всего, в раскаянии: кара Арнаута временная, кара Франчески вечная; трубадур отрекся от своего «былого безумия»<sup>48</sup>, а Франческа осталась в нем навсегда. Любопытно здесь то, что граница между прощением и осуждением проводится на лексическом уровне в первую очередь в словах радости со значением блаженства, употребляемых в обоих эпизодах. В случае Франчески, как только что было отмечено выше, «tempo felice» – это «tempo d’i dolci sospirgi», то есть время земной жизни, в котором был совершен грех прелюбодеяния (и «счастливое» именно благодаря этому греху). Что же касается Арнаута, с ним все обстоит ровно наоборот. Чтобы показать это, процитируем здесь его речь:

«Tan m’abellis vostre cortes deman,  
qu’ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.  
Ieu sui Arnaut, que plor e vai cantan;  
consiros vei la passada folor,  
e vei jausen lo joi qu’esper, denan.  
Ara vos prec, per aquela valor  
que vos guida al som de l’escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!»<sup>49</sup>.

«Мне так приятен ваш учтивый вопрос,  
что я не могу и не хочу прятаться от вас.  
Я Арнаут, что плачет и поет;  
задумчиво созерцает свое бывшее безумие  
и с наслаждением созерцает радость, на которую надеется впереди.  
Ныне я прошу вас, во имя той силы,  
что влечет вас на вершину этой лестницы,  
вспомнить в урочный час о моей боли!».

Сходство с речью Франчески бросается в глаза сразу: и там, и здесь монолог строится по правилам куртуазии, которые требуют от отвечающего показать, насколько ему приятен собеседник и его вопрос; в обоих эпизодах используются термины из любовной литературы, в последнем случае – из поэзии трубадуров: «m’abellis», «cortes» и др. Почти три терцины речи Арнаута – единственный пример законченного текста целиком на чужом – провансальском – языке в поэме; само по себе использование этого языка родоначальников европейской любовной лирики является маркером куртуазии<sup>50</sup>; как пишут комментаторы Боско и Реджо (Bosco e Reggio), беседа Данте с Арнаутом выткана «сладостной (*dolce*) стилистической тканью»<sup>51</sup>. Слово «dolce», как мы видели выше, проходит красной нитью через эпизод Паоло и Франчески. Грех прелюбодеяния и сладострастия оказывается в поэзии Данте тесно связан с литературой, которой свойственен «сладостный» стиль и которая прославляет земную любовь.

Но при всех стилистических совпадениях смысловые акценты в обоих монологах абсолютно различны, и ярче всего это различие проявляется именно в

<sup>48</sup> Purg. XXVI, 143.

<sup>49</sup> Purg. XXVI, 140 – 147.

<sup>50</sup> Ср. Momigliano A. (1946 – 1951). Purg. XXVI, 140 – 147; Mattalia D. (1960). Purg. XXVI, 140 – 147; Bosco U., Reggio G. (1979). Purg. XXVI, 139 – 148; Bosco U., Reggio G. (1979). Purg. XXVI, 140 – 147.

<sup>51</sup> Bosco U., Reggio G. (1979). Purg. XXVI, 139 – 148.



противопоставлении боли и радости. Сопоставим соответствующие терцины в обоих эпизодах:

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; consiros vei <i>la passada folor</i> , e vei jausen <i>lo joi qu'esper</i> , denan.	Я Арнаут, что плачет и поет; здумчиво созерцает свое былое безумие и с наслаждением созерцает радость, на которую надеется впереди.
--	---

E quella a me: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del <i>tempo felice</i> ne la <i>miseria</i> ; e ciò sa 'l tuo dottore».	И она мне: «Нет большей боли, чем вспоминать о счастливом времени в несчастье; и это знает твой наставник».
---	---

Для Франчески категория «счастливое время» означает *прошлое, то есть былое блаженство*. Именно в нем «коренятся» (практически цитируя Данте, скажем мы) истоки ее нынешней, настоящей боли и ее нынешнего состояния несчастья (осуждения). Поэтому-то у Франчески не может быть никакой надежды: ведь надежда всегда связана с будущим, а будущего для нее не существует. Переживая сладость прошлого, она, таким образом, обречена страдать. Для Арнаута же эпитетом «прошлое» определяется слово «*folor*» (безумие), означающее греховные наслаждения, которые он когда-то переживал. Безумие, а не счастье, он и созерцает, и оплакивает, но взор его поровну устремлен и в прошлое, и в грядущее. И, если слово «*folor*» соответствует в его речи (в том числе, и на уровне рифмы) слову «*dolor*» (боль), а в центре терцины находится слово «радость», то последнее, в отличие от «счастливого времени» Франчески, лежит в перспективе будущего. Радость его «впереди», он «надеется» на нее, то есть она для него напрямую сопряжена с надеждой; мысль о ней не возвращает его к безумию, а, напротив, показывает ему противоположный полюс этого безумия – истинное блаженство; и само страдание – слезы раскаяния и боль – ведут его именно к ней как к своей конечной цели.

Укажем здесь на синтаксический параллелизм, отражающий эту мысль Данте:

consiros vei <i>la passada folor</i> , e vei jausen <i>lo joi qu'esper</i> , denan. впереди.	Здумчиво я созерцаю былое безумие, и я созерцаю с наслаждением радость, на которую надеюсь впереди.
--	---

Оба стиха содержат синтаксические повторы «субъект-предикат-прямой объект»: «я созерцаю» – «я созерцаю» –, как будто указывающие на равноценность обоих процессов созерцания. Если верно утверждение Лотмана о том, что «в поэзии грамматический уровень проецируется на семантический»<sup>52</sup>, то очевидно, что безумие и радость оказываются словно бы уравниены в восприятии читателя за счет того, что помещаются в почти идентичные грамматические структуры. При этом, однако, за словом «безумие» не следует ничего, и на нем заканчивается первая структура, а слово «радость» уточняется определительным придаточным: «радость, на которую надеюсь впереди». Более того,

<sup>52</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Цит. С. 81.

слово «вперед» занимает ударную позицию в стихе, и сразу же вслед за ним следует строка, связанная синтаксически с последними двумя:

Ara vos prec, per aquella valor  
que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor<sup>53</sup>!

Ныне я прошу вас, во имя той силы,  
что влечет вас на вершину этой лестницы,  
вспомнить в урочный час о моей боли!

Если в первых стихах речь шла о созерцании как о состоянии Арнаута, то в этих – о конкретном активном действии, единственном доступном герою, которое имеет силу для обитателей Чистилища, – молитве. Терцина начинается со слова «ныне», означающего настоящий момент, то есть время действия; глаголы, вводящие в терцину семантику активного делания: «прошу» и «ведет»; существительное «сила» – божественная благодать, приводящая в движение любящие души; движению задано и направление: «al som de l'escalina» (на вершину лестницы). Направление это, как мы знаем, имеет как движение Данте, так и движение самого Арнаута, в отличие от бесцельного и бессмысленного метания Франчески. Терцина заканчивается словом «боль» («dolor»), но это не конец пути Арнаута: рифма отсылает нас к «valor» – божественной энергии, воссоединение с которой является конечным предназначением этой боли. Надежда на будущую радость открывает перед Арнаутом возможность просить о молитве для того, чтобы его боль была помянута перед той силой, в которой он и обретет эту радость. А синтаксический параллелизм и употребление глагола «вижу», или «созерцаю» («veï»), в предыдущей терцине как в отношении уже сбывшегося события, так и в отношении события грядущего, подчеркивает реальность его радости, конкретику ее бытия, и тот факт, что само его страдание ведет к ней.

Обратим внимание и на само слово «радость», что употребляет Арнаут. На самом деле, здесь сразу два термина радости: «jausen» (деепричастие «наслаждаясь») и «joi» («радость»). Первый из них, очевидно, как и глагол «consiros», указывает на актуальность объекта надежды, на его конкретную реальность уже в состоянии искупления. Что касается второго, существительного «joi», то, по мнению комментаторов, он означает собственно небесное блаженство в данной терцине<sup>54</sup>. Согласно данным словаря провансальской поэзии Кроппа, приводимым в первой главе настоящей работы, это слово было одним из наиболее часто употребляемых трубадурами. Оно могло описывать удовольствие при виде природных явлений, радость, вызванную в поэте благосклонностью его дамы, и, кроме того, саму даму, сравнимую с драгоценным камнем (у Данте, как мы помним, слово «gioia» используется чаще всего именно в этом значении).

<sup>53</sup> Purg. XXVI, 140 – 147.

<sup>54</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991-1997). Purg. XXVI, 140 – 147.

Наконец, оно могло описывать первую ступень восторга, перерастающего в абсолютное блаженство любви. Неудивительно, что, согласно Кроппу, именно «*joï*» является конечной целью всей деятельности трубадура. Ясно, что у «идеального» читателя Данте, знакомого с лирикой Прованса, это слово должно вызывать ассоциации именно с куртуазной любовью<sup>55</sup>, тем более, что сам Данте, по наблюдению Кьяваччи Леонарди, мог позаимствовать словосочетание «*jausen lo joï*» из секстины исторического Арнаута (где звучало «*jauzirai joï*»), и где это слово означало 'радость чувственной любви', 'недолговечное счастье': его трудно достичь, и оно быстро сменяется горем<sup>56</sup>.

Однако в «Комедии» это слово обретает как раз противоположное значение: становясь в оппозицию к слову «*folo*» – безумию привязанности к земным наслаждениям – оно обогащается семантикой непреходящей радости – той самой, которой, как мы видели в первой главе, призывал наслаждаться св. Августин. Этой радостью, как и радостью в лирике трубадуров, *радуются* (как мы видели в первой главе, «*jausen lo joï*» – почти идиоматическое сочетание в литературе Прованса), и она также определяется через надежду («*esper*»), но у Данте в ней присутствует, кроме того, та особая уверенность, которой недостает радости земной любви. Эта уверенность, как мы видели выше, выражается в тексте на уровне как лексики, так и синтаксиса и влечет за собой продолжение, имеющее своей темой молитву источнику силы, движущей всех персонажей ввысь, к небесам.

Таким образом, «*joï qu'esper, depan*» оказывается в тексте поэмы в абсолютной оппозиции «*tempo felice*» Франчески, именно за счет стилистического и тематического сходства обоих эпизодов. Измерение надежды и будущего отсутствует в Аду; движение, происходящее в нем, лишено смысла и предназначения, а блаженство может присутствовать лишь в воспоминании и, вместо утешения, приносить еще большую боль осужденному. И, в то время как будущая радость Арнаута – цель его страданий, то былое счастье Франчески – их причина.

Нынешнее состояние осужденных в Аду чаще всего в поэме определяется контекстуальным антонимом лексемы «*felice*» и «*beato*»: а именно, прилагательным «*tristo*» (печальный, скорбный). Это прилагательное, принадлежащее в староитальянском языке к семантическому полю чувств и эмоций, употребляется в первой кантике в

---

<sup>55</sup> По теме радости в поэзии трубадуров ср. также: *Belperron P. La Joie d'amour. Paris, 1948; Denomy A.J. Jois among the early troubadours: its meaning and possible source // Medieval Studies. 1951. № 13. P. 177 – 217; Camproux Ch. Joy d'amor (jeu et joie d'amour). Montpellier, 1965.*

<sup>56</sup> Ср. *Chiavacci Leonardini A.M. (1991-1997). Purg. XXVI, 140 – 147.*

значении 'относящийся к адским мукам', 'dannato' ('осужденный'), или просто 'адский'.

Такие варианты зарегистрированы в «Дантовской энциклопедии»:

Лексема широко используется в «Аду» в интенсивном значении (близком к значению 'страдающий'), в котором она почти всегда относится к состоянию осужденных. Но в некоторых случаях коннотация печали распространяется и на адские места и обусловлена как естественными (темнота, блеклость и т.д.), так и нравственными причинами. Так, если образ «tristo ruscel» (скорбного потока, Inf. VII, 107) может быть вдохновлен толкованием Сервия на 13-й стих VI песни «Энеиды» («a tristitia Styx dicta est»), то на связь Ада с состоянием скорби как будто бы намекают «trista riviera d'Acheronte» (скорбный берег Ахерона, III 78), «trista conca» (IX 16: скорбная впадина), «fosso tristo» (XIV 11: скорбный ров: русло Флегетона и сам Флегетон), «tristo buco» (XXXII 2: скорбный провал: центральный колодец девятого круга), il tristo calle (XXIX 69, скорбная тропа); i luoghi tristi (скорбные места, Purg. VIII 58); и, относительно «Ада», с уточнением причины: Luogo... non tristo di martiri (Место... скорбное не из-за мучений, VII 28; но «tristo» могло бы иметь здесь функцию глагола, и вся фраза могла бы означать: «non attristato da martiri» (не опечаленное страданиями).

Что касается слова «tristo» как определения проклятых душ, то достаточно привести следующие примеры: «l'anime triste [печальные души, с сильной коннотацией осуждения: " злосчастные "] di coloro / che visser senza 'nfamia e senza lodo» (тех, кто жил без позора и без славы, Inf. III 35); «anima trista» (скорбная душа, VI 55); «anima trista come pal commessa» (скорбная душа, воткнутая, как столб, XIX 47); «ombre triste smozzicate» (унылые обрубленные тени, XXIX 6); «persona trista e matta» (человек скорбный и обезумевший, XXVIII 111; горе Моски дей Ламберти усугублено здесь жестким вмешательством Данте [...]); и наконец, о целой толпе, trista greggia (скорбное стадо, XXVIII 120).

Что касается «ipocriti tristi» (скорбных лицемеров, If XXIII 92) то здесь очевидно влияние Св. Писания: «Cum autem ieiunatis nolite fieri, sicut hypocritae, tristes» («когда поститесь, не будьте унылы, как лицемеры» (Мф. 6, 16)), как в том, что у грешников притворно изможденный вид, при помощи которого они выставляют напоказ свой пост, так и в том, что они как бы демонстрируют внешнее рвение к покаянию, как интерпретирует Фома этот евангельский стих: «Praeterea, religiosi maxime intendere debent operibus poenitentiae. Sed in operibus poenitentiae non est utendum exterioribus signis tristitiae, sed magis signis laetitiae...» (Монахи должны прежде всего заниматься делами покаяния. Но в делах покаяния не должно иметь внешние знаки уныния, а только радости, S.T. II-II q. 187 a. 6 arg. 3); аналогичен и комментарий Бути: «они унылы в своем проявлении, и показывают себя унылыми, дабы казаться святыми и мужами покаяния»<sup>57</sup>.

Однако такой узус прилагательного «tristo» зарегистрирован в корпусе OVI лишь однажды; в имеющихся там примерах слово «tristo» имеет чаще всего позитивную коннотацию раскаяния в грехах и используется в религиозной поэзии и проповедях именно в этом значении. Кроме того, «tristo» преимущественно означает именно переживание, чувство, душевное состояние. Это же значение сохраняется и у самого Данте: «Francesca, i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio» (Франческа, твои мучения печалят и трогают меня до слез)<sup>58</sup>. Поэтому можно полагать, что, характеризуя мир и бытие проклятых душ словом «tristo», Данте показывает нам Ад с точки зрения переживания находящихся в нем людей и героя, наблюдающего их.

К примерам, приводимым энциклопедией, можно добавить любопытный случай употребления в 132-м стихе XXIV песни, в знаменитой сцене с Ванни Фуччи:

E 'l peccator, che 'ntese, non s'infine,  
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,  
e di trista vergogna si dipinse...<sup>59</sup>

И грешник, услышав это, не поколебался,  
но повернулся ко мне духом и лицом  
и покрылся краской скорбного стыда...

<sup>57</sup> *Consoli D. Tristo // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 5. P. 726.*

<sup>58</sup> Inf. V, 116 – 117.

<sup>59</sup> Inf. XXIV, 130 – 132.

Как поясняет последний стих Л. Кастельвельтро,

Есть два стыда: один благой, когда человек раскаивается в прегрешении, а другой преступный, когда человек не раскаивается в содеянном, а только смущается, как смутился от стыда Ванни Фуччи, ибо понял, что Данте, увидев его в таком месте, уверился в том, что он вор<sup>60</sup>.

Томмазо приводит в своем комментарии цитату из св. Амвросия: «Прекрасная добродетель есть стыд и утешительная благодать»<sup>61</sup>.

Бр. Бьянки указывает:

Есть стыд, который рождается из покаяния во грехе, и он прекрасен и свят; и есть иной стыд, что рождается из неудовольствия или раздражения, что тебя раскрыли, и этот стыд скорбен и подобает скорбным<sup>62</sup>.

С такой трактовкой согласны и поздние комментаторы. Таким образом, в данном случае термин «tristo» означает, по сути, преступный, проклятый, нечестивый, ибо покаяние ведет к будущей радости, но осужденный в аду не может принести покаяния и пребывает в состоянии скорби.

Поэтому неудивительно, что слово «tristo» в паре со словом «lieto» в составе антитезы в одном стихе у Данте может также означать противопоставление «dannato» – «beato» (иными словами, принадлежащий реальности Ада – принадлежащий реальности Рая):

Poi che la voce fu restata e queta, vidi quattro grand'ombre a noi venire: sembianz' avevan né trista né lieta <sup>63</sup> .	Затем, когда голос остановился и замолчал, я увидел, как к нам подходят четыре великие тени: у них не был ни грустный, ни радостный вид.
--	--

Толкования последнего стиха терцины, правда, различны: ранние комментаторы (Якопо делла Лана и Бути) полагали, что здесь имеется в виду, что души Лимба не принадлежат ни к проклятым грешникам Ада, ни к блаженным жителям Рая; что же касается более поздних, начиная с Боккаччо, открывшего для себя античный идеал мудреца, то они считали, что не печальный и не радостный облик характерен для подлинно благоразумного мужа<sup>64</sup>. Современный комментатор Кьяваччи Леонарди утверждает, что оба аспекта (характеристика не спасенных, но и не осужденных, а также бесстрастность мудрецов) гармонично совмещаются здесь в одном образе<sup>65</sup>.

Еще одна антитеза «скорбь – радость», когда речь идет о земном блаженстве, встречается в XIX песни «Ада»:

E se non fosse ch'ancor lo mi vieta	И если бы мне этого до сих пор не запрещало
-------------------------------------	---

<sup>60</sup> *Castelvetro L.* (1570). Inf. XXIV, 132.

<sup>61</sup> *Tommaseo N.* (1837). Inf. XXIV, 130 – 132.

<sup>62</sup> *Bianchi B.* (1868). Inf. XXIV, 132.

<sup>63</sup> Inf. IV, 82 – 84.

<sup>64</sup> О различных интерпретациях этого стиха начиная со Средних веков ср. *Mazzoni F.* (1965-85). Inf. IV, 84.

<sup>65</sup> *Chiavacci Leonardì A.M.* (1991 – 1997). Inf. IV, 84.

la reverenza de le somme chiavi  
che tu tenesti ne la vita lieta,  
io userei parole ancor più gravi;  
ché la vostra avarizia il mondo attrista,  
calcando i buoni e sollevando i pravi<sup>66</sup>.

почтение к великим ключам,  
которые ты хранил в радостной жизни,  
я бы употребил еще более суровые слова;  
ибо ваша алчность печалит мир,  
Попирая добрых и возвышая неправедных.

В этих строках проявляется негодование Данте против папы Николая III, которого герой встречает в кругу торговцев церковными должностями. В данном случае словосочетание «vita lieta» означает именно земную жизнь, но, благодаря употреблению глагола с семантикой скорби почти сразу после него, у читателя создается впечатление, что жизнь на земле сама по себе радостна, а печальной ее делают неправедные люди, жаждущие обогащения любой ценой.

О связи темы алчности и земных богатств с мотивом радости в «Комедии» будет подробнее сказано ниже; что же касается возможности для земной жизни в дантовском мире быть радостной не только в глазах осужденных, но и в глазах живущих на земле людей, то подтверждением этой возможности могут до некоторой степени служить первые слова радости в поэме, звучащие в вопросе Вергилия к Данте:

Ma tu perché ritorni a tanta noia?  
Perché non sali il diletto monte  
ch'è principio e cagion di tutta gioia?<sup>67</sup>

Но отчего ты возвращаешься к такой беде?  
Отчего ты не взойдешь на сладостный холм,  
который есть начало и причина всякой радости?

Как известно, Данте, заплутав в темном лесу, ободряется, увидев холм, озаренный лучами солнца; на этот холм вначале и предлагает ему подняться Вергилий (хотя и прекрасно знает, что Данте не сможет этого сделать, пока не пройдет через все круги Ада, так как ему препятствуют его же собственные грехи). Существуют разные прочтения слова «радость» в этом эпизоде: одни комментаторы полагают, что речь идет о небесном блаженстве, но другие, как указывает Кьяваччи Леонарди, утверждают, ссылаясь на Аристотеля и Фому, что имеется в виду вся возможная радость именно в земном бытии<sup>68</sup>.

Если под словом «gioia» действительно подразумевается земное блаженство, то это происходит в поэме всего однажды: во всех прочих случаях указанное существительное используется при описании небесной реальности. Маркером «земного» значения в какой-то степени может служить прилагательное «diletto», относящееся к холму («monte»): как указывает комментатор Хименс (Chimenz), «выражение “diletto monte” кажется слепленным по образцу “paradiso delizioso (di delizie)”, традиционно используемого при описании земного рая, предвосхищающим изображением которого является сладостная

<sup>66</sup> Inf. XIX, 100 – 108.

<sup>67</sup> Inf. I, 76 – 78.

<sup>68</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991-1997). Inf. IV, 78.

гора»<sup>69</sup>. Эту формулу описания земного рая мы наблюдали и при обзоре лексики радости в источниках на народном наречии в первой главе данной работы.

Образ радости в терцине связан с побуждением к действию, с которого берет начало весь сюжет «Комедии», и оттого особую важность имеет здесь глагол движения «salì» (взойдешь, поднимешься). Именно обретение радости в данном случае становится основным мотиватором движения в речи Вергилия, обращенной к готовому потерять надежду и впасть в уныние Данте. Отношение действия-движения к радости освещается в комментарии Д. Матталия:

объяснение стихов 77-8 содержится в известном аристотелевско-схоластическом принципе-аксиоме, который повторяется и в «Пире», и в «Монархии», и в поэме: радость состоит в совершенстве бытия, но сначала – в усилении, направленном на обретение этого совершенства: поэтому начало радости – это начало восхождения на холм, а причина всей, полной радости – вершина холма, символ достигнутого совершенства<sup>70</sup>.

Таким образом, метафорой усилия, «направленного на обретение совершенства», становится у Данте восхождение, то есть движение. Согласно Л. Пертиле, «в поэме, как и в христианской жизни, желание является психологическим коррелятом метафоры движения»<sup>71</sup>. Желание совершенства можно реализовать с помощью благодати Бога, но и с помощью личной веры и надежды на спасение, примером чему является избавление Данте от трех зверей в темном лесу.

Как противоположность этой терцине, заключающей в себе призыв к надежде и вере, можно рассматривать эпизод VII песни «Ада», где Данте встречает людей, томящихся в водах болота Стикса:

Fitti nel limo dicon: «Tristi fummo  
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,  
portando dentro accidioso fummo:  
or ci attristiam ne la belletta negra»<sup>72</sup>.

Сидя в иле, они говорят: «Мы были печальны  
в нежном воздухе, который веселит солнце,  
и носили в себе дым уныния –  
теперь мы печалимся в этой черной грязи».

Здесь имеет место противопоставление веселия, радости земного творения («tristi fummo ne l'aere dolce che dal sol s'allegra») унынию осужденных, не желавших при жизни радоваться этому творению. А.М. Кьяваччи Леонарди пишет об этом:

О грешниках, погруженных в воды Стикса, велись долгие споры. Тем не менее, думается, что характеризующие их словосочетания «были печальны» и «дым уныния», если не абсолютно точно, то с наибольшей вероятностью могут относиться к смертному греху, в некотором роде противоположному греху гнева, – унынию. *Tristitia* – это, действительно, синоним слова *accidia* в теологических текстах того времени, и *accidioso fummo* (дым уныния) – однозначное указание на этот грех. Кроме того, осуждение на тотальное бездействие, вплоть до того, что они даже не могут внятно разговаривать (ст. 126), представляется

<sup>69</sup> *Chimenz S.A.* (1962). *Inf. I*, 76 – 78.

<sup>70</sup> *Mattalia D.* (1960). *Inf. I*, 77 – 78.

<sup>71</sup> *Pertile L.* *Cit.* P. 35.

<sup>72</sup> *Inf. VII*, 121 – 124.

логичным наказанием за жизнь в унынии. Именно так понимали эти строки все старые комментаторы, от Грациоло до Ланы, от Пьетро до Бенвенуто и Ландино<sup>73</sup>.

Состояние уныния, то есть грусти, вызванной неверием и отсутствием надежды, означает у Данте, таким образом, бездействие, вплоть до немоты. Уныние традиционно связывалось в восточной и западной христианской традиции с бездействием<sup>74</sup>, а что касается употребления итальянского слова «tristo» в значении 'унылый' как 'бездейственный', 'пассивный', то вот пример из корпуса OVI:

Tristizia è il terzo vizio che nasce de la mala volontà [...]. Per Nigrigenzia è detto l'animo tristo, quando il bene che potrebbe fare no incomincia. Per Pigrizia è detto l'animo tristo, quando il bene incominciato non compie» (Уныние есть третий порок, порождаемый дурной волей [...]. Из-за нерадения дух называют унылым, когда он не начинает благого дела, что мог бы сделать. Из-за лени дух называют унылым, когда он не завершает начатого дела)<sup>75</sup>.

Унылые, или «скорбные», как называет их Данте, лишены благодати спасения, и их пассивность и нежелание при жизни стремиться на вершину холма, который есть начало и причина всех радостей, оборачиваются в преисподней абсолютной неподвижностью и немотой. Так антитеза «печаль – радость земной жизни» служит иллюстрацией одного из основных принципов художественного мира поэмы: стремление к радости означает движение к ней (это может касаться и ложной радости, как в случае с Улиссом, который будет рассмотрен в следующем разделе), а печаль и уныние – вечное бездействие, закоснение в собственном грехе. Как мы видели выше, все осужденные дантовского Ада характеризуются словом «скорбные», и все они являют собой фигуры, так или иначе навечно застывшие в своем проклятом бытии, не имеющие возможности двигаться к радости. Высшую степень этого закоснения представляют собой пленники ледяного озера Коцит, о которых говорится, что «da li occhi il cor tristo / tra lor testimonianza si procaccia» (в их глазах отражается свидетельство их скорбного сердца)<sup>76</sup>. Свойство греха уныния как бы распространяется на всех жителей преисподней.

Из приведенных примеров видно, что радость земной жизни может быть как обманчивой и греховной (как в случае с Франческой), так и праведной и достойной восхищения; не ценить истинную радость земного мира, согласно Данте, означает впасть в уныние. В этом смысле он, возможно, сближается с идеологией францисканства; вспомним, что радование миру как творению Бога было одним из основных типов поведения для ранних

---

<sup>73</sup> *Chiavacci Leonardì A.M.* Approfondimenti all'Inf. VII // *Alighieri D.* Commedia. Inferno. Cit. P. 136. Ср. также *Ledda G.* Inferno VII. Cit. P. 59 – 87.

<sup>74</sup> Ср. *Gregorio Magno.* Moralia in Job, XXXI, xlv, 88. Цит. по: *Chiavacci Leonardì A.M.* Approfondimenti all'Inf. VII // *Alighieri D.* Commedia. Inferno. Cit. P. 136.

<sup>75</sup> *Segre C.* (a cura di). Bono Giamboni. Trattato di Virtù e di Vizi. Torino, 1968. P. 123 – 56.

<sup>76</sup> Inf. XXXII, 38 – 39.



францисканцев, которые стремились воплотить в повседневной бытовой практике предостережения от смертного греха уныния. Как пишет Ф. Сальсано,

дантовский мир настолько подвержен излучению, исходившему от францисканства в эту осень средневековья или весну Возрождения, что большую часть этого мира можно понять только в свете христианского обновления, осуществленного св. Франциском и его братьями. Так что, был Данте терциарием или нет, он, безусловно, был вскормлен тем мистическим переживанием, которое распространялось от Ассизи по всему миру, и он сам был участником и поэтом того переворота, который святой беднячок произвел в истории христианства<sup>77</sup>.

«Гимн брату солнцу» Франциска, первое стихотворение на итальянском языке, в котором каждое явление природы, начиная с солнца, именуется благом, достойным и радостным постольку, поскольку его создал Господь и посылает через него разнообразные дары человеку, вполне мог вдохновить Данте на написание строк: «ne l'aere dolce che dal sol s'allegra» (в нежном воздухе, который веселит солнце).

Подводя итог обзору примеров описания блаженства как радости и осуждения как скорби в «Аду», можно заключить, что в большинстве случаев концепт «радость» реализуется в первой кантике через упоминания об отсутствии радости, которые сами по себе подчеркивают, насколько важную роль идея радости играет в дантовской метафизике блаженства: ведь именно его навсегда лишены жители Ада. При этом радость может быть связана как с фальшивым благом и тогда, в соответствии с популярной во времена Данте поговоркой, «на ее конце» оказывается скорбь, даже если ложное благо изображается в лирических тонах куртуазной литературы, традиционно восхваляющей земную страсть как наивысшее наслаждение человека. В то же время, радость является сущностной характеристикой земного мира как творения Бога, и отвергать ее означает впасть в смертный грех уныния. Уныние, или печаль, ассоциируется в дантовской поэзии с бездействием и немотой, а радость, напротив, – с активной деятельностью. Метафорой активной деятельности, необходимой для достижения радости, в тексте выступает движение (на морфологическом уровне – глаголы движения). Весь сюжет «Комедии» открывается призывом Вергилия, в котором поставлено конкретное условие: достичь радость можно только посредством движения к ней; из темного леса нет иного спасения; радость, таким образом, становится своего рода организующим центром, вокруг которого строится все путешествие Данте.

Что касается самого употребления лексем радости в значении блаженства и лексем печали в значении осуждения, можно предполагать, что, используя слова с семантикой эмоциональных переживаний при определении онтологических измерений (состояние

---

<sup>77</sup> Salsano F. Dante e le creature // Mellone A. (a cura di). *Lectura Dantis Metelliana*. Dante e il francescanesimo. Cava dei Tirreni, 1987. P. 194.

проклятия и состояние блаженства, небесного или земного), автор вводит в текст идею индивидуального переживания этих измерений. И грусть, и радость являются человеческими чувствами: таковы, как мы видели в первой главе, значения этих понятий и в средневековой итальянской литературе. Определяя адские места и их обитателей словом «скорбный», поэт показывает нам их глазами того, кто испытывает эту скорбь, и то же самое происходит, когда при описании земной или небесной жизни звучат слова радости. Таким образом, объективная реальность Ада и земного мира субъективизируется, включается внутрь конкретного человеческого переживания. Эта конкретика чувств переносится даже на природу: как мы видели в VII песни «Ада», воздух и солнце обретают человеческие черты, благодаря глаголу «s'allegra» (веселится). Однако приведенных нами примеров слишком мало, чтобы делать какие-либо выводы о специфике поэтики радости в «Комедии» и о том, насколько эта поэтика соответствует общей тенденции поэмы, подмеченной многими исследователями – субъективировать до крайней степени универсальные и абстрактные понятия и теории, вплоть до схоластических догматов. Рассмотрим случаи употребления лексем с семантикой радости в следующих двух кантиках поэмы и проанализируем их контексты.

## 2.2. Радость и блаженство в «Чистилище» и в «Раю»

В «Чистилище» и в «Раю» «слова радости», описывающие небесные явления и фактически синонимичные слову «блаженный», встречаются, безусловно, чаще, чем в Аду.

Так, в V песни второй кантики души людей, умерших насильственной смертью и раскаявшихся в грехах в последний момент, обращаются к Данте, принимая его за спасшегося при жизни, с такими словами:

«Oh anima che vai per esser lieta  
con quelle membra con le quai nascesti»,  
venian gridando, «un poco il passo queta»<sup>78</sup>.

«О душа, идущая, чтобы стать радостной,  
с теми телесными членами, с которыми ты родилась»,  
кричали они, подступая, «умерь немного свой шаг».

Комментаторы единодушно сходятся на том, что в данном случае «esser lieta» означает «стать святой», то есть, как пишут Казини и Барби (Casini e Barbi), «чтобы обрести блаженство, которое является целью путешествия Данте»<sup>79</sup>, или, по выражению американского дантолога Ч. Синглтона (Ch. Singleton), «“to be happy” in Heaven» (быть счастливым на Небесах)<sup>80</sup>. Для современной Данте литературы на народном наречии, как

<sup>78</sup> Purg. V, 46 – 48.

<sup>79</sup> Casini T., Barbi S.A. (1921). Purg. V, 46.

<sup>80</sup> Singleton Ch.S. (1970 – 75). Purg. V, 46.

показывает исследование корпуса OVI, словосочетание «*esser lieta*» в значении 'обрести небесное блаженство' не было, однако, типичным. Можно предполагать, что такое употребление является особенностью поэтического языка Данте.

В XXIV песни «Чистилища» Форезе Донати говорит о Пиккарде, которую Данте повстречает в Раю в небе Луны:

«La mia sorella, che tra bella e buona non so qual fosse più, trionfa lieta ne l'alto Olimpo già di sua corona» <sup>81</sup> .	«Моя сестра, в которой уж не знаю, чего было больше из красоты и добра, уже торжествует, радостная, в своем венце на высоком Олимпе».
---	---

Дино Провенцаль дает к этой терцине пояснение: «*lieta: beata*» (радостная: блаженная)<sup>82</sup>. Другие комментаторы уточняют, что эта радость вызвана обретением ею небесной награды.

В XXVII песни появляется ангел, названный «радостным»:

si stava il sole; onde 'l giorno sen giva, come l'angel di Dio lieto ci apparse. Fuor de la fiamma stava in su la riva, e cantava: 'Beati mundo corde! in voce assai più che la nostra viva» <sup>83</sup> .	так стояло солнце; поэтому здесь день уходил, когда внезапно нам предстал радостный ангел Божий. Он стоял по ту сторону пламени, на берегу, и пел: 'Блаженны чистые сердцем! голосом, гораздо более живым, чем наши.
--	--

Как пишет комментатор XIV в. Кристофоро Ландино, ангел радостен, «ибо повсюду божественная благодать приносит радость»<sup>84</sup>.

Эпитет «*felice*» (счастливый) звучит при описании земного Рая. Беатриче, обращаясь к Данте, гневно спрашивает его:

Come degnasti d'accedere al monte? non sapei tu che qui è l'uom felice» <sup>85</sup> ?	Как посмел ты взойти на эту гору? Разве ты не знал, что здесь человек счастлив?
--	--

В данном случае имеется в виду блаженство догреховного состояния – состояния прямого и непосредственного общения с Богом, что в новом христианском мире доступно лишь святым и чего пока лишен герой «Комедии».

Поднимаясь в небесный Рай в первой песни первой кантики, Данте хочет получить от Беатриче разъяснения относительно того, как он может возноситься сквозь тела, сам оставаясь в своем земном теле. Беатриче объясняет ему, что наверх его возносит «*la virtù*

---

<sup>81</sup> Purg. XXIV, 13 – 15.

<sup>82</sup> Provenzal D. (1938). Purg. XXIV, 13 – 15.

<sup>83</sup> Purg. XXVII, 5 – 9.

<sup>84</sup> Landino C. (1481). Purg. XXVII, 4 – 6.

<sup>85</sup> Purg. XXX, 74 – 75.

di quella corda / che ciò che scocca drizza in segno lieto» (сила той тетивы, что направляет все, что спускает с себя, к радостной мишени). Под «радостной мишенью» подразумевается небесное блаженство; в комментарии Оттимо находим следующее определение:

Здесь Беатриче говорит, что сила этой тетивы, то есть этого порядка – под которой и имеется в виду та сила, что их [Данте и Беатриче – К.Л.] толкает, – направляет их к радостной мишени, то есть к их непосредственной цели, вознося их к высшему Небу, являющемуся местом отдыха блаженных и конечной целью людей<sup>86</sup>.

В этом месте разъясняется важнейший закон дантовской вселенной, которым открывается еще трактат «Пир» и который зиждется на учении Аристотеля и Фомы Аквинского<sup>87</sup>: каждая вещь, движимая порывом своей собственной природы, стремится к собственному совершенству<sup>88</sup>. Совершенством человеческой природы является приобщение к высшему благу, средоточие которого – Эмпирей, десятое небо дантовской вселенной, объемлющее весь космос: именно в нем находится престол Творца. Взойти к Эмпирею смертным мешают бремя греха, но Данте, принеся покаяние и омывшись в Лете и Эвное, становится целиком свободен от этого бремени. Тетива, направляющая героя к высшей сфере – его собственное стремление, заложенное в нем при его сотворении. Поэтому, как объясняет Беатриче, нет ничего удивительного в его полете, ведь для человека в безгрешном состоянии естественно стремиться к юдоли блаженства. Комментатор Оттимо называет эту юдоль «luogo di riposo» (место покоя). Обратим внимание на рифму, в составе которой употребляется здесь прилагательное «lieto» – «радостный»:

La provedenza, che cotanto assetta, del suo lume fa 'l ciel sempre quiëto nel qual si volge quel ch'ha maggior fretta; e ora li, come a sito decreto, cen porta la virtù di quella corda che ciò che scocca drizza in segno lieto <sup>89</sup> .	Провидение, что устанавливает столь великий порядок, своим светом вечно покоит небо, внутри которого вращается то небо, что спешит больше всех; и ныне туда, как к предустановленной цели, нас возносит сила той тетивы, что направляет все, что спускает с себя, к радостной мишени.
--	--

Рифма здесь отражает предназначение человека по Данте: «quiëto» (спокойный) – «decreto» (предустановленный) – «lieto» (радостный). Высшая цель, предустановленная для людей, – вечный покой, сопровождающий блаженство, исходящее от Божественного провидения; прилагательным «радостный» характеризуется счастье этого покоя. Но покой обретается через движение: обилие предваряющих «lieto» слов с семантикой движения, а также образ неба Перводвигателя, вращающегося быстрее всех небес, говорят нам о том, что в основе достижения совершенного блаженства лежит динамика; выражаясь словами

<sup>86</sup> *Ottimo* (1333). Par. I, 124 – 126.

<sup>87</sup> Ср. *Summa Theologiae* I, q. 59, a. 1.

<sup>88</sup> Ср. *Convivio* I, i, 1.

<sup>89</sup> Par. I, 121 – 126.

св. Августина, им мы «пылаем» и к нему «идем»<sup>90</sup>. На грамматическом уровне динамика отражается в употреблении многочисленных глаголов: «porta» (возносит), «scossa» (спускает с тетивы), «dirizza» (направляет). Даже на уровне фонетики (сочетания sc, cc, dr, zz) как бы воспроизводят звук тетивы, с которой спускают стрелу. Центр этого движения – в самом герое, но есть в его желании достичь вершины: как пишет Л. Пертиле,

Желание – это динамический элемент, возносящий странника все выше в том полете, что постоянно преодолевает те вершины, которые он в состоянии покорить при помощи собственного ума<sup>91</sup>.

Идея движения, как мы видели в предыдущем разделе и увидим ниже, часто присутствует в контекстах, окружающих лексику радости в поэме, что подтверждает вывод о связи между идеями радости и движения, сделанный нами в конце предыдущего подраздела. Что касается других случаев употребления лексики радости в значении небесного блаженства, святости, то в «Раю» их, разумеется, больше всего. Рассмотрим следующие, наиболее яркие примеры «слов радости» как синонимов слов с семантикой блаженства в третьей кантике.

Прилагательное «felice» (счастливый) используется в значении «блаженный» в разговоре Данте с Пиккардой в сфере Луны:

Ma dimmi: voi che siete qui felici,  
disiderate voi più alto loco  
per più vedere e per più farvi amici?<sup>92</sup>.

Но скажи мне: вы, что счастливы здесь,  
желаете ли вы более высокого места,  
чтобы больше видеть и больше приобщаться любви?

Данте спрашивает у Пиккарды, испытывают ли души, пребывающие на низших ступенях блаженства, стремление к более высоким его ступеням; иначе говоря, совершенно ли они довольны тем состоянием, в котором находятся после смерти, или мечтают о чем-то высшем. В вопросе рифма соединяет идею блаженства с идеей любви («felici – amici»): желать испытывать больше любви – не в этом ли сам принцип святости?

Но Пиккарда объясняет пилигриму, что благодаря любви, которая «приводит в покой»<sup>93</sup> волю святых, последние желают только того, что у них есть, и не жаждут иного:

Anzi è formale ad esto beato esse  
tenersi dentro a la divina voglia,  
per ch'una fansi nostre voglie stesse<sup>94</sup>.

Напротив, сущностным принципом этого блаженного бытия является пребывание в божественной воле,  
так, чтобы все наши воли сливались в одну.

<sup>90</sup> Ср. Исп. XIII, 9, 10.

<sup>91</sup> *Pertile L.* Cit. P. 118.

<sup>92</sup> Par. III, 64 – 66.

<sup>93</sup> Par. III, 70 – 72.

<sup>94</sup> Par. III, 79 – 81.

Тогда герой понимает, что «ogne dove / in cielo è paradiso»<sup>95</sup> (повсюду / в небе рай), ведь само состояние небесного блаженства предполагает совершенное наслаждение, обусловленное тем, что воли получающих его творений целиком совпадают с волей дающего его Творца. Как пишет Кьяваччи Леонарди, «любовь удовлетворяет нашу волю [...], так как заставляет нас желать только то, что мы имеем, и не внушает нам стремления (жажды) ни к чему иному»<sup>96</sup>.

Этот же мотив звучит в следующем эпизоде, где идея блаженства выражается в слове «letizia» (радость) – в VI песни «Рая». Здесь император Юстиниан объясняет, почему духи доблестных, стремившихся к земной славе героев, которые являются Данте в одном из нижних небес – небе Меркурия – не алчут более великого блаженства:

Ma nel commensurar d'i nostri gaggi  
col merto è parte di nostra *letizia*,  
perchè non li vedem minor né maggi.  
друга.  
Quindi addolcisce la viva *giustizia*  
in noi l'affetto sì, che non si puote  
torcer già mai ad alcuna *nequizia*<sup>97</sup>.

Но в соразмерности наших наград  
нашим заслугам состоит часть нашей радости,  
в той степени, в какой мы видим, что они не меньше и не больше друг  
друга.  
Этим созерцанием живая справедливость смягчает в нас  
желание так, что оно не может  
устремиться ни к чему, что было бы несправедливо.

Рифма отражает здесь соединение идеи блаженства-радости уже не с идеей любви, но с идеей справедливости, что соответствует специфике неба Меркурия, куда попадает Данте; причем концепт справедливости реализуется в оппозиционных отношениях «*giustizia*» – «*nequizia*»: размер терцины позволяет раскрыть идею небесной справедливости в парадигматических связях существительного «*giustizia*» и в сочетании с понятием блаженства в пределах одной рифмы.

Следующее «слово радости», означающее состояние блаженства, принадлежит к типичному языку «Рая», «самой важной особенностью которого»<sup>98</sup> и тем, что «поднимает его [...] за пределы всего земного»<sup>99</sup>, по выражению Кьяваччи Леонарди, является «постоянное присутствие в нем – точно просвечивание сквозь него – латинского языка»<sup>100</sup>. Юстиниан, окончив беседу с Данте, воспевает хвалебный гимн Богу, в котором соединяются еврейские и латинские слова, среди которых – прилагательное «*felices*»:

«Osanna, sanctus Deus sabaòth,  
superillustrans claritate tua

«Осанна, святой Боже саваоф,  
да озарешь ты своей светлостью с избытком

<sup>95</sup> Par. III, 88 – 89.

<sup>96</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. III, 70 – 72.

<sup>97</sup> Par. VI, 118 – 123.

<sup>98</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* Parole del Paradiso // *Chiavacci Leonardi A.M.* Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante. Firenze, 2010. P. 174.

<sup>99</sup> Там же.

<sup>100</sup> Там же.

felices ignes horum malacòth!»<sup>101</sup>.

счастливые огни этих царств!»

В этом кратком гимне читатель встречается с удивительным определением святых: «felices ignes» – «счастливые огни». Вообще, как видно из текста, здесь есть и другие слова с семантикой света, и их сочетание создает эффект наложения света на другой свет, его преумножения, а латинское прилагательное «felices» окружено этими словами: мотив блаженства как бы окутывается световыми образами. Здесь мы впервые в нашем исследовании сталкиваемся с темой света, которая в третьей кантике, как будет показано ниже, неразрывно связана с мотивом радости. Согласно одному из ранних комментаторов поэмы, Бенвенуто да Имола, эту терцину следует толковать так:

superillustrans, idest, superilluminans, claritate tua, idest, lumine gloriae tuae, felices ignes, idest, animas ardentis amore tuo» (да озаряешь с избытком, сиречь, да освещаешь с избытком, своей светлостью, сиречь, светом славы твоей, счастливые огни, сиречь, души, пылающие твоей любовью)<sup>102</sup>.

Блаженство, узнаем мы отсюда, предполагает озарение светом, и само по себе связано с огнем. Святые названы огнями, так как Данте не видит их лиц вплоть до Эмпирея: на восьми небесах они являются ему под покровом света.

В следующем эпизоде, где вновь встречается слово с семантикой радости, означающее блаженство, как раз и объясняется происхождение этих световых оболочек, скрывающих блаженные души:

«Quanto fia lunga *la festa*  
di paradiso, tanto il nostro amore  
si raggerà dintorno cotal vesta.  
La sua chiarezza séguita l'ardore;  
l'ardor la visione, e quella è tanta,  
quant'ha di grazia sovra suo valore»<sup>103</sup>.

«Сколь долго будет длиться *праздник*  
рая, столь же долго наша любовь  
будет излучать вокруг себя такое одеяние.  
Его яркость происходит от пыла любви;  
пыл любви от видения, а это видение столь ясно,  
сколь велика благодать, какую душа получает сверх своей  
заслуги».

Слово «праздник» рифмуется здесь со словом «одеяние», что значит 'световая оболочка'. Под термином «праздник» подразумевается состояние блаженства, блаженное бытие<sup>104</sup>, которое и порождает вечное излучение света любящими душами святых – «световую оболочку» вокруг невидимой для глаза души. М. Ариани (M. Ariani) описывает феномен световых оболочек так:

Святые у Данте – это на самом деле тени, светящиеся, но преходящие, эфемерные световые призраки: избыток света по Псевдо-Дионисию (*excessus luminis*) смягчает теологическую точность поэта, который ни разу не поддавался искушению изобразить святых каким-нибудь легким и доступным взору способом, а

<sup>101</sup> Par. VII, 1 – 3.

<sup>102</sup> *Benvenuto da Imola* (1375-80). Par. VII, 1-6.

<sup>103</sup> Par. XIV, 37 – 42.

<sup>104</sup> Ср. *Casini T., Barbi S.A.* (1921). Par. XIV, 37.

предпочел, напротив, лишь намекать на ту синэстетическую глубину, на ту световую и звуковую пропасть, в которую погружены святые, укутанные от дантовского взгляда божественным лучом<sup>105</sup>.

Святые скрыты от взоров друг друга и самого героя световым излучением их собственных душ. В рассматриваемом эпизоде рифма связывает образ этого излучения-одеяния души с образом райского праздника: «festa – vesta». Царь Соломон объясняет Данте: мы будем излучать вокруг себя свет столь же долго, сколь продлится праздник Рая – то есть вечно. Радость Рая, его блаженство описано словом «праздник». Существительное «festa» вносит динамическую ноту, оттенок оживления в картину святого счастья, изображаемую в этих стихах. Как отмечает К. Грабер, это слово «означает настоящее ликование» («festa mostra un vero tripudio»)<sup>106</sup>. Хотя и в средневековом итальянском языке первым значением данного существительного было ‘праздник как торжество по определенному случаю’<sup>107</sup>, анализ корпуса OVI показывает, что в итальянской поэзии это слово нередко служило и для описания небесного блаженства еще до Данте: так, у Бонвезина да ла Рива оно используется преимущественно именно в этих целях<sup>108</sup>. Причем в языковом сознании это слово могло быть связано с движением тела как выражением счастья, даже тогда, когда речь шла о радости рая: характерный пример можно обнаружить в тексте одной из лауд XIII в.:

E tegnamì in balìa, accio k'io ti possa amare,  
con core diletto te sempre dilettere;  
e fami l'anima ioconda con techo inebriare.  
E fanmi inebriare con tanta dolcezza  
che 'l core si lievi a ballo, con dio faccia gran festa;  
e fae l'anima ioconda con tanto disiderio  
che per fede e per isperanza senpre veggia idio<sup>109</sup>.

И храни меня в своей власти, чтобы я мог тебя любить,  
любящим сердцем всегда тебя любить;  
И содей мой душу радостной, опьяняя ее тобой.  
И опьяни меня такой сладостью,  
чтобы сердце встало и пошло танцевать, устроив великий праздник с Богом;  
и содей душу радостной, внушив ей великое желание  
через веру и надежду всегда созерцать Бога.

Кроме танца, со словом «festa» могли ассоциироваться и песня, и игра на музыкальном инструменте, как в стихах Бонвезина, где описывается будущее торжество праведников после дня Страшного Суда:

Sì han volar coi angei in terra dei viventi,  
E pos lo Rex de gloria con grang delectamenti  
Faran festa dulcissima de canti e d'instrumenti<sup>110</sup>.

Так они полетят с ангелами в землю живых,  
и потом пред Царем славы с великими услаждениями  
Устроят сладостнейший праздник пения и музыкальной игры.

В то же время, слово «festa» нередко выступает синонимом собственно радости, в том числе и в идиоматическом выражении «fare festa a qualcuno», то есть приветствовать кого-то с радостью, радоваться кому-то<sup>111</sup>. Это сочетание чувства радости с его внешним, звуковым и двигательным выражением в пределах одного семантического поля, как мы

<sup>105</sup> Ср. *Ariani M.* Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante. Roma, 2010. P. 141.

<sup>106</sup> *Grabher C.* (1934 – 1936). Par. XIV, 37 – 39.

<sup>107</sup> Ср. TLIO. URL: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>. (дата последнего обращения: 20.11.2017).

<sup>108</sup> Ср., напр., *Contini G.* (a cura di). Le opere volgari di Bonvesin da la Riva. Roma, 1941. P. 58; 75; 152; 207.

<sup>109</sup> *Casini T.* Studi di poesia antica. Città di Castello, 1913. P. 17.

<sup>110</sup> *Contini G.* (a cura di). Cit. P. 207.

<sup>111</sup> Ср. TLIO. URL: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>. (дата последнего обращения: 20.11.2017).



видели в первой главе работы, весьма характерно для языка Библии, особенно Ветхого Завета. Напомним, что в Библии «день праздника просто называют “днем радости”»<sup>112</sup>. Проявления библейской радости бывают нескольких типов: крик, музыка, пение, танец, жертвенный пир – действия, предполагающие социальное выражение<sup>113</sup>. В Библии радость понимается как чувство, овладевающее человеком всецело – как духом, так и телом<sup>114</sup>.

Таким образом, употребляя в данном эпизоде XIV песни «Рая» слово «festa», Данте не выходит за пределы бытующей в его время литературной традиции, которая, в свою очередь, имеет еще библейские истоки. Блаженство Рая описывается в терцине словом «праздник», которое может ассоциироваться у читателя с танцем, пением, всякого рода движением, что характерно и для некоторых современных Данте поэтических текстов и молитв. Однако в дантовской поэзии идея «динамичной радости» оказывается связана – что прослеживается на уровне рифмы – со световыми образами («si raggerà dintorno total vesta»), показанными читателю через зрительное восприятие главного героя. Так к семантическим ассоциациям вечного блаженства (танец, музыка, пение), существующим в языковой и культурной традиции эпохи, добавляется внутритекстовая ассоциация: зрительные образы, световые оболочки как необходимый элемент святости.

В следующем эпизоде, где слово с семантикой радости, очевидно, имеет значение небесного блаженства, задействовано как чувство зрения, так и чувство обоняния:

Ond'io appresso: «O perpetui fiori  
de l'eterna letizia, che pur uno  
parer mi fate tutti vostri odori,  
solvetemi, spirando, il gran digiuno  
che lungamente m'ha tenuto in fame,  
non trovandoli in terra cibo alcuno»<sup>115</sup>.

И я в ответ: «О неизменные цветы  
вечной радости, заставляющие меня ощущать  
все ваши ароматы, как один-единственный аромат,  
разрешите своей речью меня от великого поста,  
который долго мучил меня голодом,  
ибо я не находил на земле никакой утоляющей пищи...»

Это начало XIX песни «Рая», где герой созерцает фигуру сияющего орла, в которую многочисленные души святых неба Юпитера – души справедливых властителей – собрались в конце предыдущей песни. Данте обращается к божественному орлу с вопросом, который давно его мучает, о справедливости вечного осуждения душ неверных, ничего не знавших о Христе в земной жизни. Свое сомнение в праведности такого осуждения герой выражает через метафору поста и голода, но перед тем, как задать свой вопрос, он взывает к душам святых, называя их «неизменными цветами вечной радости».

<sup>112</sup> *Cimosa M.* Cit. P. 47.

<sup>113</sup> Там же. P. 48 – 49.

<sup>114</sup> Там же. P. 50.

<sup>115</sup> Par. XIX, 22 – 27.

Таким образом, существительное «letizia» входит в состав риторической фигуры «captatio benevolentiae» («заискивание расположения»<sup>116</sup><sup>117</sup>), с которой начинается речь героя. На это обращают внимание ранние комментаторы поэмы, утверждая, что Данте прибегает к убеждению, чтобы побудить орла разрешить его сомнение<sup>118</sup>.

До того, как назвать святые души «неизменными цветами вечной радости», Данте-персонаж видит их в облике пронизанных солнцем рубинов:

parea ciascuna rubinetto in cui raggio di sole ardesse sì acceso, che ne' miei occhi rifrangersse lui <sup>119</sup> .	каждая из них казалась рубином, в котором луч солнца пылал так ярко, что отражался в моих глазах.
--	---

Затем он слышит, точно неслыханное чудо, единый голос, как бы исходящий из клюва орла, но звучащий от имени каждой из душ:

E quel che mi convien ritrar testeso, non portò voce mai, né scrisse incostro, né fu per fantasia mai compreso; ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro, e sonar ne la voce e «io» e «mio», quand'era nel concetto e «noi» e «nostro» <sup>120</sup> .	И то, что мне следует сейчас изобразить, никогда не произносил голос, не писали чернила, и никогда не вмещала фантазия; ибо я увидел и даже услышал, как говорит клюв, и в его голосе звучало «я» и «мое», а в мысли его было «мы» и «наше».
--	---

Чтобы лучше показать это диво читателю, Данте-автор вслед за тем сравнивает глас орла с единым жаром от множества горящих дров («un sol calor di molte brage»<sup>121</sup>), создавая, таким образом, синэстетическую метафору, характерную для его поэтического языка.

И сразу же после этого Данте-персонаж обращается к душам, называя их «цветами» и упоминая об их «запахе»; в составе этой фигуры и присутствует синтагма «вечная радость». Рассматривая последнюю метафору, А. Баттистини (A. Battistini) пишет:

Выбор этой метафоры также неслучаен, ибо образ цветка принадлежит к мистической лексике любви и подходит для подтверждения одновременно коллективной и единичной воли душ, ранее уже созерцавшихся героем в виде «гирлянды» (Par. X 92) и «венка» (Par. X 102). Данте-персонаж в этой перспективе дополняет гамму ощущений, испытываемых Данте-повествователем, ибо, после синтеза зрения (единый образ, состоящий из множества светящихся существ), слуха (единый голос, образованный множеством звуков) и осязания (единый жар, порожденный множеством горящих дров), он прибегает теперь к ресурсам обоняния, используя их в тех же синтаксических пределах антитезы, правда, с небольшой вариацией (пара «единый» – «множество» заменяется на «один-единственный» – «все»), и достигая того же эффекта, что присутствует в «Чистилище» (Purg. VII 80 – 81), где «сладость тысячи ароматов / создавала один-единственный, незнакомый и неразличимый» («soavità di mille odori / vi facea uno incognito e indistinto»). При этом, однако,

<sup>116</sup> Так переводит данный термин латинских риторик на русский язык Л.В. Соколова в статье «К характеристике «Слова» Даниила Заточника». Ср. Соколова Л.В. К характеристике «Слова» Даниила Заточника // Лихачев Д.С. (ред.). Труды Отдела древнерусской литературы. XLVI. СПб., 1993. С. 232. В нашей работе здесь и далее используется данный перевод.

<sup>117</sup> Ср. Battistini A. Canto XIX // Giannantonio P. (a cura di). Lectura Dantis Neapolitana. Paradiso. Napoli, 2000. P. 372; Russo V. Il canto XIX del «Paradiso» // Zennaro S. (a cura di). Paradiso. Letture degli anni 1979 – '81. Casa di Dante in Roma. Roma, 1989. P. 502 – 503.

<sup>118</sup> Ср. Della Lana J. (1324 – 28). Par. XIX, 22-24; Ottimo (1333). Par. XIX, 22 – 30; Anonimo Fiorentino (1400[?]). Par. XIX, 22 – 24.

<sup>119</sup> Par. XIX, 4 – 6.

<sup>120</sup> Par. XIX, 7 – 12.

<sup>121</sup> Par. XIX, 19 – 21.

состояние благоуханного экстаза (*estasi profumata*), в котором пребывают души справедливых властителей, скорее идентична состоянию «вечной розы» эмпирея, где души предстают «опьяненными ароматами» («*inebriate dagli odori*», Par. XXX 67), подтверждая высказывание Павла о том, что «[Бог] благоухание познания о Себе распространяет нами во всяком месте» («*Christi bonus odor sumus*») <sup>122</sup>.

Итак, в данном эпизоде идея райского блаженства как вечной радости «обрастает» растительными образами и ароматами, что типично не только для мистических текстов, но и для описания рая в народной литературе Средневековья, например, в «Плавании св. Брандана», как мы видели в первой главе. Любопытной здесь, однако, является связь этих традиционных образов блаженства с идеей проявления единства во множестве, которая с особой силой реализуется в начале XIX песни и на которую обращают внимание многие комментаторы. Как поясняет выражение этой идеи Дино Провенцаль,

О неизменные и т.д.: о вечные цветы вечной радости, заставляющие меня воспринимать все ваши ароматы как один (один-единственный). Благородный и подобающий образ: сначала поэт говорил об едином голосе многих любящих душ, подобном единому жару, исходящему от многих горящих углей; теперь же это единый аромат, испускаемый множеством цветов. Он настаивает на понятии единства, выраженной несколько педантичными словами в 11-12 стихах: всеми способами и во всевозможных формах он хочет объяснить нам, что мысль справедливых душ едина, что едино правосудие и едина Империя <sup>123</sup>.

Таким образом, образы радости и наслаждения в поэме Данте могут быть связаны и с идеей единой для всех божественной справедливости, единой монархии, единой мысли и совершенного единодушия между праведниками и, следовательно, отражать как философские, так и политические взгляды поэта.

Лексика, имеющая значение переживания вечного блаженства, может также выступать в «Комедии» в роли метонимии места, где происходит это переживание. В XXIV песни автор метонимически изображает рай как «*gaudio miro*» (дивную радость):

Poscia fermato, il foco benedetto  
a la mia donna dirizzò lo spiro,  
che favellò così com'i' ho detto.  
Ed ella: «O luce eterna del gran viro  
a cui Nostro Segnor lasciò le chiavi,  
ch'ei portò giù, di questo gaudio miro...» <sup>124</sup>.

Затем, остановившись, благословенный огонь  
обратил слово к моей донне,  
Говоря так, как я рассказал.  
И она: «О вечный свет великого мужа,  
которому наш Господь оставил ключи,  
что он отнес вниз, от этой дивной радости...».

В этой терцине описывается явление апостола Петра, и Беатриче, приветствуя его, называет его тем, кому Христос оставил ключи от небесного царства, как сказано в Евангелии:

«Et ego dico tibi: Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam; et portae inferi non praevalent adversum eam.

<sup>122</sup> Battistini A. Cit. P. 372.

<sup>123</sup> Provenzal D. (1938). Par. XIX, 22 – 24. Ср. также Porena M. (1946 – 48). Par. XIX, 10 – 12; Bosco U., Reggio G. (1979). Par. XIX, 1 – 21.

<sup>124</sup> Par. XXIV, 31 – 36.

Tibi dabo claves regni caelorum; et quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum in caelis, et quodcumque solveris super terram, erit solutum in caelis»<sup>125</sup> («и Я говорю тебе: ты - Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что' свяжешь на земле, то' будет связано на небесах, и что' разрешишь на земле, то' будет разрешено на небесах»<sup>126</sup>).

И слово «gaudio», и слово «mīro» принадлежат к тем латинизмам, что свойственны, как говорилось выше, поэтическому языку «Рая».

Что касается «gaudio», то, как мы видели в предыдущей главе, это существительное относится к теологической лексике дантовской эпохи и может переводиться на итальянский язык словом «letizia». Как отмечает Д. Матталия, «gaudio» «отсылает к Евангелию и обряду»<sup>127</sup>.

«Mīro» происходит от латинского «mīrus»; согласно латинскому словарю, на русский это слово переводится как «удивительный, дивный, необыкновенный, поразительный, восхитительный»<sup>128</sup>. Матталия указывает, что «mīro» «отсылает к античным классикам»<sup>129</sup>. Это прилагательное – однокоренное с глаголом «mīrare», столь часто употребляемым в «Рая» и означающим ‘внимательно смотреть, дивиться, любоваться’; поэтому он также связан с семантическим полем зрения, хотя бы через этимологию, как для русского восприятия слово «диво» может ассоциироваться с глаголом «дивиться».

А. Момильяно (A. Momigliano) указывает на связь данной терцины и используемых в ней латинских слов с общим контекстом песни, в которой Данте будет держать экзамен по христианской вере перед ее главным защитником – апостолом Петром: это часть «высокого введения в священный экзамен и в последнее посвящение Данте. Здесь, как и во многих других эпизодах, следует обратить внимание на частоту латинизмов (vīro, mīro, cīvi), особенно рифмующихся между собой»<sup>130</sup>. Действительно, вполне закономерно, что в «доктринальной», глубоко теологичной песни, где содержится исповедание символа веры, латинизмы присутствуют уже с самого начала, при описании «экзаменатора». Однако любопытно то, что эти латинизмы служат определению рая как веселия и радования, как выражения переживания, которым можно любоваться и которому можно дивиться, смотреть на него. Определение Рая как «gaudio mīro» – радости, которой можно дивиться, – дается в словах Беатриче, показывающей Данте это царство. Это он дивится Раю, это в его глазах Рай в XXIV песни предстает ликующим, вечно движущимся хороводом огней.

<sup>125</sup> Mt. 16, 18 – 19.

<sup>126</sup> Мф. 16, 18 – 19.

<sup>127</sup> Mattalia D. (1960). Par. XXIV, 36.

<sup>128</sup> Ср. Большой латинско-русский словарь по материалам словаря И.Х. Дворецкого. URL: <http://linguaeterna.com/vocabula/show.php?n=28126> (дата последнего обращения: 20.11.2017).

<sup>129</sup> Mattalia D. (1960). Par. XXIV, 36.

<sup>130</sup> Momigliano A. (1946-51). Par. XXIV, 34 – 45.

Кроме того, Рай – не застывшее в своей вечности блаженство, но динамичное ликование как эффект приобщения к божественному благу: по определению Дино Провенцала, «*gaudio migo*» - это «дивный праздник Рая»<sup>131</sup>. А праздник, как мы уже видели, у Данте, как и у некоторых других авторов его времени, часто связан с динамикой. И данный случай – не исключение. Контекст, в котором встречается слово «*gaudio*» в рассматриваемом эпизоде, – это движение, танец душ, среди которых и душа Петра. Прежде чем обратиться к апостолу, Беатриче должна дожидаться, чтобы он остановился в своем танце:

Così Beatrice; e quelle anime liete  
 si fero spere sopra fissi poli,  
 fiammando, volte, a guisa di comete.  
 E come cerchi in tempra d'oriuoli  
 si giran sì, che 'l primo a chi pon mente  
 quieto pare, e l'ultimo che voli;  
 così quelle carole, differente-  
 mente danzando, de la sua ricchezza  
 mi facieno stimar, veloci e lente.  
 Di quella ch'io notai di più carezza  
 vid'io uscire un foco sì felice,  
 che nullo vi lasciò di più chiarezza;  
 e tre fiate intorno di Beatrice  
 si volse con un canto tanto divo,  
 che la mia fantasia nol mi ridice<sup>132</sup>.

Так молвила Беатриче; и эти радостные души  
 сделались сферами, кружащимися вокруг своих осей,  
 пламеня в своем вращении, подобно кометам.  
 И как колеса в гармонии часов  
 крутятся так, что тому, кто смотрит на первое колесо,  
 оно кажется неподвижным, а последнее как будто летит,  
 так и эти хороводы, с различ-  
 ной скоростью танцую, позволяли мне  
 оценить степень их богатства, в зависимости от степени быстроты.  
 Я увидел, как из хоровода, что показался мне особо драгоценным,  
 выступил огонь, столь счастливый,  
 что не оставил позади никого, кто был бы ярче него;  
 и трижды вокруг Беатриче  
 он облетел, с таким дивным пением,  
 Что моей фантазии не воспроизвести этого.

Перечисленные здесь различные виды движения: вращение сфер, полет комет, ход колес в часах, хороводы; качественно разное движение – быстрое и медленное; движение под музыку; движение, озаряемое светом – все это проявления той радости, которую Беатриче называет «*gaudio migo*», и ключи от которой принадлежат Петру, наряду с остальными участвующему в этом нескончаемом празднике.

Радость как неперенная характеристика небесного блаженства появляется и в речи самого героя, который восклицает в начале XXVII песни:

‘Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo’,  
 cominciò, ‘gloria!’, tutto 'l paradiso,  
 sì che m'inebriava il dolce canto.  
 Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso  
 de l'universo; per che mia ebbrezza  
 intrava per l'udire e per lo viso.  
 Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!  
 oh vita intègra d'amore e di pace!  
 oh senza brama sicura ricchezza<sup>133</sup>!

‘Отцу, и Сыну, и Святому Духу’  
 воспел ‘слава!’ весь рай  
 так, что меня опьяняло сладостное пение.  
 То, что я видел, казалось мне улыбкой  
 вселенной; и потому мое опьянение  
 проникало в меня сквозь слух и сквозь зрение.  
 О радость! о невыразимое веселие!  
 о совершенная жизнь в любви и мире!  
 о верное богатство без вожделения!

<sup>131</sup> Provenzal D. (1938). Par. XXIV, 36.

<sup>132</sup> Par. XXIV, 10 – 24.

<sup>133</sup> Par. XXVII 1 – 9.

Это одно из самых известных мест «Комедии», которое обычно приводят в пример, чтобы показать, как ликование душ, обретших Бога, сочетается в дантовском мире с ликованием всего космоса. В данном случае весь рай представляется как огромная церковь, воспевающая гимн славы Творцу, единому в трех лицах («Gloria Patri et Filii et Spiritui Sancto»<sup>134</sup>); молитва Троице «служит торжественным эпилогом к новому процессу вознесения, который пережил Данте, и мощным прологом к миссии, которая будет ему доверена: открыть человечеству грозный суд неба над поведением римских пап»<sup>135</sup>. Этот эпизод, где приветствие Троице предваряет слова радости, напоминает цитируемый нами в первой главе текст св. Августина:

То, что долженствует быть предметом нашей любви, есть Отец, Сын и Дух Святы́й – достопоклоняемая Троица, составляющая один некий высочайший предмет, общий для всех возлюбивших Ее<sup>136</sup>.

Как пишет Кьяваччи Леонарди, «первая терцина четко отделяет эту песнь от предыдущих: история встреч и диалогов небесных обитателей с земным паломником завершена. Теперь открывается новая история – уже не личная, но вселенская»<sup>137</sup>. И действительно, на вселенскость дивного видения указывают нам такие слова отрывка, как «весь» и «улыбка вселенной». Однако постичь универсальное торжество читателю предлагается через индивидуальное восприятие Данте-персонажа: так, мы узнаем, что «сладостное пение опьяняло его», и что «его опьянение проникало в него через слух и зрение». Иными словами, здесь описано не просто переживание, но и органы чувств героя, благодаря которым настоящее переживание становится для него возможным. В этой связи уместно вспомнить призыв Бонавентуры к верующему: «пусть радость опьяняет тебя, ибо Он есть полнота любви»<sup>138</sup>. Переживание Данте – это переживание радости.

Первыми словами восклицания героя, в котором он дает различные определения небесному царству, становятся, в самом деле, «слова радости»: «О радость! О невыразимое веселие!» – то есть те слова, в которых отражается как его собственное чувство, так и увиденное и услышанное им ликование святых и всего космоса, участвующего в их торжестве. Приведем комментарий Н. Томмазо:

Радость: обычно означает менее сильное переживание, чем веселие; но здесь, возможно, выражает внутреннее чувство, а веселие – его распространение вовне<sup>139</sup>.

<sup>134</sup> «Gloria Patri» – краткая формула хвалы Троице раннехристианского происхождения, до сих пор используемая в католических богослужениях и для индивидуальной молитвы. «Образцовая христианская молитва». Ср. *Del Lungo I.* (1926). *Paradiso XXVII*, 1 – 2.

<sup>135</sup> Ср. *Aglianò S.* *Gloria // Bosco U.* (a cura di). Cit. Vol. 3. P. 240 – 242.

<sup>136</sup> Христианская наука или Основания Герменевтики и Церковного красноречия I, 4 – 5. Цит.

<sup>137</sup> *Chiavacci Leonardì A.M.* (1991-1997). Par. XXVII, 1.

<sup>138</sup> *Lauer A.* (a cura di). Cit. P. 15.

<sup>139</sup> *Tommaso N.* (1837). Par. XXVII, 7 – 9.

Таким образом, возможно, что читатель наблюдает здесь то почти неуловимое чередование внутреннего и внешнего измерения радости, в которых и заключается христианский рай «по Данте» и которое исследовал Фома Аквинский через этимологию «laetitia», «exsultatio» и «iocunditas» в своей «Сумме Теологии»<sup>140</sup>.

В данном эпизоде прослеживается связь мотива радости с другими важнейшими элементами поэтики «Комедии»: это мотив света, уже упомянутый ранее (подробнее о нем будет сказано ниже); мотив музыки; наконец, топос невыразимости.

Образ «улыбки» вселенной, который мы здесь встречаем, означает, что вселенная лучится светом: улыбка или смех (в оригинале «riso» может означать и то, и другое, но, в любом случае, имеется в виду беззвучное выражение радости) служит в данном случае, как и во многих других эпизодах, метафорой сияния, яркого света<sup>141</sup>. Герой созерцает свечение всего космоса, которое выражается «словом радости».

При этом святые поют гимн, «опьяняющий» Данте (образ, как говорилось выше, типичный для мистических текстов западного средневековья), и, таким образом, световой эффект сопровождается звуковым. Так образы света и звука выражают идею радости и веселия, насколько ее вообще можно выразить: ведь необычайность зрелища определяется степенью его неопишуемости и несказанности. Как пишет об этом эпизоде Дж. Ледда, «это как нельзя более насыщенный миг, интенсивность которого подчеркивается топикой невыразимости в форме прилагательного, находящегося внутри восклицания: “О радость! О невыразимое веселие!”»<sup>142</sup>.

Обратим внимание также на семантическую нагрузку рифмы в интересующем нас отрывке. Слова, объединенные цепной рифмой с «allegrezza» (веселие), – это «ebbrezza» (опьянение, или упоение) и «ricchezza» (богатство).

Первое слово указывает нам на близость языка «Рая» к языку откровений Ришара Сен-Викторского, Бернарда Клервоского, Гийома де Сен-Тьерри, Бонавентуры из Баньореи, Анжелы да Фолиньо и других мистиков, писавших о переживании близости к Богу, о духовном экстазе как об утолении жажды, насыщении и опьянении<sup>143</sup>.

Второе слово следует рассматривать в контексте всего словосочетания: «sanza brama sicura ricchezza» – еще одно определение Рая, которое означает 'надежное богатство без

---

<sup>140</sup> Ср. Сумма Теологии. Вопрос 31. Раздел 4. С. 373; Summa Theologiae, I-II, q. 31, art. 3.

<sup>141</sup> Подробнее об отношениях между светом и смехом ср. в шестой главе данной части работы.

<sup>142</sup> Ledda G. La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante. Ravenna, 2002. P. 295.

<sup>143</sup> Ср. Vanelli Coralli R. Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della *contemplatio* mistica nel *Paradiso* // L'Alighieri. 2008. №31. P. 23 – 41.

вожделения'. Это выражение связано с одной из ключевых тем поэмы, которая проходит красной нитью через политические, философские и религиозные искания автора. «Brama» (вожделение, алкание) – синоним «desiderio», или «disio» (желание); однако, как отметил Л. Пертиле, проанализировав лексику с семантикой желания в поэме, оно редко употребляется Данте в положительном значении, а его дериват – прилагательное «bramoso» (алчущий) – имеет у Данте четкие отрицательные коннотации: именно этим словом определяются желания волчицы, преследующей героя в первой песни «Ада»<sup>144</sup>. Волчица, по мнению большинства комментаторов «Комедии» и современных ученых, является аллегорией земной алчности («cupidigia»)<sup>145</sup> и предстает перед заблудившимся в лесу Данте как та, что «di tutte brame sembiava carca» (всех вожделений казалась полна)<sup>146</sup>, так что слово «brama» с самого начала ассоциируется в тексте поэмы с вожделением земных благ.

В интересующем нас эпизоде автор говорит о «богатстве без вожделения». О каком богатстве идет здесь речь? Об отношении земных, материальных богатств к идее вожделения Данте размышляет еще в «Пире», называя эти богатства («ricchezze») «лживыми предателями»:

Обещают лживые предатели [...] устранить всякую жажду и всякий недостаток, и дать всякого рода насыщение и достаток; и так они поступают вначале с каждым человеком, выполняя свое обещание при некотором их увеличении; но потом, когда они собраны, вместо насыщения и прохлады они сеют в груди лихорадочную и нестерпимую жажду; и вместо достатка ставят новую цель, то есть желание еще большего богатства, а вместе с ним и великий страх и заботу о его приобретении. Так что они поистине не успокаивают, но приносят беспокойство, которого до этого без них не было<sup>147</sup>.

Опираясь на тексты Библии, Цицерона, Боэция и других авторов («всякого писателя, всякого поэта и истинное Писание»<sup>148</sup>), автор трактата приходит к выводу, что все земные богатства несовершенны, ибо не могут утолить желание человека до конца, а могут лишь разжечь его сильнее; более того, именно в желании, или, вернее, в вожделении земных благ и лежит корень всех зол человечества, его развращенности и разобщенности<sup>149</sup>.

---

<sup>144</sup> Ср. *Pertile L.* Cit. P. 22.

<sup>145</sup> Ср. *Salsano F., Ragonese G.* Fiera // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 2. P. 857 – 861.

<sup>146</sup> *Inf. I*, 49 – 50.

<sup>147</sup> *Conv. IV*, xii, 5:

Promettono le false traditrici [...] di tòrre ogni sete e ogni mancanza, e aportare ogni saziamento e bastanza; e questo fanno nel principio a ciascuno uomo, questa promessa in certa quantità di loro acrescimento affermando; e poi che quivi sono adunate, in loco di saziamento e di refrigerio danno e recano sete di casso febricante intollerabile; e in loco di bastanza recano nuovo termine, cioè maggiore quantitate a[l] desiderio, e con questa, paura grande [e] sollicitudine sopra l'acquisto. Sì che veramente non quietano, ma più danno cura, la qual prima senza loro non si avea.

<sup>148</sup> *Conv. IV*, xii, 8.

<sup>149</sup> Ср. *Conv. IV*, xii – xiii; 1 Тим. 6 – 10; ср. *Боэций Северин.* Цит. С. 208.



Этой-то разобщенности должен положить конец император, на приход которого надеется Данте в «Монархии»<sup>150</sup>; именно в алчности, по мнению Данте, повинна Церковь, соблазненная «Константиновым даром»<sup>151</sup>; с обвинением в испорченности земными благами обрушивается на папство апостол Петр в тексте, следующем почти сразу же за рассматриваемыми здесь терцинами<sup>152</sup>.

В наши задачи не входит отдельно заниматься сложной темой вожделения земных богатств в «Комедии», которая уже неоднократно исследовалась учеными<sup>153</sup>; нам хотелось бы лишь обратить внимание читателя на то, как эта важнейшая для Данте тема связана с концептом «радость». Их связь в негативном варианте была уже представлена в 100 – 108 стихах XIX песни «Ада», где мы наблюдали оппозицию «*vita lieta*» – «*la vostra avarizia il mondo attrista*». «Надежное богатство без вожделения», соединенное рифмой с «веселием» в начале XXVII песни, является прямо противоположным земному: это те сокровища, которые собирают не на земле, а на небесах, «где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут»<sup>154</sup>. Истинную радость, говорит Данте, приносит духовное благо, а не материальное. У него есть два основных признака: оно «надежно» (в соответствии с вышеприведенной библейской цитатой) и оно «без вожделения», то есть способно навеки и до конца утолить любую жажду, в отличие от земных сокровищ. Так поясняет этот стих Ф. да Бути:

Всем мирским богатствам сопутствует вожделение: ибо, чем большим человек обладает, тем большего он хочет; и чем большим он обладает, тем в большей помощи для охраны сих богатств нуждается; и они не длятся долго и не сохраняются; и потому они ненадежны. Богатство же рая надежно: ибо его нельзя утратить, и ему не сопутствует желание: ибо тот, кто обладает им, не желает ничего иного, так как полностью и совершенно удовлетворен им<sup>155</sup>.

Примеров стяжателей нечестивого земного богатства в «Комедии» хватает, и в этих примерах никогда не звучат «слова радости». Однако в поэме есть и идеальный образ стяжателя небесных сокровищ: его мы встречаем в XI песни «Рая». И этот образ овеян ореолом радости и любви.

В XI песни душа Фомы Аквинского рассказывает Данте об основателе своего ордена – Франциске Ассизском, который возлюбил госпожу Бедность<sup>156</sup>. Значительную часть

<sup>150</sup> Monarchia III, xvi, 7 – 11.

<sup>151</sup> Ср. по этому вопросу *Nardi B.* La «donatio Constantini» e Dante // *Nardi B.* Nel mondo di Dante. Roma, 1944. P. 107 – 159.

<sup>152</sup> Par. XXVII, 19 – 66.

<sup>153</sup> Приведем в пример лишь несколько классических работ: *Nardi B.* Cit. Roma, 1944. P. 107 – 160; *Nardi B.* Chiesa e Impero nell'«Inferno». Il Veltro e la Lupa. La donazione di Costantino e la prostituta dell'Apocalisse // *Nardi B.* Saggi di filosofia dantesca. Firenze, 1967. P. 284 – 289; *Pagliaro A.* «Ahi Costantin,...» // *Pagliaro A.* Cit. Cit. Vol. 1. P. 253 – 291; *Pasquini E.* Cupidigia // *Bosco U.* (a cura di). Cit. Vol. 2. P. 285 – 286.

<sup>154</sup> Мф. 6, 20.

<sup>155</sup> *Da Buti F.* (1385 – 95). Paradiso XXVII, 1 – 15.

<sup>156</sup> Par. XI, 43 – 117.

рассказа – с 58-го по 84-й стих – занимает описание радостной влюбленности Франциска в Бедность, их бракосочетания и любви к ней товарищей Франциска<sup>157</sup>. Любовь святого и его последователей к бедности проходит путеводной нитью по всему повествованию Фомы, замыкающемуся словами о смерти Ассизского беднячка, перед которой последний поручает «свою самую дорогую донну»<sup>158</sup> братьям своей общины и повелевает, «чтобы они верно любили ее»<sup>159</sup>. Как комментирует эту историю Ф. Уливи (F. Ulivi), полемизируя с известной работой Э. Ауэрбаха о св. Франциске у Данте<sup>160</sup>,

В средневековом языке и, в частности, в языке дантовском, слова нужны не только для повествования, но и для того, чтобы идентифицировать и индивидуализировать различные чувства. Франциск и Бедность, таким образом, – это “влюбленные” в полном идеальном и аффективном смысле этого термина. Действо начинается. Точно восхищенные мистики, они созерцают друг друга в некоем экстазе куртуазной любви. Их окружает ряд ритуальных фигур, страстно вовлеченных в их чувство: вот Бернард, “досточтимый Бернард”, первый из последователей святого, вот несчетное множество других. [...] То, что Данте подразумевает [под этой аллегорией – К.Л.], – это не безудержная эротическая конкуренция, но атмосфера общего, даже заразительного очарования, в которой доминирует и которую стимулирует дуэт дивных “влюбленных”. Ощущение, исходящее от этого описания, не отличается от того, что дарят сцены, которые мы можем найти в искусстве и в поэзии, поэтому интерпретация аллегории должна основываться на символическом значении ее в целом: в этом случае мы будем трактовать ее как экстаз, трансцендентное состояние экстаза, в котором упоминания о муках и жертве точно так же, как и упоминания о любви, служат созиданию атмосферы радости и прославления<sup>161</sup>.

В истории Франциска и госпожи Бедности звучит воззвание к истинному духовному богатству, подобное восклицанию в 9-м стихе XXVII песни:

Oh ignota ricchezza! oh ben ferace<sup>162</sup>!      О неизвестное богатство! о плодотворное благо!

Кьяваччи Леонарди комментирует эти строки так:

О богатство, неведомое людям, тщетно ищущим его в других вещах. Это спонтанное восклицание, следующее за описанием быстрого бега Бернарда, заключает в себе смысл всех трех терцин, построенных вокруг идеи безмятежного счастья, наслаждения и покоя тех, кто все оставляет ради любви к Богу. В этих стихах на глубинном уровне выражена [...] та мистическая ценность, содержащаяся в уходе от мира, которую Франциск называл «*perfetta letizia*» (совершенная радость)<sup>163</sup>.

<sup>157</sup> С «*Vita secunda S. Francisci*» (Второго жития Св. Франциска) Фомы Челанского, написанного между 1246 и 1247 гг., начинается традиция изображать аллегорию свадьбы Ассизского Святого с Мадонной Бедностью. Безусловно, в этом житии не утверждается открыто, что материальная бедность является превосходнейшей из всех добродетелей, хотя автор превозносит ее и ей отводится больше места, чем остальным. Однако в житии говорится о браке св. Франциска с Мадонной Бедностью [...]. Благодаря произведению «*Sacrum commercium*» (Священная свадьба) и «Второму житию Св. Франциска» Фомы Челанского, исторический св. Франциск начинает окончательно превращаться в дантовского св. Франциска. Ср. *Mellone A. Il san Francesco di Dante e il san Francesco della storia* // Mellone A. (a cura di). Cit. P. 72 – 73. Об источниках образа Франциска у Данте ср. *Foster K. Gli elogi danteschi di san Francesco e san Domenico* // Mellone A. (a cura di). Cit. P. 233 – 236; *Da Campagnola S. Francesco d'Assisi* // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 3. P. 17 – 23; *Giglio R. Il san Francesco di Dante* // Giglio R. Autori e lettori, letture della «Commedia» e saggi sugli interpreti di Dante. Massa Lubrense, 1990. P. 169 – 172.

<sup>158</sup> Par. XI, 113.

<sup>159</sup> Par. XI, 114.

<sup>160</sup> *Auerbach E. Francesco d'Assisi nella «Commedia»* // Auerbach E. Studi su Dante. Milano, 1963. P. 227 – 240.

<sup>161</sup> *Ulivi F. Il «magnanimo» san Francesco di Dante* // Mellone A. (a cura di). Cit. P. 89.

<sup>162</sup> Par. XI, 82.

<sup>163</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XI, 82.

Клаудио Леонарди в своем предисловии к первому тому антологии «Letteratura francescana» (Францисканская литература) утверждает, что отказ Франциска от богатств означал перемену в его внутреннем духовном состоянии:

Любовь к бедности у Франциска – следствие его обращения к Богу во Христе, а не наоборот. К Богу обращаются, по словам Христа, лишь умирая для себя самих: в тот миг, когда человек понимает, что уже не находит в себе самом основания своей жизни и целиком доверяется Богу. Бедность есть знак этой смерти и этого самоотречения<sup>164</sup>.

Такое самоотречение является абсолютным освобождением от всех земных переживаний о временных благах: именно оно приносит ту «совершенную радость», о которой упоминает Кьяваччи Леонарди. И в описании счастливого союза Франциска с Бедностью у Данте не случайно появляется «слово радости»:

Ma perch'io non proceda troppo chiuso,  
Francesco e Povertà per questi amanti  
prendi oramai nel mio parlar diffuso.  
La lor concordia e i lor lieti sembianti,  
amore e maraviglia e dolce sguardo  
facieno esser cagion di pensier santi;  
tanto che 'l venerabile Bernardo  
si scalzò prima, e dietro a tanta pace  
corse e, correndo, li parve esser tardo.  
Oh ignota ricchezza! oh ben ferace!  
Scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro  
dietro a lo sposo, sì la sposa piace<sup>165</sup>.

Но, чтобы я продолжал не слишком темным языком,  
разумей во всей моей долгой речи  
под этими влюбленными Франциска и Бедность.  
Их согласие и радостный вид,  
любовь, и созерцание, и нежный взгляд  
будили в других святые помыслы;  
так что досточтимый Бернард  
разулся первым, и вослед за таким покоем побежал  
бегом, и, пока он бежал, ему казалось, что он медлит.  
О неизвестное богатство! о плодотворное благо!  
Разуваются Эгидий, разуваются Сильвестр  
Вслед за женихом: так им нравится невеста.

Согласно Данте, именно созерцание радости и наслаждения Франциска, влюбленного в Бедность, становится причиной, побуждающей Бернарда ди Квинтавалле, первого ученика Франциска, бежать за ними как можно быстрее, да так, что сама быстрота кажется слишком медленной<sup>166</sup>. Чтобы передать живость и страсть увлечения, вызванного созерцанием радости Франциска, венчающегося с Бедностью, Данте внезапно переходит на глаголы в настоящем времени, как бы отбивая ритм: «Scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro»: так торопятся «разуться» будущие братья Франциска, то есть отречься от всех мирских благ, от положения в обществе, от собственной воли, чтобы обрести настоящий покой, обняв Бедность вместе со своим учителем. Здесь, очевидно, вновь идея радости окружена глаголами движения: чтобы достичь покоя и счастья, нужно двигаться к ним, причем не медленно, а стремительно.

Словосочетание «I lieti sembianti» – радостные черты, радостный облик, радостный вид – описывает то внешнее и внутреннее состояние, которое, как мы видели в предыдущей главе, было в средневековом обществе моделью поведения, характерной для

<sup>164</sup> *Leonardi C.* Introduzione // *Leonardi C.* (a cura di). *La letteratura francescana*: In 2 voll. Francesco e Chiara d'Assisi. Milano, 2004. Vol. 1. P. 14.

<sup>165</sup> Par. XI, 73 – 84.

<sup>166</sup> Cp. Inf. II, 79 – 81.

францисканства. Кроме того, связь бедности с радостью, как мы указывали в первой главе, встречается не только в жизнеописаниях, но и в самих текстах исторического св. Франциска. Вспоминим строку из XXVII главы «Наставлений»:

Где нищета с радостью, там не будет алчности и не будет скупости» («Ubi est paupertas cum laetitia, ibi nec cupiditas nec avaritia»)<sup>167</sup>.

Неизвестно, был ли знаком Данте с этим конкретным текстом, но несомненно, что он не пренебрег этой стороной францисканской духовности. Не пренебрег, возможно, именно потому, что ему важно было показать, какую радость приносит отказ от алчности и следование евангельской бедности и насколько более приятно и сладостно истинное благо, чем мнимые блага. Таким образом, среди прочих качеств Данте приписывает Франциску вдохновенную радость<sup>168</sup>, которая особым образом привлекает читателя к этой фигуре:

В этом внешне простом и таинственном персонаже, которым был Франциск Ассизский, Данте стремится подметить печать провидения, отмечавшую его с рождения, и жаркую, даже страстную пылкость чувств, которая сопровождала все его действия, и была одной из причин [...] огромной популярности его послания. Данте видит и понимает причины этой популярности; он не может не отдавать себе в этом отчет, не говоря уж о личных контактах с францисканцами, которые у него были и могли быть в социальном контексте, где братья, жившие в монастырях или странствующие по миру, встречались на каждом шагу<sup>169</sup>.

Если автор «Комедии» действительно хочет увлечь читателя примером Франциска, то радость играет здесь ключевую роль: ведь в наслаждении, «*frui*», как полагали средневековые мыслители, начиная с Августина, заключается цель любого человеческого стремления. Эту идею формулируют не только теологи, но и проповедники. Приведем здесь в качестве примера отрывок из проповеди доминиканца Джордано да Пиза:

Хорошо нам здесь быть [Мф. 17: 4]. Превыше всех вещей, которые желает и ищет в этом мире человек, суть наслаждение и радость; и, если он этого где-то не находит, то покидает то место и не любит его; но, когда человек находит радость и наслаждение, то уже больше не ищет их; и причина этого в том, что наслаждение и радость суть цель; а у того, что есть цель, не надобно спрашивать причину<sup>170</sup>.

Если отказ от материальных благ, отказ от стремления к ним сопровождается радостью и наслаждением, то очевидно, что обретший это духовное состояние уже не захочет вернуться к прежним желаниям. Прочитаем еще раз фра Джордано:

---

<sup>167</sup> Франциск Ассизский. Наставления, XXVI, 16. С. 51. Латинский текст цит. по изданию: *Francesco d'Assisi. Ammonizioni* // Leonardi C. (a cura di). Cit. P. 100.

<sup>168</sup> Ср. Mellone A. Cit. P. 14.

<sup>169</sup> Ulivi F. Il «magnanimo» san Francesco di Dante. // Mellone A. (a cura di). Cit. P. 90.

<sup>170</sup> Bonum est nobis hic esse. Sopra tutte le cose che l'uomo desidera e cerca in questo mondo, in tutte le cose, si è diletto e letizia; e dove questo non truova, si lascia e non l'ama: ma quando l'uomo truova letizia e diletto, non va cercando più; e la ragione si è, perocchè 'l diletto e la letizia è fine; e di quello ch'è fine, non si dee adimandare ragione.

Giordano da Pisa. Cit. P. 306.

Нельзя любить никакой вещи, кроме той, в которой ты обретаешь наслаждение или радость, или желаешь их обрести. Св. Григорий говорит драгоценные слова; он говорит, что благо мира сего, прежде чем его обретишь, весьма сильно любимо, но, когда оно обретено, то любимо уже не так сильно. [...] Но с духовными наслаждениями все наоборот: ибо, до того, как они испытаны, ты любишь их мало или и вовсе не любишь; но после того, как их отведаешь и испытаешь, ты обретаешь большие блага, чем думал; и потому любишь их все больше, так что уже не можешь от них отойти; и чем больше ими пользуешься, тем больше их любишь, ибо они становятся для тебя все лучше и лучше прежнего<sup>171</sup>.

Если Джордано из Пизы проповедует духовную радость, то Франциск из Ассизи становится у Данте живой иконой такой радости; он указывает не словами, но своим примером на то, что ключ к истинному блаженству уже при жизни – это отречение от земных богатств. Совершенная бедность превращается, таким образом, в «мощное лекарство для мира, пораженного величайшим из зол – алчностью»<sup>172</sup>.

Возвращаясь к XXVII песни, с которой мы начали этот разбор, укажем, что следующее «слово радости», появляющееся после 7-го стиха, также употребляется в контексте противопоставления земного богатства небесному блаженству. Апостол Петр, обрушиваясь на развращенный алчностью папский престол, восклицает:

«Non fu la sposa di Cristo allevata  
del sangue mio, di Lin, di quel di Cleto,  
per essere ad acquisto d'oro usata;  
ma per acquisto d'esto viver lieto  
e Sisto e Pio e Calisto e Urbano  
sparser lo sangue dopo molto fletto»<sup>173</sup>.

«Невеста Христа была вскормлена  
моею кровью, кровью Лина и кровью Клита  
не для того, чтобы ею пользовались ради обретения золота;  
но ради обретения сего радостного жития  
и Сикст, и Пий, и Калликст, и Урбан  
пролили свою кровь после многих мучений».

Церковь была вспоена кровью мучеников, среди которых – первые папы, начиная с самого Петра, говорит апостол, не для того, чтобы последующие папы могли обогащаться с ее помощью, но для того, чтобы ее члены могли обрести небесное блаженство – «радостное житие», которое видит Данте вокруг себя в этот момент.

Примечательна в этом отрывке рифма и аллитерация, усиливающая эффект антитезы: «lieto» – «fletto» (радостный – мучение): только через отречение от себя, вплоть до самой жизни, можно привести других к вечному блаженству, повторяет Данте; страдание за веру и радость тесно связаны друг с другом, как у апостола Павла, а привязанность к временным благам ведет к гибели.

Таким образом, можно констатировать, что образы радости в контексте небесного блаженства связаны у Данте и с развитием одной из ключевых тем «Комедии» – темой стремления к небесным богатствам, противоположного земной алчности; причем иконой

<sup>171</sup> Ancora nulla cosa si può amare, se non quella nella quale truovi questo diletto o letizia, o affetti di trovare. Dice santo Gregorio una ricca parola; dice ch' l bene del mondo, anzi ch'egli s'abbia sì si ama molto, ma poi che l'hai non l'ami così.... Ma i diletti spirituali è tutto il contrario; perocchè anzi che gli pruovi amili poco o niente, ma poi, quando gli assaggi e pruovi, truovili vie maggiori che non pensavi; e però gli ami poi più; sicchè non te ne sai partire; e quanto più gli usi più gli ami, chè sempre gli truovi migliori.

Там же. P. 307.

<sup>172</sup> *Ulivi F.* Cit. P. 91.

<sup>173</sup> Par. XXVII, 40 – 45.

истинной радости (противоположной греховным наслаждениям, приносимым земными благами) является в поэме св. Франциск со своими первыми последователями.

Мы начали наш обзор с того, что рассмотрели слова с семантикой радости, используемые в поэме в качестве внутритекстовых синонимов к словам «блаженный» и «(вечное) блаженство». Мы убедились, что, сохраняя свое словарное значение, слова с семантикой радости часто заменяют в дантовском тексте традиционные религиозные термины («beato», «beatitudine») и что, хотя такая замена порой встречается и в современной и предшествующей Данте литературе, у Данте она носит систематический характер. Употребление «слов радости» в значении блаженства – существенный элемент в процессе формирования художественного концепта «радость» в пространстве текста поэмы; структуры, которые, как мы видели, образуются вокруг этих слов, составляют неотъемлемую часть поэтического языка «Комедии». Но что является спецификой концепта «радость» у Данте, позволяющей нам выделять его в отдельную категорию? Воспринимает ли сам автор феномен радости как некую особую категорию, отличную от общей категории блаженства? И если да, то в каких контекстах будет проявляться концепт «радость» как самостоятельное понятие? Какие образы будут связаны с ним в первую очередь?

Думается, что помочь в разрешении этих вопросов могут следующие стихи поэмы, анализом которых мы завершим настоящую главу и которые ярко иллюстрируют отношение радости к блаженству в «Комедии»:

«Noi siamo usciti fore  
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:  
luce intellettüal, piena d'amore;  
amor di vero ben, pien di letizia;  
letizia che trascende ogni dolzore»<sup>174</sup>.

«Мы вышли за пределы  
наибольшего тела в небо, которое есть чистый свет:  
свет умный, полный любви;  
любви к истинному благу, полному радости;  
радости, превосходящей всякую сладость».

Контекст этой речи таков: в XXX песни Беатриче и Данте покидают последнюю, самую большую сферу физического неба Рая – неба Перводвигателя – и переходят в духовное измерение Эмпирея, которое принадлежит вечности и объемлет собой все мироздание<sup>175</sup>. Песнь открывается долгим прологом, где описано, как из поля зрения героя скрывается девятая сфера вместе с ее «блаженными двигателями» – ангелами. Затем следует «второй пролог»<sup>176</sup>, предметом которого становится сама невыразимость красоты Беатриче,

<sup>174</sup> Par. XXX 38 – 42.

<sup>175</sup> О небе Эмпирея ср. фундаментальное исследование *Nardi B. La dottrina dell'Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco* // *Nardi B. Saggi di filosofia dantesca*. Cit. P. 167 – 214.

<sup>176</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991-1997). Par. XXX, 16 – 33.

неподвластной перу поэта<sup>177</sup>. Собственно, действие в Эмпирее начинается со слов Беатриче, процитированных нами выше, в которых она изъясняет Данте сущность вечного неба. Согласно сыну поэта Пьетро ди Данте, в этом эпизоде

поэт рассказывает, как из девятого неба, которое является наиболее обширным из всех физических небес, он вознесся в умозрительный эмпирей и в пламенный небесный рай, где пребывают все Ангелы и святые [...]. Эмпирей поистине является вечным сияющим хрустальным небом, согласно Исидору [Севильскому – К.Л.]; оно равномерно, без звезд, пребывает в покое, без движения, будучи простейшим: оно есть основание всей вселенной, наибольшего размера, расположено в высшем и сферичном месте, в котором пребывает и сияет Бог всемогущий<sup>178</sup>.

Беатриче определяет природу Эмпирея и вечного блаженства тремя отдельными, но вытекающими друг из друга явлениями: светом, любовью и радостью. А.М. Кьяваччи Леонарди поясняет это определение следующим образом:

Luce intellettuale, piena d'amore...: чтобы создать этот поразительный стих, точно загорающийся на пустом горизонте начала песни и открывающий великую терцину, в которой содержится определение Эмпирея, понадобились столетия деятельности человеческой мысли и языка. Идеи о небе огня как месте пребывания божества, а также идеи о месте, заключающем в себе всю вселенную, можно обнаружить еще у древнейших христианских писателей, что заимствовали эти представления у греческих философов. В настоящих строках Данте (описывавшего Эмпирей еще в «Пире» и многократно упоминавшего о нем на протяжении всего «Рая») десятое небо обретает великолепную и совершенную форму, которую трудно охарактеризовать иначе, чем это сделал поэт. Сфера Эмпирея – это свет разума («умный свет»), но он питается любовью («полный любви»); и эта любовь к истинному благу несет в себе величайшую радость, превосходящую любую человеческую сладость (*dolzore*, провансальский термин, распространенный в нашей поэзии XIII в.). Таким образом, понятие Эмпирея идентично понятию того божественного света, посредством которого Бог позволяет постигать и любить себя, порождая совершенное блаженство. Именно этот свет, согласно Нарди, является «светом славы» в теологии, то есть тем светом, благодаря которому святые видят Бога. Круговое движение увенчивает собой совершенство этой терцины, принадлежащей к высочайшим поэтическим вершинам «Комедии» по своей емкости и ярким образам. За счет этих образов создается ощущение, будто терцина излучает те явления, о которых в ней говорится; свет – любовь – радость исходят из ее стихов, точно из средоточия всего «Рая»<sup>179</sup>.

Проблема соотношения света и любви в состоянии вечного блаженства является одним из ключевых вопросов средневекового богословия. Не имея возможности подробно рассматривать данный вопрос на этих страницах, попытаемся, тем не менее, кратко осветить его специфику, так как в данном случае он напрямую связан с интересующей нас проблемой соотношения радости и блаженства и выявления специфики концепта «радость».

В Средние века зрительные процессы, как они понимались оптиками того времени, стали главным символом богопознания в схоластических трактатах<sup>180</sup>. Фома Аквинский и его школа утверждали, что основным принципом вечного блаженства для святых является

<sup>177</sup> Ср. *Ledda G.* La guerra della lingua. Cit. P. 297.

<sup>178</sup> *Alighieri P.* (1) (1340 – 42). Par. XXX, 38 – 42.

<sup>179</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XXX, 40 – 42.

<sup>180</sup> Ср. об этом *Federici Vescovini G.* Studi sulla prospettiva medievale. Torino, 1965; *Stabile G.* Teoria della visione come teoria della conoscenza // *Stabile G.* Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie. Firenze, 2007. P. 9 – 29.

возможность созерцать Бога умозрением, то есть познавать его<sup>181</sup>. Фома имел в виду не физическое зрение, но разум, «рабочей метафорой» которого были для ученых-схоластов глаза («глаза разума»). Как глазами тела в земной жизни мы можем видеть солнечный свет, так глазами разума (умозрением) мы сможем увидеть (познать) Бога, если обретем вечное блаженство. Именно умозрение – свойство духовного существа – позволяет созерцать (познавать) Бога ангелам, и оно же свойственно самому Богу, созерцающему Себя, ибо Он является духом, у него нет глаз плоти<sup>182</sup>. Бог в этом учении символически определяется как свет и как источник «света славы» (*lumen gloriae*): он сам излучает то сияние, благодаря которому святые могут вечно созерцать (познавать) своего Творца *per essentiam* – в Его сущности<sup>183</sup>. Ж.-П. Торрель указывает, что «Фома постоянно прибегает к световой аналогии: как чувственно постигаемый объект можно увидеть, только если он освещен чувственно постигаемым светом, так и умозрительный объект можно увидеть, только если он освещен умным светом»<sup>184</sup>. Фома полагал, что блаженство святых рождается именно из богопознания (умозрения), которое становится возможным благодаря излучаемому Творцом светом славы и которое, в свою очередь, порождает любовь как акт воли<sup>185</sup>. Свет в его учении символизировал и объект созерцания – самого Творца –, и средство созерцания – благодать, посылаемую Богом и позволяющую познавать Его разумом. Именно это «умное» познание и порождало, согласно Аквинату, состояние небесного блаженства.

Однако у этой доктрины Фомы имелись противники: франсканские богословы-волютаристы, в частности, Иоанн Дунс Скот<sup>186</sup> и его последователи, которые позаимствовали многие идеи у Августина, полагали, что в состоянии блаженства не разумное познание опережает любовь на пути человека к Творцу, а, напротив, любовь (акт воли, а не разума) приближается к Богу гораздо больше, чем разум. Любовь при обретении блаженства ставилась ими на первое место по отношению к познанию, а воля –

---

<sup>181</sup> Ср. об этом: *Torrell J.-P.* La vision de Dieu per essentiam selon Saint Thomas d'Aquin // Paravicini Bagliani A. (a cura di). *Micrologus. Natura, scienze e società medievali. La visione e lo sguardo nel Medioevo.* Firenze, 1997. P. 43 – 68; *Trottmann Ch.* Facies et essentia dans les conceptions médiévales de la vision de Dieu // Paravicini Bagliani A. (a cura di). Cit. P. 3 – 18.

<sup>182</sup> Там же.

<sup>183</sup> Там же.

<sup>184</sup> *Torrell J.-P.* Cit. P. 50.

<sup>185</sup> Ср. *Somma Theologiae* I-II, q. 3, a. 4.

<sup>186</sup> Иоанн Дунс Скот (1266 – 1308) – шотландский францисканец, богослов и философ. Преподавал богословие в Оксфорде и в Париже. Был научным противником томизма и основателем научной традиции скотизма. Составил комментарии к трудам Аристотеля, Порфирия и Петра Ломбардца. Провозглашал отделенность разума от веры и примат воли над разумом. Ср. о нем подробнее: *Gilson É.* Giovanni Duns Scoto. Milano, 2008; *Alliney G.* Giovanni Duns Scoto. Introduzione al pensiero filosofico. Bari, 2012. На русском языке: *Бандуровский К.В.* Критика Дунс Скотом возможности рационального доказательства бессмертия человеческой души // *Verbum.* 2005. №8. С.116 – 127; *Иванов В.Л.* Проблема детерминации понятия сущего в метафизике Иоанна Дунса Скота // *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина.* 2008. № 4. С. 7 – 16.



на первое место по отношению к разуму<sup>187</sup>. Что касается Данте, то он, очевидно, склонялся на сторону Фомы: в XXVIII песни «Рая» он открыто говорит:

Quinci si può veder come si fonda  
l'esser beato ne l'atto che vede,  
non in quel ch'ama, che poscia seconda<sup>188</sup>.

Отсюда можно понять, что блаженство  
зидется на акте умозрения,  
а не на акте любви, что следует за созерцанием.

Большинство толкователей «Комедии» (кроме современного комментатора Н. Фоски<sup>189</sup>) сходятся на том, что Данте принимает в данном случае доктрину Фомы, отказываясь от учения Дунса Скота. Однако, как бы то ни было, фактом является то, что в терцине XXX песни, посвященной описанию Эмпирея, присутствуют и умозрительный свет (позволяющий созерцать Бога разумом), и любовь (акт воли), и оба эти явления являются сущностными особенностями десятой сферы. Свет, любовь и радость не противопоставлены здесь друг другу, но тесно взаимосвязаны и плавно перетекают из одного в другое, как бы снимая любое противоречие: свет оказывается полон любви, а любовь – полна радости. Т. Поллак пишет об этом так:

Структура стиха в XXX песни «Рая», с ее переплетенными повторами, отражает отношения между светом, любовью и радостью: каждый элемент здесь до краев наполнен следующим за ним и переливается в него. Повторяющаяся идея полноты ('rieno') напоминает нам об определении Эмпирея, прозвучавшем в речи Бенедикта [святого созерцателя, встреченного героем в XXII песни – К.Л.], как места исполнения ('adempersi') всех желаний, где всякое желание совершенно, зрело и целостно ('perfetta, matura e intera'). *Letizia* (радость), которая упоминается последней и которой посвящена отдельная строка, превосходит все собственные отголоски, что мы можем уловить в земной сладости (*dolzore*)<sup>190</sup>.

Три элемента характеризуют состояние вечного блаженства не только в интересующей нас терцине, но и в еще одном эпизоде «Рая», где поэт вкладывает определение блаженства в уста переживающего его святого. Этот эпизод мы уже рассматривали выше, анализируя слово «festa» (праздник). Это речь царя Соломона в XIV песни «Рая», где объясняется природа световых оболочек, скрывающих души, и взаимоотношения этих оболочек с воскресшими телами:

«Quanto fia lunga la festa  
di paradiso, tanto il nostro amore  
si raggerà dintorno cotal vesta.  
La sua chiarezza séguita l'ardore;  
l'ardor la visione, e quella è tanta,  
quant' ha di grazia sovra suo valore.  
Come la carne gloriosa e santa  
fia rivestita, la nostra persona  
più grata fia per esser tutta quanta;  
per che s'accrescerà ciò che ne dona  
di gratuito lume il sommo bene,

«Сколько долго будет длиться праздник  
рая, столь же долго наша любовь  
будет излучать вокруг себя такое одеяние.  
Его яркость происходит от пыла любви;  
пыл любви от видения, а это видение столь ясно,  
сколь велика благодать, какую душа получает сверх своей заслуги.  
Когда мы вновь облачимся  
в славную и святую плоть, наше существо  
будет еще более угодно Богу, ибо обретет целостность;  
и потому возрастет то количество света,  
которое нам бескорыстно дарует высшее благо –

<sup>187</sup> Ср. *Serafini M.* Il desiderio naturale di Dio nel pensiero di Duns Scoto // Núñez M.C. (a cura di) Giovanni Duns Scoto: studi e ricerche nel VII centenario della sua morte. In onore di Caesar Saco Alarcón. Roma, 2008. P. 276 – 306.

<sup>188</sup> Par. XXVIII, 109 – 111.

<sup>189</sup> Ср. *Fosca N.* (2003-2015). Par. XXVIII, 109 – 111.

<sup>190</sup> *Pollack T.* Cit. P. 311 – 312.

lume ch'a lui veder ne condiziona;  
onde la vision crescer convene,  
crescer l'ardor che di quella s'accende,  
crescer lo raggio che da esso vene»<sup>191</sup>.

света, что позволяет нам его видеть;  
а потому и видение станет более совершенным,  
и возрастет пыл, что возгорается от этого видения,  
и возрастет луч, что исходит от него».

«Праздник рая», то есть небесное блаженство, предполагает вечное сияние вокруг душ, которое сохранится даже тогда, когда святые обретут свои воскресшие тела, то есть после Страшного суда. Как мы узнаем из второй терцины отрывка, это сияние порождается пылом любви, пыл любви – духовной зоркостью, то есть глубиной умозрения, а глубина умозрения, в свою очередь, – благодатью, посылаемой Богом (или тем, что Фома называл «светом славы»). Ниже, в четвертой терцине, повторяется та же самая причинно-следственная связь трех обязательных элементов блаженства в гармоничном перечислении, только уже в обратном порядке – не от следствия к причине, а от причины к следствию: коль скоро возрастет благодать (количество света славы), посылаемая Творцом святым душам, то укрепится и их духовное (умное) зрение; от умозрения возгорится любовь (здесь, очевидно, Данте во всем следует Фоме), а от любви усилится световое излучение-оболочка вокруг душ. Сопоставляя речь Соломона в небе Солнца со словами Беатриче в Эмпирее, нельзя не заметить, однако, что, если в речи Беатриче три составляющих блаженства – это умозрение, любовь и радость, то здесь – это умозрение, любовь и световая оболочка душ. Можно ли соотносить световую оболочку с радостью, поскольку обе являются третьим элементом блаженства в данных эпизодах?

Проверить это можно, рассмотрев еще один эпизод «Рая», где дается определение состояния блаженства святых устами созерцателя Петра Дамиана (XXI песнь, небо Сатурна):

«Luce divina sopra me s'appunta,  
penetrando per questa in ch'io m'inventro,  
la cui virtù, col mio veder congiunta,  
mi leva sopra me tanto, ch'i' veggio  
la somma essenza de la quale è munta.  
Quinci vien l'allegrezza ond'io fiammeggio;  
per ch'a la vista mia, quant'ella è chiara,  
la chiarità de la fiamma pareggio»<sup>192</sup>.

«Божественный свет сходится на мне,  
проникая сквозь тот, во чреве которого я нахожусь,  
и его сила, в сочетании с моим зрением,  
поднимает меня над самим собой так высоко, что я вижу  
высшую сущность, из которой он изливается.  
Отсюда и происходит веселие, которым я пламенею;  
ибо по своему зрению – настолько оно ясное –  
я сравним с ясностью пламени».

Этот отрывок, как указывает Т. Поллак, является поэтическим подтверждением схоластической догмы о видении Бога святыми «per essentiam» («по существу»), принятой в 1241 г. епископом Парижа: созерцание Бога «по существу» возможно для святых, но только благодаря свету славы, который Творец посылает святым: «luce divina sopra me s'appunta»<sup>193</sup>. Свет-благодать проникает сквозь световую оболочку святого и, озаряя его

<sup>191</sup> Par. XIV, 37 – 51.

<sup>192</sup> Par. XXI, 83 – 90.

<sup>193</sup> Ср. Pollack T. Cit. P. 304 – 305.

ум, позволяет ему возвысить взор (умозрение) до Создателя. В свою очередь, и сама световая оболочка – то, чем пламенеет святой, – происходит именно от совершенного созерцания-богопознания.

Для обозначения световой оболочки, однако, здесь употребляется не слово «свет», а слово «веселие» («allegrezza») – то же самое, которое, как мы видели выше, может обозначать в «Рая» и состояние блаженства вообще («oh ineffabile allegrezza!»). Итак, световая оболочка каким-то образом оказывается связана в тексте с концептом «радость», и не только через рифму («festa» – «vesta»), как в речи Соломона: в словах Петра Дамиана «веселие», очевидно, указывает на «световое облачение» святого. Можно привести и другие эпизоды «Рая», где слово «радость» указывает на световую оболочку: это песнь V, стихи 107 – 108, 136 – 137, песнь IX, стихи 67 и 70; песнь XXI, стихи 61 – 62. М. Ариани, исследовавший световые образы и метафизику света в «Комедии» Данте, пишет об этих эпизодах, что ключом к символической интерпретации световых облачений служит в них именно лемма «letizia» – ‘радость’, и сопоставляет их с местами Священного Писания, где слово «радость», по мнению ученого, выполняет роль метафоры светового одеяния<sup>194</sup>. В частности, Ариани цитирует следующие стихи:

И возвратятся избавленные Господом, придут на Сион с радостным восклицанием; и радость вечная будет над головою их; они найдут радость и веселье, а печаль и воздыхание удалятся<sup>195</sup>.  
И Ты обратил сетование мое в ликование, снял с меня вретиче и препоясал меня веселием<sup>196</sup>.

Однако, если в Библии мы находим лишь редкие эпизоды, где радость и веселие метафорически, но не всегда однозначно связаны с облачением из света, то в дантовской поэме метафора светового одеяния как переживания радости является одним из основных поэтических приемов для описания реальности небесного блаженства. Образы радости и света соединены друг с другом в поэме сложными отношениями и «постоянно меняются друг с другом ролями»<sup>197</sup>. Объяснение Петра Дамиана отчасти раскрывает перед нами таинство этих отношений: радость, облакающая святого, происходит от озарения светом славы, исходящим от Творца. Однако для того, чтобы понять, как воплощается эта тайна в тексте Данте, или, иначе говоря, как мистические отношения света и радости выражаются на уровне образов, составляющих уникальную специфику поэзии «Рая», следует более подробно рассмотреть отдельные эпизоды, в которых «слова радости» использованы для описания световых явлений.

---

<sup>194</sup> Ср. *Ariani M.* Lux inaccessibilis. Cit. P. 140.

<sup>195</sup> Ис. 35, 10.

<sup>196</sup> Пс. 29, 12.

<sup>197</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991–1997). Par. IX, 70 – 71.

Прежде чем проводить этот анализ, обратимся ко второму элементу блаженства, о котором мы узнаем из рассмотренных выше терцин и который непосредственно связан с радостью в мире «Комедии», – любви.

Любовь, которой полон «умный свет» в XXX песни «Рая», в свою очередь, исполнена радости: «amor di vero ben, pien di letizia» (любовь к истинному благу, полная радости), говорит о ней Данте<sup>198</sup>. Сочетание идеи любви с идеей радости традиционно для мистической литературы, начиная со св. Августина, как мы видели в первой главе:

Радоваться вещи значит не иное что, как сильно любить ее для нее самой; пользоваться же вещью, значит употреблять оную средством к достижению того, что мы любим, если впрочем оно достойно любви. То, что долженствует быть предметом нашей любви, есть Отец, Сын и Дух Святой – достопоклоняемая Троица, составляющая один некий высочайший предмет, общий для всех возлюбивших Ее<sup>199</sup>.

Лексика радости появляется в песнях Эмпирея в контексте любви неоднократно. Так, например, тесная связь между любовью и радостью (как и между радостью и умозрением) очевидна в следующей терцине XXXI песни:

Questo sicuro e gaudioso regno, frequente in gente antica e in novella, viso e amore avea tutto ad un segno <sup>200</sup> .	Это беспечальное и радостное царство, полное людей древних и новых времен, все вместе устремляло взор и любовь к единой цели.
--	---

Здесь лексика радости звучит в рамках одной из основных тем «Рая», которой мы уже касались выше, анализируя XIX песнь: темы собрания святых, объединенных общим предметом любви и созерцания. Последний стих терцины как будто перекликается с процитированными выше словами Августина о Троице как предмете, общем для всех, возлюбивших его. В самом деле, по мнению всех комментаторов поэмы, под «единой целью» всех святых Данте имеет в виду высшее благо – самого Создателя<sup>201</sup>. Образ душ, объединяющихся друг с другом в любви вокруг Творца, не является поэтическим изобретением, но берет начало в новозаветной и богословской традиции, где определяется греческим термином «κοινωνία» или латинским «communio sanctorum» – «общение святых»; последний термин используется и по сей день в католическом Символе веры и составляет одно из ключевых понятий западного христианства<sup>202</sup>.

Именно при описании общения святых в дантовском «Раю» чаще всего раскрываются мотивы любви и радости.

В самом деле, до того, как оказаться лицом к лицу с самим источником этой любви – Богом – Данте наблюдает ее в отношениях святых друг с другом, но особенно – в их

<sup>198</sup> Par. XXX, 41.

<sup>199</sup> Христианская наука или Основания Герменевтики и Церковного красноречия I, 4 – 5.

<sup>200</sup> Par. XXXI, 25 – 27.

<sup>201</sup> Ср. список комментариев к Par. XXXI, 25 – 27 на: <https://dante.dartmouth.edu>.

<sup>202</sup> Ср. Mersch É. *Communio des saints* // Viller M. (sous la direction). *Dictionnaire de Spiritualité*. Paris, 1953. Т. 2. P. 1292 – 1294; Mersch É., Brunet R. *Corps mystique* // Там же. P. 2378 – 2403.

отношениях к нему. Святые словно бы становятся живыми иконами этой любви; так, когда св. Бернارد открывает Данте свое имя в XXXI песни «Рая», автор сравнивает своего героя с паломником из далеких земель, который наконец видит перед собой Туринскую плащаницу, на которой запечатлен истинный лик Христа:

tal era io mirando la vivace carità di colui che 'n questo mondo, contemplando, gustò di quella pace <sup>203</sup> .	таким был и я, любясь живой любовью того, кто в этом мире, созерцая, вкусил того покоя.
---	---

Святые являются для Данте примерами взаимной любви. Абстрактное понятие совершенной любви реализуется в конкретном моменте встречи и общения любимого и любящего в поэме. И такие встречи нередко сопровождаются выражениями радости. Показательным в этом отношении является эпизод, в котором святые «Рая» высказывают надежду обрести по воскресении свои тела не ради себя самих, но ради «близких» им людей, чтобы иметь возможность видеть лица друг друга. Сначала они радуются просьбе Беатриче поведать ее подопечному о том, останется ли у них световая оболочка, когда они воскреснут из мертвых<sup>204</sup>, а затем радуются ответу царя Соломона, который объясняет Данте, что по воскресении плоти святых во славе свет, излучаемый ими, уже не будет препятствовать тому, чтобы разглядеть их лица:

Tanto mi parver sùbiti e accorti e l'uno e l'altro coro a dicer "Amme!", che ben mostrar disio d'i corpi morti: forse non pur per lor, ma per le mamme, per li padri e per li altri che fuor cari anzi che fosser sempiterne fiamme <sup>205</sup> .	Я увидел, как и тот, и другой хор с такой готовностью воскликнули: «Аминь!», что стало ясно, насколько они желают обрести усопшие тела: возможно, не столько ради себя самих, но ради своих мам, отцов и иных, что были их близкими прежде, до того, как они сделались вечными огнями.
---	---

Единодушное «Аминь!» – отклик всех блаженных на слова Соломона – выражает их радостное упование на возможность будущей встречи со своими родными и близкими во плоти. Анонимный средневековый комментатор из Флоренции поясняет эти строки так: святые хотели «общаться со спасшимися родственниками и друзьями, которые любили их и желали им добра в земной жизни»<sup>206</sup>, а Кьяваччи Леонарди утверждает:

Словом «возможно» отодвигается на второй план первичная причина этого желания, принятая за истину в теологии (стремление к большему совершенству), и отводится первое место причине, вторичной для богословия и упоминаемой редкими авторами: стремление снова увидеть своих близких. Это необычный поворот, достойно венчающий [...] дискурс, целиком направленный на прославление плоти, ныне принадлежащей земле<sup>207</sup>.

---

<sup>203</sup> Par. XXXI, 109 – 111.

<sup>204</sup> Par. XIX, 33.

<sup>205</sup> Par. XIV, 61 – 66.

<sup>206</sup> *Anonimo Fiorentino* (1400[?]). Par. XIV, 61 – 66.

<sup>207</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XIV, 64 – 66.

Церковь, торжествующая в сиянии вечного света, видится здесь Данте именно как собрание смотрящих друг на друга родных, матерей (которых он называет детским словом «мамы») и «отцов», а также «иных, что прежде были близкими». Как пишет Х. Вебб, «сама структура “Рая” зиждется на встречах с лицами, скрытыми и явленными, от лика Беатриче до образа Христа в последней песни»<sup>208</sup>; сущностными элементами блаженного бытия святых «Рая», по ее мнению, являются любовь говорящего к своему собеседнику и радость от встречи с ним<sup>209</sup>.

Анализ текста «Комедии» показывает, что радость встречи и общения с родными, близкими, друзьями или почему-либо любимыми героем людьми присутствует не только в описаниях бесед Данте со святыми в «Раю», но и в «Чистилище», и даже в первой кантике – в «Аду». Идеальные духовные отношения, являющиеся необходимой составляющей состояния блаженства, предвосхищаются примерами земной привязанности в ее разных аспектах: дружба, почтение, восхищение. Развитие мотива радости в этих случаях обусловлено развитием темы любви в дантовской вселенной и целиком вписано в этическую систему поэмы: ведь именно любовь определяет в дантовском произведении все типы отношений между людьми, как позитивные, так и негативные<sup>210</sup>. Большинство эпизодов «Комедии», где встречается лексика с семантикой радости, как мы увидим ниже, повествуют, в первую очередь, о контактах с любимыми; причем в роли объекта любви героя могут выступать не только люди, но и природа как творение Божье. Отношения с миром и человеком нередко окрашиваются в поэме в радостный тон.

Поэтому в целях данного исследования представляется уместным подробно рассмотреть эпизоды, в которых контакты персонажей друг с другом и с окружающим миром описываются при помощи «слов радости»: это позволит нам выявить дополнительные специфические черты дантовского концепта «радость» на фоне концепта «любовь» и описать поэтические структуры, формирующиеся вокруг этого концепта.

Возвращаясь к началу нашего рассуждения, напомним, что сам Данте связывал радость в состоянии блаженства как с любовью, так и со светом. Для дальнейшего анализа концепта «радость» в тексте «Комедии» мы воспользуемся моделью терцины XXX песни «Рая» и в следующих четырех главах рассмотрим «слова радости» как в контексте любви (то есть в контексте отношений между персонажами поэмы), так и в контексте света. Продолжая

---

<sup>208</sup> *Webb H. Dante's Persons. An Ethics of the Transhuman. Oxford, 2016. P. 167.*

<sup>209</sup> Ср. Там же.

<sup>210</sup> О любви в рамках этической системы «Комедии» ср. *Nardi B. Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante // Nardi B. Dante e la cultura medievale. Cit. P. 1 – 88; Di Giovanni A. L'etica dell'amore nella «Commedia» // Di Giovanni A. La filosofia dell'amore nelle opere di Dante. Roma, 1967. P. 415 – 440; Favati G. Amore // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 1. P. 221 – 236.*

начатое в настоящей части главы, мы надеемся осветить различные варианты вербализации концепта «радость» в тексте дантовской поэмы и показать, как образы радости формируют микроструктуры дантовского поэтического языка, составляя, таким образом, одну из его важнейших специфических особенностей.

### Глава 3. Радость во взаимоотношениях между персонажами «Ада»

Если в предыдущей главе мы рассматривали те слова с семантикой радости в «Аду», что, согласно комментаторам, следует понимать как синонимы слов с семантикой блаженства, то в настоящей главе мы обратимся к той лексике, что характеризует взаимоотношения между персонажами кантики. И, если синонимы слов с семантикой блаженства встречались нам либо в воспоминаниях, либо в упоминаниях иной реальности, чем та, в которой пребывает герой повествования в первой кантике, то можно предполагать, что лексика радости, описывающая контакты между персонажами «Ада», будет фигурировать не только в воспоминаниях, но и в иных контекстах, а именно: при изображении актуальных действий Данте и его собеседников, непосредственно связанных с развитием сюжета. И, следовательно, можно думать, что эта лексика будет вносить в мир преисподней светлые тона, убеждающие читателя на семантико-ассоциативном уровне в том, что конечной целью пути героя не является адская пропасть. Рассмотрим случаи такого употребления, чтобы определить, насколько наше предположение соответствует истине и какие именно ассоциации влечет за собой употребление слов радости в «Аду».

#### 3.1. Радость в отношениях Данте с его проводниками

Первая терцина, в которой звучит «слово радости», относящееся не к трансцендентному миру по отношению к преисподней, встречается нам во II песни:

"O donna di virtù sola per cui  
l'umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c' ha minor li cerchi suoi,  
tanto m'aggrada il tuo comandamento,  
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;  
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento<sup>1</sup>.

«О госпожа добродетелей, лишь благодаря которой  
род человеческий выходит за пределы всего, заключенного  
под тем небом, чья окружность меньше всех остальных,  
так мне приятно твое повеление,  
что, если бы я уже послушался его, я все равно думал бы, что опоздал;  
Тебе нужно лишь открыть мне свое желание.

С такой речью Вергилий, пребывающий в Лимбе, обращается к Беатриче, которая спустилась к нему в Ад, чтобы попросить его помочь Данте. Как указывают первые комментаторы, эти слова следует толковать в аллегорическом ключе, основываясь на понимании Вергилия как аллегории естественного (человеческого) разума и Беатриче как аллегории Теологии; так, Бути пишет:

И из этого мы можем заметить, что автор хочет аллегорически показать, насколько наш разум сам по себе скор на послушание повелениям святой Теологии<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Inf. II, 76 – 81.

<sup>2</sup> *Da Buti F.* (1385 – 95). Inf. II, 76 – 84.



Аллегорическая интерпретация образа Беатриче, основанная на каноническом тексте Петрокки, приведенном нами здесь, звучит и у большинства современных комментаторов, с которыми расходятся толкования М. Барби (M. Barbi) и Ф. Мадзони (F. Mazzoni), предпочитающими видеть в этом эпизоде память о живой Беатриче<sup>3</sup>. Однако, как известно, у поэмы всего четыре смысла: буквальный, моральный, аллегорический и анагогический, что дает комментаторам возможность прочитывать эти строки на нескольких уровнях. Если на уровне аллегории глагол «m'aggrada» означает готовность человеческого разума быть озаренным божественной премудростью, то на уровне буквальном он выражает радость языческого поэта, с какой он стремится услужить посланнице небес. Как пишет А.М. Кьяваччи Леонарди в одной из своих работ:

проводник этого необыкновенного путешествия за пределы времени, проводник к спасению, оказывается не ангелом или иной подобной фигурой (как этого могли бы требовать представления нашей культуры), но человеком, и таким человеком – Вергилием – в котором историческое измерение человечности предстает во всей своей полноте: в самом деле, в этом римском поэте представлена вся та поэтическая и политическая реальность (близкая и Данте), что является центральной для «Комедии», поскольку выражает историческую ценность человека [...]. Таким образом, Вергилий обретает – не переставая быть самим собой – именно роль человека (ведь он, как уже отмечалось, является наиболее истинным двойником Данте в этом путешествии), который в рамках человеческой истории движется к божественному; его ведет естественный разум, уже содержащий в себе предвестие Бога («та тонкая и драгоценнейшая часть души, что является божественной», «Пир», III, II, 19). Это предвестие является чертой античного мира, который он в себе воплощает [...], и в этом состоит подлинная причина, по которой он может привести к Беатриче<sup>4</sup>.

И исследовательница цитирует в этой связи тот стих, с которого мы начали анализ дантовского текста в предыдущей главе:

В человеческой истории действительно заложен тот вздох («oh felice colui cu'ivi elegge!» Inf. I, 129), что заключает в себе вся «Комедия» – вздох о высшей реальности, являющейся ее целью и ее завершением<sup>5</sup>.

Итак, античный поэт, фигура которого отсылает нас к идее земного разума, выражает радость служения небесной госпоже, воплощающей в себе идею божественной премудрости. Отношения между человеческой мудростью и ее божественным озарением показаны через описание отношения великого классического автора, ныне жителя Лимба, к земной возлюбленной Данте, ныне святой на небесах. Слово, которым пользуется Вергилий для выражения этого отношения, как отмечают комментаторы, взято из любовной лирики<sup>6</sup> и происходит от провансальского «agradar»: оно употребляется также у учителя Данте Б. Латини, в его «Малом сокровище» (Tesoretto, v. 1452 «non m'aggrada

<sup>3</sup> Ср. Fosca N. (2003 – 2015). Inf. II, 76 – 81. Об аллегорическом значении проводников Данте ср. Singleton Ch. La poesia della Divina Commedia. Bologna, 1979. P. 151 – 174; о «фигуральной» их функции ср. Auerbach E. Figura // Auerbach E. Studi su Dante. Cit. P. 176 – 226.

<sup>4</sup> Chiavacci Leonardì A.M. La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell'Inferno di Dante. Napoli, 1979. P. 40 – 41. О человеческом измерении этого персонажа у Данте ср. также Casella M. Le guide di Dante nella Divina Commedia. Firenze, 1944. P. 10; Consoli D. Significato del Virgilio dantesco. Firenze, 1966. P. 141.

<sup>5</sup> Там же. С. 41.

<sup>6</sup> Sapegno N. (1955 – 57). Inferno II, 79.

niente»: ничто меня не радует), у Якопо да Лентини, у Гвиттоне д'Ареццо и у Чекко Анжольери<sup>7</sup>. В провансальской литературе глагол употреблялся в значениях радости и удовольствия, вызываемых приходом весны; созерцанием дамы или любовью к ней; а также в значении готовности страдать ради любви к даме<sup>8</sup>.

Любопытно, что та же лексема (правда, с чередованием согласной в корне «d»/«t»), которую Сапеньо (Sapegno) в приведенном выше комментарии относит к куртуазному языку, повторяется и в другом эпизоде кантики, где ее использует, однако, уже не Вергилий, а сам Данте в отношении своего учителя:

«O sol che sani ogne vista turbata,  
tu mi contenti sì quando tu solvi,  
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata»<sup>9</sup>.

«О солнце, излечивающее любое затемненное зрение,  
ты так удовлетворяешь меня, когда разрешаешь вопрос,  
что, не менее чем знание, меня радует само сомнение».

Здесь мы, как и в первом случае, оказываемся перед лицом парадокса: *в предыдущем отрывке* Вергилий говорит Беатриче, что даже если бы он уже исполнил ее повеление на момент их разговора, он бы все равно счел, что опоздал с этим – настолько ему приятен ее приказ; *в настоящем отрывке* Данте говорит Вергилию, что тот настолько удовлетворяет его своим разрешением вопросов (буквально – распутыванием узлов), что ему приятнее само сомнение, нежели знание (в предвкушении разрешения этого сомнения). Данте восклицает это в ответ на объяснение Вергилием принципов размещения и наказания грешников в Аду, ибо Вергилий открывает ему глаза на то, чего он не знал раньше. В данной терцине вокруг «слов радости» («contenti» и «aggrata») соединяются сразу несколько важных элементов дантовской поэтики.

Во-первых, это световой образ, которым описывается Вергилий. Как утверждает Дж. Джакалоне:

благодарность и хвала Вергилию звучат как гимн радости по поводу обретенной и озаренной разумом истины; кроме того, они прерывают монотонный ритм рассуждения в стихах, чтобы оживить диалог. Объяснение: о свет, что озаряет всякий ум, затемненный невежеством, ты так удовлетворяешь меня, когда разрешаешь мои сомнения, что сомнение приятно мне не менее самого знания. Ведь сомнение доставляет ему радость света Вергилия<sup>10</sup>.

Вергилий не в первый раз характеризуется здесь лексемой со световой семантикой: еще в I песни «Ада» Данте обращается к нему со словами: «O de li altri poeti onore e lume» (О честь и светоч других поэтов)<sup>11</sup>; в XXI песни «Чистилища» Стаций называет его «Энеиду» «божественным пламенем», от которого возгорелось более тысячи искр (то есть новых

<sup>7</sup> Ср. Giacalone G. (1968). Inferno II, 79 – 80.

<sup>8</sup> Ср. Lavis J. L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Age. Paris, 1972. P. 35 – 42.

<sup>9</sup> Inf. XI, 91 – 93.

<sup>10</sup> Giacalone G. (1968). Inferno XI, 91 – 93.

<sup>11</sup> Inf. I, 82.

поэтов, сформировавшихся под ее влиянием)<sup>12</sup>. Уподобление фигуры Вергилия свету привлекло особое внимание Ч. Синглтона (Ch. Singleton), который замечает в своем комментарии: «Вергилий как проводник и наставник Данте-странника вновь и вновь уподобляется свету»<sup>13</sup>. Рассматривая этот образ, нельзя не упомянуть и общую средневековую традицию символики света и зрения, которой мы касались в конце предыдущего раздела. Первые комментаторы уделяли особое внимание этой символике. Приведем цитату из Боккаччо:

Наши глаза [досл. «luci» – свет, как довольно часто назывались органы зрения в литературе на староитальянском языке – К.Л.] порой затемняет ночная мгла, так что в этой мгле мы не можем видеть никакой вещи; кроме того, их затемняют плотные пары, поднимающиеся от земли, мешающие взору и не позволяющие ему уйти слишком далеко; также им мешает и смущает их туман и тому подобные вещи. Каковы солнце прогоняет и очищает, ибо, восходя в нашей полусфере, оно изгоняет ночную мглу; и потому думается, что его свет возвращает нашим глазам дар зрения, каковой помутила ночная мгла; кроме того, своими лучами оно разрешает всякий пар и дым, и потому на небо становится можно смотреть в любой его части, насколько это возможно для зрительной силы: и потому думается, что оно исцеляет, то есть вновь призывает зрительную силу для каждого взгляда, затемненного любой из вышеназванных причин. И так метафорически обращается автор к Вергилию, имея в виду, что ясность его объяснений изгоняет из его ума всякое сомнение, которое бы замутняло свет разума или создавало ему помехи<sup>14</sup>.

Сравнение воздействия разумных доводов (или философии, фигурой которой также может выступать Вергилий) на человеческий ум с воздействием солнечного света на зрение типично для средневековой литературы, которая видела в предметах физического мира символы мира небесного. Как пишет Дж. Ледда, в ту эпоху

существовала [...] традиция, основанная на предположении, что физический свет и свет духовный обладают схожими свойствами и ведут себя похожим образом; в рамках этой традиции аналогии между природным и божественным светом служили одним из важнейших средств изображения Бога и объяснения божественного воздействия<sup>15</sup>.

Что касается образа света, которым озаряет разум человека философия, то он присутствует у Данте еще до «Комедии» в трактате «Пир»<sup>16</sup>. В дантовской поэзии вообще световые образы, как говорилось выше, играют ключевую роль, но прежде всего это проявляется в третьей кантике; в «Аду» же свет, как и радость, упоминается в большей степени в связи с его отсутствием<sup>17</sup>; именно поэтому сравнение Вергилия с солнцем, просвещающим разум, привлекает особое внимание читателя. Свет разума позволяет

---

<sup>12</sup> Purg. XXI, 95 – 96.

<sup>13</sup> Singleton Ch.S. (1970 – 75). Inf. XI, 91.

<sup>14</sup> Boccaccio G. (1373 – 75). Inf. XI, 91 – 93.

<sup>15</sup> Ledda G. Filosofia e ottica nella predicazione medievale // Auzzas G., Baffetti G., Delcorno C. (a cura di). Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI. Atti del Seminario di studi (Bologna 15-17 novembre 2001). Firenze, 2003. P. 2.

<sup>16</sup> Conv. I, xiii, 12; III, viii, 14; ср. также Mon. II, i, 5; Ep. XII, 9; о символике солнца у Данте ср. Stabile G. Sole. Temi di simbologia in Dante // Stabile G. Cit. P. 331 – 332.

<sup>17</sup> Ср. Inf. V, 28: «Io venni in loco d'ogne luce muto»: «Я пришел в место, немое всяким светом (где всякий свет молчит)».

человеку не заблудиться во мраке ада. К. Календа (C. Calenda) замечает, что в этой терцине отражена тема интеллектуального прозрения<sup>18</sup>.

На образ света нанизывается, как это часто происходит у Данте, новый образ: разрешения вопроса (досл. 'развязывания узла'), которое настолько удовлетворяет героя, что он описывает эту радость в терминах парадокса: сомнение ему дороже самого знания. Отметим при этом рифму: «vista turbata» – «dubbiar m'aggrata» (зрение замутненное – сомнение радует меня). Рифма, очевидно, усиливает аналогию, проводимую между зрением и разумом. На эту аналогию обращает особое внимание Л. Пертиле, приводя этот эпизод как пример семантического сближения существительных «dubbio» (сомнение) и «disio» (желание) в поэме Данте. Он утверждает:

Сомнение, которое в «Аду» имеет в целом [...] негативные коннотации колебания и страха, а потому требует «conforto» [утешения – К.Л.] (IV 18), обретает в «Раю» позитивную функцию «динамического элемента, стимулирующего поиск и познание истины». Эта функция проявляется уже в «Аду», где Данте, отвечая на разъяснение Вергилия, обращается к нему так (XI 91 – 93) [...]. Однако здесь сомнение затемняет взор Данте, и объяснение Вергилия излечивает его. Сомнение само по себе не позитивный феномен, ведь оно вызывает помутнение, а не желание познавать; следовательно, оно тормозящий фактор, а не динамический элемент<sup>19</sup>.

Однако именно на этой негативной роли сомнения и строится парадокс дантовского восклицания, полного радости: сама темнота может быть приятнее света, если является необходимым условием восприятия этого света. В этом парадоксе выражается любовь героя (и стоящего за ним автора) к процессу познания через наслаждение, которое сам этот процесс ему дает – наслаждения вплоть до абсурда. Как пишет об этом А. Пальяро (A. Pagliaro):

Его путь по загробному миру – это путь познания, или, если хотите, процесс духовного созревания посредством познания. Мы никогда не сможем выразить до конца, какое значение имело для Данте 'познание', «высшее совершенство нашей души, в котором заключается наше высшее счастье» (Conv. I i 1). Следует подчеркнуть, что познание, то есть любовь к совершенству, есть желание, которое никогда не удовлетворяется: «ни одно наслаждение не является столь великим в этой жизни, чтобы утолить жажду нашей души» (Conv. III vi 7); его расширение – это не рост вовнутрь, но распространение вовне посредством все новых открытий: «... стремление к познанию никогда не бывает одно, этих стремлений много, и, когда оканчивается одно, ему на смену приходит другое; так что, собственно говоря, его расширение – это не рост, но переход малой вещи в большую» (IV xiii 1)<sup>20</sup>.

Таким образом, мы видим, что рассматриваемая терцина является примером описания радости и наслаждения, которое сам процесс познания приносит пытливому уму повествователя; признание в подобной любви к этому процессу встретится еще не раз на протяжении «Комедии», а в данном отрывке оно «предвещает ту поэтику познания,

<sup>18</sup> Calenda C. Inferno. Canto XI // Malato E., Mazzucchi A. (a cura di). Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I – XVII. Roma, 2013. P. 343 – 364.

<sup>19</sup> Pertile L. Cit. P. 23 – 24.

<sup>20</sup> Pagliaro A. Ulisse // Pagliaro A. Cit. Vol. 1. P. 431.

которая получит полное развитие в последней кантике»<sup>21</sup>. Как замечает А.М. Кьяваччи Леонарди, комментируя эти стихи, «Удовольствие от понимания истины и проникновения в нее, соответствующее страсти к познанию, является центральной темой жизни и творчества Данте. Оно составляет константу поэмы и максимально проявляется в третьей кантике»<sup>22</sup>. Отношения с Вергилием для Данте означают, прежде всего, возможность познавать, и он описывает свои чувства по этому поводу, используя термин радости.

Подчеркнем, что возможность познания для героя на протяжении всей поэмы открывается именно через общение, начало которому кладет Беатриче, спускаясь к Вергилию, с готовностью откликающемуся на ее просьбу. Вергилия радует ее повеление; Данте, в свою очередь, радуют объяснения Вергилия, который «является носителем просвещения и благодати»<sup>23</sup>; «посланником, делающим невозможное возможным, ибо ему доверена миссия спасения»<sup>24</sup>, то есть миссия озарения разума главного героя светом истины. Глагол «aggratare»/«aggradare» в обоих случаях появляется в контексте заботы о персонаже со стороны его проводников, в контексте отношений с ними, показанных читателю не на уровне аллегорических абстракций, а на уровне конкретного общения между переживающими определенные чувства людьми.

Любопытно, что третий (и последний в поэме) случай употребления глагола «aggratare»/«aggradare» в форме адъективированного причастия «aggrato» встречается в знаменитом по своей лирической красоте начале XXIII песни «Рая», где лексема используется с целью описания непосредственной заботы Беатриче о Данте:

Come l'augello, intra l'amate fronde,  
posato al nido de' suoi dolci nati  
la notte che le cose ci nasconde,  
che, per veder li aspetti disīati  
e per trovar lo cibo onde li pasca,  
in che gravi labor li sono aggrati,  
previene il tempo in su aperta frasca,  
e con ardente affetto il sole aspetta,  
fiso guardando pur che l'alba nasca;  
così la donna mia stava eretta  
e attenta, rivolta inver' la plaga  
sotto la quale il sol mostra men fretta<sup>25</sup>.

Как птица посреди любимой листвы,  
в гнезде своих милых птенцов,  
в ночи, скрывающей от взора все вещи,  
которая, ради того чтобы увидеть желанные черты  
и найти пищу, что насытит их –  
ради чего и тяжкие труды ей приятны –  
предваряет зарю, сидя на выступающей наружу веточке,  
и ожидает солнца с пылкой любовью,  
неотрывно глядя туда, где должно рассветить,  
так и моя донна стояла, прямая и внимательная,  
повернувшись к той части неба,  
в которой солнце являет наименьшую спешку.

Боско и Реджо комментируют этот отрывок так:

Бдительная любовь, жаждущая потрудиться ради дорогих ей творений, – это то, что сближает Беатриче с птицей-мамой. Ибо речь идет о маме: и не только потому, что имеется в виду Беатриче, но и потому, что здесь наслаиваются один на другой нежные образы (любимая листва, милые птенцы, желанные черты и

<sup>21</sup> Delcorno C. *Inferno XI* // Pasquini E., Galli C. (a cura di). *Lectura Dantis Bononiensis*. Bologna, 2012. P. 151.

<sup>22</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991-1997). *Inf. XI*, 92 – 93.

<sup>23</sup> Gagliardo F. *La tragedia intellettuale di Dante*. Il Convivio. Catanzaro, 1994. P. 242.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Par. XXIII, 1 – 12.

т.д.), отличающие скорее материнскую, чем отцовскую любовь. Женский род латинского существительного “avis” еще присутствовал в языковом сознании Данте и в его творческой фантазии. [...] Автор так долго лелеет этот образ, что он, несомненно, имеет свою отдельную функцию в поэтике всей песни: последнюю наполняет не только “трепещущее созерцание” и «религиозный энтузиазм»; она проникнута интимностью и простотой чувства; именно интимность и простота, проявляющиеся на фоне величественного зрелища, характеризуют здесь созерцание и энтузиазм<sup>26</sup>.

Фаллани (Fallani) в своем комментарии цитирует Томмазо (Tommaso), который включает лексему радости «aggrati» в ряд аффективной лексики, отличающей эти строки, и подчеркивает необычность этой лексики по отношению к античным источникам Данте, из которых он мог почерпнуть данные образы:

Сравнение с птичкой прекраснее, чем у Вергилия, ибо пронизано большим, чем у него, моральным чувством. [...] Оно прекраснее благодаря необычному для Данте богатому разнообразию слов, относящихся к области морали, в этом сравнении: любимая листва, милые птенцы, желанные черты, труды... приятны, пылкая любовь<sup>27</sup>.

Большинство современных комментаторов отмечают эмоциональную насыщенность и тонкий лиризм этого развернутого сравнения Беатриче с птицей или, вернее, сравнения ситуации, в которой находятся Беатриче и Данте, с явлением живой природы.

Однако читателю следует помнить, что в трогательном образе птички-мамы, радующейся возможности потрудиться ради своих малышей, воплощается идея великой задачи Беатриче: привести Данте к созерцанию Христа и его небесного двора в небе неподвижных звезд; именно явление Христа в данном случае уподобляется восходу солнца. «Тяжкие труды», доставляющие радость птице, получают в этом контексте значение дела милосердной любви, которая сама по себе является наградой любящему. Что касается характера трудов Беатриче, то эти труды заключаются в постепенном просвещении Данте, приобщении его к небесной мудрости, сравниваемой в поэме со светом, озаряющим человеческий разум<sup>28</sup>. Воздействие небесной премудрости на духовный мир человека, как мы видим, вновь конкретизируется до предела, отражаясь в образе любящего существа, каким и является проводница Данте в своем буквальном значении; и глагол с семантикой радости становится одним из главных маркеров перевода отношений небесной благодати с творением в измерение человеческих чувств, носителем которых в сравнении выступает птица. Образ этой птицы, символизирующей Беатриче и радующейся возможности страдать (тяжко трудиться) ради блага птенца-Данте, можно сопоставить с популярным во времена Данте образом пеликана, что питает птенцов

<sup>26</sup> Bosco U., Reggio G. (1979). Par. XXIII, 1 – 15.

<sup>27</sup> Fallani G. (1965). Par. XXIII, 1 – 9.

<sup>28</sup> Этот смысл миссии Беатриче особенно ярко проявляется в составе второго (и последнего в поэме) орнитологического сравнения, используемого при ее описании (Par. I, 46 – 48). Ср. об этом в статье: Ledda G. *Animali nel Paradiso* // Ledda G. (a cura di). *La poesia della natura nella Divina Commedia*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007). Ravenna, 2009. P. 93 – 135.

собственной кровью и, как известно, символизирует поэтому милосердную любовь самого Христа, жертвующего собой ради всеобщего спасения<sup>29</sup>.

Итак, можно констатировать, что все рассмотренные выше эпизоды, содержащие глагол «aggratare»/«aggradare» и производное от него причастие, описывают отношения между проводниками и их подопечным в «Комедии». В первом случае Вергилий, символизирующий земной разум человека, выражает с помощью этого глагола радость подчинения воле Беатриче-божественной премудрости, которая заключается в спасении Данте (то есть просвещении его заблудшей души). Во втором случае глагол характеризует чувство радости самого Данте, которое он переживает, предвкушая наставления Вергилия. В третьем случае причастие отражает радость, переживаемую Беатриче в процессе спасения Данте, то есть в процессе озарения его души все более ярким светом божественного знания. В каждом из этих случаев глагол радости связан с процессом откровения – философского или теологического – и в каждом случае он указывает также на человеческое измерение отношений между персонажами в поэме. В том числе и благодаря его употреблению, образы, рассматриваемые первыми комментаторами как аллегории философии и богословия, конкретизируются в процессе общения с Данте-персонажем. При этом в общение вносится нота куртуазного стиля, так как глагол изначально принадлежал, как мы указывали выше, к лексикону провансальской любовной литературы. С помощью лексемы, содержащей в себе идею радости, приносимой куртуазной любовью, Данте описывает:

- 1) восприятие божественной премудрости человеческим разумом;
- 2) наслаждение, испытываемое умом в процессе познания;
- 3) любовь, с которой божественная премудрость стремится просветить заблуждающегося на его путях.

Таким образом, эти абстрактные процессы получают конкретное воплощение в стиле и языке, характерном для описания отношений куртуазии между трубадуром и его дамой.

С этими эпизодами сближается сцена в XIX песни «Ада», в которой мы встречаем синоним глагола «aggradare», также пришедший из провансальского:

E io: «Tanto m'è bel, quanto a te piace:  
tu se' signore, e sai ch'i' non mi parto  
dal tuo volere, e sai quel che si tace»<sup>30</sup>.

А я: «Мне приятно все, что угодно тебе;  
ты господин, и ты знаешь, что я не уклонюсь  
от твоей воли, и знаешь и то, о чем я молчу».

<sup>29</sup> Cp. Par. XXV, 112 – 114; *Latini B. I libri naturali del «Tesoro» emendati colla scorta de' codici, commentati e illustrati da Guido Battelli. Firenze, 1917. P. 120.*

<sup>30</sup> Inf. XIX, 37 – 39.

Изыявление верности Данте своему наставнику следует рассматривать здесь в контексте всей ситуации; словам героя предшествует его диалог с Вергилием:

«Chi è colui, maestro, che si cruccia  
guizzando più che li altri suoi consorti»,  
diss'io, «e cui più roggia fiamma succia?».  
Ed elli a me: «Se tu vuo' ch'i' ti porti  
là giù per quella ripa che più giace,  
da lui saprai di sé e de' suoi torti»<sup>31</sup>.

«Кто это, учитель, мучается,  
дергая ногами больше всех тех, с кем делит свою участь»,  
спросил я, «и кого больше всех иссушает багровое пламя?»  
И он мне: «Если ты хочешь, чтобы я тебя отнес  
туда вниз по самому пологому склону,  
Ты узнаешь от него самого о нем и о его вине».

Беседа разыгрывается в третьей щели восьмого круга Ада, населенной торговцами церковными должностями; грешник, страдающий больше всех, – бывший папа Николай III, и этот порок служителей Церкви, особо презираемый и ненавидимый Данте, описывается «с холодным сарказмом»<sup>32</sup>. Образы, наполняющие эту известную песнь, пародийны; казнимые не вызывают у героя никакой жалости, так как их прототипы на земле растлевают Церковь, будучи во власти самого страшного порока в мире Данте – алчности. Н. Фоска, ссылаясь на известную работу Дж.А. Скотта (J.A. Scott), указывает в своем комментарии:

«Иисус сказал Петру: “Ты - Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее”» (Мф. 16, 18); и вот паломник видит, как папы-предатели, разрушавшие Церковь, терпят кару в каменном заточении (ст.14). Таким образом, пишет Скотт, «папа, заточенный в адском камне, являет истинный контраст с тем, на котором должна быть утверждена Церковь Христова. Кроме того, разве в перевернутой фигуре пап, повинных в симонии, мы не должны видеть также призыва к тому смирению, пример которого подал своим апостолам св. Петр, попросив и добившись позволения быть распятым вниз головой?». Последователи Симона-волхва «образуют адскую карикатуру на другого Симона, избранного Богом для водительства Церкви. И, подобно тому, как Симон-волхв представляет собой антитезу Симона Петра, так и адский камень – это деформированный образ другого камня, основания Церкви Христовой» (J.A. Scott. *Dante magnanimo*. Firenze, 1977. P. 80 – 82)<sup>33</sup>.

Всю карикатурную картину читатель воспринимает на фоне камней «серо-черного цвета»<sup>34</sup>, что навечно сокрыли в себе головы продажных церковников; слог, используемый Данте для описания мучений этих презираемых им персонажей, отличается предельной грубостью, в соответствии с главным принципом его поэтики, изложенным им самим в «Аду»: писать так, чтобы «dal fatto il dir non sia diverso» (дело не рознилось со словом)<sup>35</sup>. Он описывает ужасный предмет, и потому рифмы его – «aspre e chiosse» (жесткие и резкие)<sup>36</sup>: «gambe-intrambe-strambe», «giunte-unte-punte», «buccia-si cruccia-succia». Эти трудно произносимые и резко звучащие слова, сопровождаемые в стихе жесткими аллитерациями, употребляются и в речи повествователя, и в дантовском вопросе к Вергилию, процитированном выше, пока речь идет о грешниках и их

<sup>31</sup> Inf. XIX, 31 – 36.

<sup>32</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Inf. XIX, 26.

<sup>33</sup> *Fosca N.* (2003 – 2015). Inf. XIX, 22 – 24.

<sup>34</sup> Inf. XIX, 14.

<sup>35</sup> Inf. XXXII, 12. Ср. также De Vulg. El. II, iv – vii.

<sup>36</sup> Inf. XXXII, 1.



положении. Но, как только фокус внимания смещается на отношения Данте со своим учителем, стиль резко меняется: Вергилий обращается к своему подопечному с изысканным выражением: «*Se tu vuo' ch'i' ti porti*» (Если ты хочешь, чтобы я тебя отнес) – дожидаясь его согласия и как бы предугадывая его стремление; а тот отвечает ему еще более изысканным «*Tanto m'è bel, quanto a te piace*» (Мне приятно все, что угодно тебе). Кроме того, в терцине повторяется формула подчинения Данте Вергилию, впервые высказанная им во второй песни «Ада», перед самым началом пути:

Or va', ch'un sol volere è d'ambidue:      Идем же, ибо наше желание едино:  
tu duca, tu signore e tu maestro<sup>37</sup>.      ты проводник, ты господин и ты учитель.

Как пишет Ф. Мадзони, это «инвеститура и признание, печать которого лежит на всей риторике поэмы»<sup>38</sup>; слова «проводник», «господин» и «учитель» повторяются в отношении Вергилия в последующих песнях неоднократно<sup>39</sup>. Однако знаменательно здесь то, что во II песни Данте произносит свое исповедание преданности Вергилию отнюдь не потому, что почитает в нем великого поэта, своего кумира, но лишь после того, как узнает, что его послала Беатриче (волю которой, как мы помним, Вергилий выполняет с радостью). Именно это известие становится тем толчком, что заставляет его воскликнуть: «Ты проводник, ты господин и ты учитель»: он понимает, что древний поэт действует не по своему почину, но по изволению божественного милосердия («*oh pietosa colei che mi soccorse!*» – «о, сколь милосердна та, что помогла мне!»<sup>40</sup>). И именно это понимание побуждает его склониться перед Вергилием и в дальнейшем – в XIX песни – повторить: «Мне приятно все, что угодно тебе». Примечательно, что в конце песни, когда Данте раздражается «неистойой и страстной филиппикой против папской коррупции»<sup>41</sup>, Вергилий, в свою очередь, выражает удовольствие его поступком, показывая тем самым, что его воля здесь совпадает с дантовской:

*I' credo ben ch'al mio duca piacesse,  
con sì contenta labbia sempre attese  
lo suon de le parole vere espresse*<sup>42</sup>.

Я действительно думаю, что моему проводнику это понравилось:  
с таким довольным лицом он все это время внимательно слушал  
звучание слов истины, высказываемых мной.

Таким образом, эпизоду, где герой выражает удовольствие от исполнения воли наставника, соответствует, как бы зеркально отражая его, эпизод, где уже сам наставник показывает, что поведение героя соответствует его желанию.

<sup>37</sup> Inf. II, 139 – 140.

<sup>38</sup> *Mazzoni F.* (1965 – 85). Inf. II, 139 – 140.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Inf. II, 133.

<sup>41</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Inf. XIX, 90.

<sup>42</sup> Inf. XIX, 121 – 123.

В рассмотренных нами отрывках речь идет о наслаждении, испытываемом Данте в своих отношениях с проводниками и проводниками в своих отношениях с Данте; причем наслаждение это, как мы видели, двустороннее. Истоки его – в отношении Беатриче к Данте: именно благодаря ей Вергилий начинает наставлять его на истинный путь, и именно радость служения ей побуждает Данте принять предложение Вергилия. Концепт «радость» в этих отрывках оказывается напрямую связан с темой обретения героем истинного знания с помощью земного разума, озаренного небесной премудростью. Подчинение воли Данте воле своего наставника в аллегорическом плане следует понимать как проявление его готовности идти путями такого разума, вплоть до конца общения с Вергилием, когда, на вершине горы Чистилища, проводник заявит своему подопечному, что теперь тот должен действовать по собственному усмотрению<sup>43</sup>.

Удовольствие, испытываемое Данте от слов Вергилия, описывается в выражении «m'è bel», происходящем от провансальского «m'abellis» – формы глагола «abellir», с которым мы уже встречались в первом разделе настоящей главы и который, согласно Ж. Лави, был в поэзии трубадуров синонимом «agradar» и традиционно употреблялся там в тех же контекстах и тех же значениях<sup>44</sup>. Это выражение вносит в грубый сатирический контекст «Ада» ноту совершенно чужеродной ему мелодии, характеризуя отношения, нетипичные для обитателей преисподней (бесов и грешников). Изысканный стиль обращения Вергилия с Данте и Данте с Вергилием на буквальном уровне отражает их взаимную любовь ученика и учителя, на моральном – готовность человека принимать установления античной этики, на аллегорическом – подчинение человека законам разума; наконец, на уровне анагогическом – готовность христианина просветиться, чтобы постепенно очиститься от грехов. И куртуазный глагол с семантикой радости в данном случае выражает само существо этого отношения между двумя персонажами: один доставляет радость другому.

В рассмотренных выше сценах слова радости отражают стремление Данте к познанию или стремление проводников просветить его, но в описании отношений Вергилия с Данте эта лексика имеет и еще одну дополнительную функцию: Вергилий не только *показывает* ему новую для него реальность, но и *утешает* его, *укрепляет* и *поддерживает* на этом пути. Действительно, в самом начале пути, в третьей песни «Ада» мы видим, что он ведет себя с подопечным следующим образом:

Queste parole di colore oscuro

Эти слова мрачного цвета

<sup>43</sup> Purg. XXVII, 139 – 142.

<sup>44</sup> Lavis J. Cit. P. 35 – 42.

<p>vid'io scritte al sommo d'una porta;  per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».  Ed elli a me, come persona accorta:  «Qui si convien lasciare ogne sospetto;  ogne viltà convien che qui sia morta.  Noi siam venuti al loco ov'i' t' ho detto  che tu vedrai le genti dolorose  c' hanno perduto il ben de l'intelletto».  E poi che la sua mano a la mia puose  con lieto volto, ond io mi confortai,  mi mise dentro a le segrete cose.  Quivi sospiri, pianti e alti guai  risonavan per l'aere senza stelle,  per ch'io al cominciar ne lagrimai<sup>45</sup>.</p>	<p>я увидел начертанными над воротами;  и потому сказал: «Учитель, смысл их для меня страшен».  И он ответил мне, как внимательный человек:  «Здесь должно оставить всякое сомнение;  всякая трусость должна здесь умереть.  Мы пришли к месту, о котором я говорил тебе,  что ты увидишь там скорбных людей,  утративших благо разума».  И вот, взяв меня за руку,  с радостным лицом, от вида которого я утешился,  он ввел меня в тайные места.  Здесь вздохи, плач и громкие стенанья  звучали в беззвездном воздухе,  так что я сразу же зарыдал.</p>
--	--

Идея радости имеет и здесь прямую связь с познанием, и именно на ней делали акцент некоторые старые комментарии; так, кьозы «кассинского кодекса» 1350 – 1375 гг. гласят: «С тем же радостным лицом, с каким мудрец без зависти укрепляет чужую мудрость и добивается эффекта радости»<sup>46</sup>. То же повторяется и у Бенвенуто да Имола<sup>47</sup>. Но у Боккаччо (как и у Бути<sup>48</sup>) звучит именно идея утешения; более того, он усматривает в 20-м стихе пример поведения для всякого наставника:

Здесь весьма явно автор наставляет нас, с каким лицом мы должны вводить того, кто следует за нами, в странные места; он говорит, что мы при этом должны иметь радостное лицо, ибо радостным лицом наставника утешается и ободряется тот, кто за ним следует; а видя его нерадостным, те, что смотрят на него, весьма легко пугаются и становятся трусливы, как римские легионы, о которых мы читаем, что они были утрашены неблагоприятными предсказаниями и смущенным лицом консула Фламиния и затем были разбиты Ганнибалом на берегу Тразименского озера. И потому автор говорит о себе, что, видя Вергилия радостным при входе в такое странное место, он совершенно утешился<sup>49</sup>.

Комментаторы рассматривают радостное лицо Вергилия и в риторическом, и в аллегорическом планах. Так, флорентийский Аноним подчеркивает риторическую функцию этого словосочетания:

Здесь следует отметить, что надлежит тому, кто должен советовать другим, вести их и управлять ими, не просто учить, наставлять и ободрять ученика, но и делать это с радостным или скорбным лицом, согласно тому, чего требует предмет, о котором говорится, ибо не только слова, но и вид, которым они сопровождаются, весьма трогает дух всякого слушающего<sup>50</sup>.

А Кристофоро Ландино дает аллегорическое толкование: «с радостным лицом: ибо разум, обладающий истинным познанием, уверен в нем, и чувства воспринимают это как радость»<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> Inf. III, 10 – 24.

<sup>46</sup> Codice cassinese (1350 – 1375[?]). Inf. III, 20.

<sup>47</sup> *Da Imola B.* (1375 – 1380). Inf. III, 19 – 21.

<sup>48</sup> *Da Buti F.* (1385 – 1395). Inf. III, 1 – 69.

<sup>49</sup> *Boccaccio G.* (1373 – 1375). Inf. III, 19 – 20.

<sup>50</sup> *Anonimo Fiorentino* (1400[?]). Inf. III, 20.

<sup>51</sup> *Landino C.* (1481). Inf. III, 19 – 21.

Несмотря на все эти способы истолкования, само употребление термина «lieto» (радостный) в отношении Вергилия в свое время стало объектом дискуссии ученых<sup>52</sup>: ведь, если вспомнить, что слово «радость» («letizia») и производные от него в поэме, как было показано в предыдущей главе, часто являются синонимами слов с семантикой блаженства (земного для осужденных, которое живет только в их воспоминаниях и причиняет им еще большую боль в настоящем, и небесного для спасенных душ), то как может Вергилий, лишенный блаженства, иметь «радостное лицо»? Ведь он принадлежит к тем, кто, как пишет сам Данте в 84 стихе IV песни «Ада», «sembianz'avevan né trista né lieta» (не имели ни грустного, ни радостного вида), то есть к жителям Лимба.

Очевидно, прилагательное «lieto» в данном случае расширяет свои функции и относится здесь к иной сфере, нежели онтологическое состояние блаженства, а именно к сфере человеческих чувств; это было подмечено многими современными комментаторами, но еще в XIV веке на это обращал внимание Гульельмо Марамуро (Guglielmo Maramuro): по его мнению, поведение Вергилия «означает знак великой дружбы, когда человек протягивает кому-то руку, а особенно, когда показывает другому человеку радостное лицо, как говорит здесь Данте, от чего человек тот утешается»<sup>53</sup>. А. Момильяно пишет, что «дружеский жест смягчает жесткие слова»<sup>54</sup>; У.Боско и Дж. Реджо прямо указывают, что именно дружеский жест и выражение лица Вергилия «превращают его из эмблемы в живого и любящего человека»<sup>55</sup>; Кьяваччи Леонарди утверждает, что «жесты и выражение лица Вергилия меняются в зависимости от различных ситуаций, определяя его конкретную человеческую реальность»<sup>56</sup>. В этом образ Вергилия резко отличается от образов прочих жителей Лимба, уже неподвластных ни одной из человеческих страстей. Таким образом, в этом стихе обнаруживается еще одно свидетельство того, что «слова радости» служат в тексте в том числе и формированию измерения человечности, конкретизации абстрактных идей в реальных человеческих отношениях, при этом вплетаясь в ткань ведущей темы – стремления к знанию. Само построение фразы иллюстрирует отношение Вергилия к Данте:

E poi che la sua mano a la mia puose con lieto volto, ond'io mi confrontai.	И, после того как свою руку он положил на мою, с радостным лицом, от которого я утешился.
--	--

В обоих стихах Вергилий действует первым и в результате вызывает у Данте эффект утешения: сначала кладет свою руку на его руку; затем показывает ему свою радость, и

<sup>52</sup> Ср. об этом в комментарии *Mazzoni F.* (1965 – 1985). Inf. III, 20.

<sup>53</sup> *Maramuro G.* (1369 – 73), Inf. III, 19 – 21.

<sup>54</sup> *Momigliano A.* (1946 – 51). Inf. III, 19 – 20.

<sup>55</sup> *Bosco U., Reggio G.* (1979). Inf. III, 19 – 20.

<sup>56</sup> *Chiavacci Leonardini A.M.* (1991 – 1997). Inf. III, 19 – 20.

Данте ободряется духом. Радость как выражение лица в данном случае имеет семиотическую функцию; это знак, читая который, герой получает утешение. И это же единственный проблеск света посреди «тайных мест», о чем свидетельствует и сама рифма: «mi confortai» (утешился) – «guai» (стенанья) – «lagrimai» (зарыдал). На фоне всего действия III песни «Ада» «радостное лицо» Вергилия рельефно выделяется из ряда образов, там присутствующих; но именно оно и служит ободрением герою и указывает читателю на то, что надежда и утешение могут быть посланы человеку по воле Божьей даже во мраке преисподней, и что сам этот мрак – лишь этап на пути к вечному свету.

### 3.2. Радость в отношениях Данте с грешниками преисподней

Во всех эпизодах, которые мы рассматривали до этого момента, радость так или иначе связана с реальностью, трансцендентной самой преисподней: это радость послушания Вергилия – Беатриче и послушания Данте – Вергилию; радость Данте от процесса познания; радость Вергилия, утешающая Данте, – все эти типы радости объединяет между собой то, что они характеризуют отношения внутри «группы» проводников и ведомого ими поэта. Но возможно ли испытывать чувство радости в отношениях с грешниками Ада? Или, как и все человеческие страсти в преисподней, радость также будет искажена? На самом деле, упоминаний о радости в диалогах между Данте и осужденными очень мало. Нет лексем с семантикой радости и веселья и в описаниях встреч с бесами. Но те, что иногда все же встречаются, весьма показательны. Так, в VIII песни, где Данте разговаривает или, вернее, перебранивается с Филиппо Ардженти, высказывающим ему навстречу из болотистой воды Стикса, звучат такие слова:

E io: «Maestro, molto sarei vago  
di vederlo attuffare in questa broda  
prima che noi uscissimo del lago».  
Ed elli a me: «Avante che la proda  
ti si lasci veder, tu sarai sazio:  
di tal disio convien che tu goda».  
Dopo ciò poco vid'io quello strazio  
far di costui a le fangose genti,  
che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio<sup>57</sup>.

А я: «Учитель, я бы очень хотел  
увидеть, как он тонет в этой жиже,  
прежде чем мы покинем озеро».  
И он мне: «Еще до того как берег  
тебе будет виден, ты будешь насыщен:  
надо, чтобы ты наслаждался исполнением такого желания».  
И вскоре после этого я увидел, как его настолько истерзали  
люди, находившиеся в грязи,  
что до сих пор славлю и благодарю за это Бога.

Смысл этих строк, как указывает Кьяваччи Леонарди, заключается в том, что, согласно Вергилию, желание Данте настолько справедливо, что должно быть выполнено<sup>58</sup>. Однако еще первые комментаторы заостряли внимание на семантике наслаждения глагола «godere», всегда связанной в поэтике Данте с идеей исполнения желания. Так, Боккаччо

<sup>57</sup> Inf. VIII, 52 – 60.

<sup>58</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Inf. VIII, 57.

пояснял это слова следующим образом: «*tu goda, cioè ti rallegri*» (чтобы ты наслаждался, то есть возвеселился). «*Sazio*» (сытый, удовлетворенный), выступающее в паре с «*godo*» – слово, принадлежащее к языку мистиков<sup>59</sup>, и его семантика играет огромную роль в третьей кантике<sup>60</sup>. Достаточно вспомнить употребление глагола «*saziarsi*» (насыщаться) в XXXI песни «Рая», где Данте встречается со св. Бернардом, последним своим проводником, чей лик напоминает ему лик Христов, и сравнивает самого себя с паломником, ненасытно созерцающим икону Спасителя:

Qual è colui che forse di Croazia  
viene a veder la Veronica nostra,  
che per l'antica fame non *sen sazia*<sup>61</sup>...

Как тот, кто, возможно, из Хорватии  
приходит, чтобы увидеть нашу Веронику,  
И не может *насытить* этим свой давний голод...

Также Данте использует прилагательное «*sazio*» в описании встречи с Каччагвидой в небе Марса:

Ben supplico io a te, vivo topazio  
che questa gioia preziosa ingemmi,  
perché mi facci del tuo nome *sazio*<sup>62</sup>.

Я умоляю тебя, о живой топаз,  
украшающий эту драгоценность,  
чтобы ты *насытил* меня [досл. *сделал сытым*] твоим именем.

Р. Ванелли Корелли замечает:

Концепт желания пронизывает всю «Комедию», и воплощается с особой силой в третьей кантике, опираясь на систему чувственных метафор. Метафора вкуса вводит в текст реальные ощущения, очевидным образом более непосредственные и понятные неопытному читателю, далекому от этого переживания. Голод, жажда, неугасимое желание – это невероятно мощные образы, неслучайно позаимствованные из мистической традиции и часто выступающие основными метафорическими векторами поэтики «Комедии»<sup>63</sup>.

Но, как в «Раю» прилагательное «*sazio*» и глагол «*saziarsi*» употребляются для того, чтобы заставить читателя пережить, ощутить физически невыразимый, переполняющий сердце мистический опыт героя, так в рассматриваемой терцине «Ада» «*sazio*» служит тому, чтобы читатель всем существом воспринял желание Данте покончить с Ардженти.

«*Sazio*» (сытый, удовлетворенный) здесь рифмуется со «*strazio*» (мука, терзание) и «*ringrazio*» (благодарю), причем «*strazio*» занимает центральную позицию в рифме, что полностью соответствует теме эпизода: Вергилий обещает герою насыщение мучениями Ардженти, за каковые мучения Данте до сих пор благодарит Бога. Сравним этот отрывок с отрывком десятой песни «Рая», где описывается созерцание Данте святых мудрецов в сфере Солнца:

Tal era quivi la quarta famiglia  
de l'alto Padre, che sempre la *sazia*,

Такова была четвертая семья  
всевышнего Отца, что всегда ее *насыщает*,

<sup>59</sup> Cp. *Vanelli Coralli R.* Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della contemplatio mistica nel Paradiso // L'Alighieri. 2008. № 31. P. 23 – 41.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Par. XXXI, 103 – 105.

<sup>62</sup> Par. XV, 85 – 87.

<sup>63</sup> *Vanelli Coralli R.* Cit. P. 38. Cp. также *Pertile L.* Cit. P. 137 – 161.

mostrando come spira e come figlia.  
E Bèatrice cominciò: «*Ringrazia,*  
*ringrazia il Sol de li angeli, ch'a questo*  
*sensibil t' ha levato per sua grazia*»<sup>64</sup>.

Показывая ей, как он веет [Духом] и как рождает [Сына].  
И Беатриче начала: «*Благодари,*  
*благодари Солнце ангелов, что к этому*  
*физическому солнцу подняло тебя своей благодатью*».

Здесь, как мы видим, повторяется рифма «*sazia*» – «*ringrazia*», только вместо благодарности Богу за мучение грешника возносится благодарность Ему же за вознесение в четвертое небо, а насыщаются праведники Солнца созерцанием Троицы.

Сходство в способах описания наслаждения райским блаженством и адским наказанием лишь усугубляет эффект от последнего. Лексика наслаждения в VIII песни «Ада» как бы подчеркивает безмерную жестокость автора и его героя по отношению к Филиппо, семья исторического прототипа которого, по свидетельству первых комментаторов, способствовала изгнанию Белых гвельфов из Флоренции, а брат захватил имущество, конфискованное у самого Данте<sup>65</sup>.

М. Фьорилла (M. Fiorilla) утверждает в своей статье:

В этой ситуации – особенно, если вспомнить, насколько иначе Данте ведет себя по отношению к другим осужденным (достаточно упомянуть встречу с Паоло и Франческой или с Брунетто Латини), – агенс выдает особую личную неприязнь, сопровождаемую немедленным желанием напасть на грешника [...]. Неоспоримое отсутствие какого бы то ни было сострадания, характеризующее эту встречу, не зря названную М. Пиконе «быть может, самым противоречивым эпизодом всей “Комедии”», по понятным причинам привлекало внимание экзегетов, порой почти теряющихся перед необходимостью объяснения особой реакции со стороны Данте, в поведении которого Сапеньо даже замечает «что-то вроде наслаждения от нагромождения все более brutальных образов»<sup>66</sup>.

Но уже Боккаччо подчеркивал праведность дантовского гнева против Ардженти и закономерность ответа Вергилия:

Вергилий хвалит автора за то, что тот презрел грязного духа. И в этом отрывке показывает автор тот тип гнева, испытывать который не только не грешно, но и похвально [...]. Этот тип гнева явлен нам в Святах<sup>67</sup>.

Кроме того, следует вспомнить и то, что Фома Аквинский сугубо положительно высказывался в своей «Сумме теологии» о праведной мести<sup>68</sup>.

Возможно, что, когда Данте писал о наслаждении, обещанном ему Вергилием, он имел в виду именно эти строки «Суммы» и полагал себя в данном случае преданным воле Божьей, которая «ненавидит всех, делающих беззаконие»<sup>69</sup>; недаром первые слова Вергилия, обращенные к нему, воспроизводят модель обращения женщины к Спасителю в

<sup>64</sup> Par. X, 49 – 54.

<sup>65</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Inf. VIII, 61. Ср. также *Forti F.* Filippo Argenti // *Bosco U.* (a cura di). *Enciclopedia Dantesca*: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 873 – 876; *Tartaro A.* L'identità del male // *Tartaro A.* *Lecture dantesche*. Roma, 1980. P. 1 – 30.

<sup>66</sup> *Fiorilla M.* Canto VIII. «Io dico, seguitando [...]»: ripresa e sospensione del racconto alle porte di Dite // *Malato E., Mazzucchi A.* (a cura di). *Lectura Dantis Romana*. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I – XVII. Roma, 2013. P. 267.

<sup>67</sup> *Padoan G.* (a cura di). *Voccaccio G.* *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. Milano, 1965. P. 457.

<sup>68</sup> Ср. *Summa Theologiae*, II-II, q. 158, a.1.

<sup>69</sup> Пс. 5, 5 – 6.

Евангелии от Луки: «Блаженно чрево, носившее тебя» (у Данте: «*benedetta colei che 'n te s'incinse!*» – «блаженна зачавшая тебя!»)<sup>70</sup>. Если рассматривать этот отрывок именно как проявление праведного гнева, то и обещание наслаждения, данное герою Вергилием, обретает совсем иной смысл: сурово осуждая Ардженти, Данте осуждает тем самым и грех, который препятствует ему двигаться к Богу<sup>71</sup>. Поэтому радость, которую Вергилий сулит Данте, вполне законна и справедлива. Однако обратим внимание читателя на то, что здесь не звучит само слово «*letizia*», которое ни разу не встречается в «Аду» и используется в поэме преимущественно для описания блаженства спасенных душ.

С рассмотренным эпизодом сопоставим еще один отрывок «Ада», где речь также идет о мести; правда, в отличие от предыдущей сцены, слова мести звучат в устах осужденного, прославившегося в веках своей гордыней – Капаней:

«Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui  
cruciato prese la folgore aguta  
onde l'ultimo di percosso fui;  
o s'elli stanchi li altri a muta a muta  
in Mongibello a la focina negra,  
chiamando “Buon Vulcano, aiuta, aiuta!”,  
si com'el fece a la pugna di Flegra,  
e me saetti con tutta sua forza:  
non ne potrebbe aver vendetta *allegra*»<sup>72</sup>.

«Если бы Юпитер утомил своего кузнеца, у которого,  
разозлившись, он достал острую молнию,  
коей я был сражен в свой последний день;  
или даже если бы он утомил всех кузнецов по очереди  
в Монджибелло, в их черной кузнице,  
зоя: “Добрый Вулкан, помоги, помоги!”,  
так, как он это сделал в битве при Флегре,  
и наслал бы на меня стрелы со всей своей мощью,  
то и тогда он не смог бы свершить надо мной *веселой* мести».

Капаней – один из семи царей, осаждавших Фивы, – в античной литературе представлял собой пример наказанной гордыни; в «Фиваиде» Стация он восходит на фиванскую стену и оттуда выкрикивает богохульство против Юпитера, за что последний поражает его своей молнией<sup>73</sup>. Поэтому Данте помещает его в третью воронку седьмого круга, среди богохульников. Богохульство означает в системе дантовской этики насилие человека над Богом, и Капаней является иконой этого насилия.

Прилагательное с семантикой веселья «*allegro*» в данном контексте имеет ключевое значение для всей речи Капаней: ведь само божественное возмездие уже настигло осужденного, оно свершается над ним; но то, чего нет и что свершиться не может – это наслаждение, которое, по мысли Капаней, хочет получить божественная сила от этого возмездия (богохульство язычника против Юпитера приравнивается Данте к богохульству против Творца). Однако слово «веселый», очевидно, звучит странно в этом монологе, полном злобы и издевки, и на это обращают внимание комментаторы, по свидетельству Томмазо:

<sup>70</sup> Inf. VIII, 45; ср. Лк. 11, 27.

<sup>71</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* La prima cantica // *Alighieri D.* Commedia. Inferno. Cit. P. 19 – 22; *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Inf. VIII, 52.

<sup>72</sup> Inf. XIV, 52 – 60.

<sup>73</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Inf. VIII, 46.



Чезари [Cesari] пишет: «Залп девяти стихов подряд, выпаленный на одном дыхании, без остановки – что же он нам говорит?.. В этой кощунственной вспышке все – слова, идеи и звуки – все огонь, бешенство, неистовство. Слово “веселая”, которым характеризуется месть, – просто какое-то чудо»<sup>74</sup>.

Действительно, весь «залп» высказывания Капанея звучит именно для того, чтобы увенчаться прилагательным с семантикой радости, – той радости, которую гордец не желает доставить божеству.

Как поясняют это выражение Казини и Барби,

веселая месть – это месть, что обрадовала бы Бога смирившимся видом Капанея. Бути замечает, что «мирские люди обычно веселятся, когда свершают месть над своими врагами», и что «автор, как ученый человек, утверждает, что месть Бога есть не месть, но правосудие». М. Скерилло (M. Scherillo) в «Дантовских чтениях», с. 15, пишет: «Капаней, олицетворение физической силы, не рассуждает. Он мыслит Юпитера подобным себе, зверски мощным, но плебеем и грубияном; и он никогда не мог бы вообразить Бога нематериального, не подверженного страстям, непогрешимо справедливого и неизреченно милосердного. В бесконечном хвастовстве своей силой, он с удовольствием представляет себе до сих пор разъяренного Бога, как тогда, когда тому довелось услышать кощунственный вызов; более того, именно потому он до сих пор бросает ему вызов, оскорбляет его, издевается над ним, напоминая ему о битве при Флегре и изображая его в смешном виде, просящим доброго Вулкана, как напуганный ребенок: помоги, помоги! И он будет вечно бросать Богу вызов и издеваться над ним. [...]»<sup>75</sup>.

Особенно важным является наблюдение М. Марти (M. Marti), на которое ссылается в своем комментарии Н. Фоска: Марти сопоставляет 50-й стих с 16-м стихом той же песни и замечает: «не состоявшаяся веселая месть, которой хвалится Капаней, являет собой антипод мести Бога, прославленной Данте в 16-м стихе»<sup>76</sup>. В самом деле, в 16 – 18 стихах Данте предваряет картину мучений, которые он увидит перед собой, риторическим восклицанием, обращенным непосредственно к мести Бога, которую на современном русском языке следовало бы назвать скорее «возмездием» или «отмщением»<sup>77</sup>:

*O vendetta di Dio, quanto tu dei  
esser temuta da ciascun che legge  
ciò che fu manifesto a li occhi mei!*<sup>78</sup>

*О Божье возмездие, насколько ты должно  
страшить всякого, кто читает  
то, что открылось моим глазам!*

Но в языке, на котором писал Данте свою поэму, слово «vendetta» могло иметь как значение личной мести, продиктованной человеческой злобой, так и божественного отмщения<sup>79</sup>. И потому употребление одного и того же термина в обоих эпизодах той же песни усугубляет контраст между героем, склоняющимся перед божественным гневом и призывающим к тому же своих читателей, с одной стороны, и непреклонным гордецом, противящимся небу, – с другой. Но это и контраст между двумя этическими системами,

<sup>74</sup> Tommaseo N. (1837). Inf. XIV, 58 – 60.

<sup>75</sup> Casini T., Barbi S.A. (1921). Inf. XIV, 60.

<sup>76</sup> Marti M. Studi su Dante. Galatina, 1984. P. 47; ср. также Fosca N. (2003 – 2015). Inf. XIV, 52 – 60.

<sup>77</sup> Согласно данным «Национального корпуса русского языка», URL: <http://ruscorpora.ru/search-main.html> (дата последнего обращения: 21.11.2017). Ср. также Синодальный перевод Рим. 12, 19: «Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь».

<sup>78</sup> Inf. XIV, 16 – 18.

<sup>79</sup> Согласно данным корпуса OVI.

между двумя представлениями о Боге – языческим и христианским. Эпитет «*allegra*» в данном случае сосредотачивает в себе кошунственный смысл всего периода, как бы задавая видение Бога в искаженной перспективе. Радость самого Бога дана в восприятии грешника, говорящего о реальности, с которой он не может иметь ничего общего и которую не может себе представить.

Мотив радости тесно соединяет сцену с Капанеем с другими двумя сценами «Ада». Первая из них – та, о которой мы говорили выше, эпизод с Филиппо Ардженти, также образцом чудовищной гордыни. В нем тоже звучат «слова радости», но это радость справедливого возмездия, которую обещает Вергилий своему спутнику. Если рассмотреть эпизод Капанея в сопоставлении с эпизодом Ардженти, то можно заметить, что Данте наслаждается в восьмой песни той самой «веселой мезью» над Филиппо, которой, по мнению Капанея, не дано насладиться Богу.

Что касается второй сцены, с которой связан эпизод Капанея, то это встреча с вором Ванни Фуччи: о сходстве этих персонажей говорит сам Данте в 13-м – 15-м стихах XXV песни «Ада», завершающих описание встречи с пистойским грабителем<sup>80</sup>. В конце XXIV песни Фуччи обращается к Данте с такими словами:

«*Più mi duol che tu m'hai colto  
ne la miseria dove tu mi vedi,  
che quando fui de l'altra vita tolto.  
Io non posso negar quel che tu chiedi;  
in giù son messo tanto perch'io fui  
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,  
e falsamente già fu apposto altrui.  
Ma perché di tal vista tu non godi,  
se mai sarai di fuor da' luoghi bui,  
apri li orecchi al mio annunzio, e odi.  
[...]  
E detto l'ho perché *doler ti debbia!*»<sup>81</sup>.*

«*Мне больнее, что ты меня застал  
в несчастья, в котором ты меня видишь,  
чем было, когда у меня отняли земную жизнь.  
Я не могу отказать тебе в том, чего ты просишь;  
я помещен так низко потому, что я украл  
ценные вещи из сакрестии,  
а в краже был ошибочно обвинен другой.  
Но, чтобы ты не наслаждался моим видом,  
если когда-нибудь выберешься из темных мест,  
открой уши свои для моей вести и слушай.  
[...]  
А сказал я это, чтобы тебе было больно!»*

Этот знаменитый монолог открывается безличным глаголом с семантикой боли («*mi duol*»), которым Фуччи описывает свое горе, вызванное встречей с Данте, и замыкается пожеланием боли самому Данте: «*doler ti debbia!*». Таким образом, монолог имеет кольцевую композицию, основанную на повторении лексем со значением боли, но посреди этой речи звучит и глагол радости, правда, в негативной форме: «*tu non godi*». Напомним контекст: Ванни Фуччи, родом из Пистойи, вор и убийца, ограбивший сокровищницу часовни св. Иакова в Пистойе, был, вероятно, лично знаком с Данте и являлся его политическим противником, черным гвельфом<sup>82</sup>. В «Комедии» Данте

<sup>80</sup> Ср. Bigi E. Vanni Fucci // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 5. P. 878 – 880.

<sup>81</sup> Inf. XXIV, 133 – 142; 151.

<sup>82</sup> Так в комментариях: ср. *Da Pisa G.* (1327-28[?]). Inf. XXIV, 127 – 129; *Vellutello A.* (1544). Inf. XXIV, 127 – 129; *Provenzal D.* (1938). Inf. XXIV, 124 – 126; *Sapegno N.* (1955 –1957). Inf. XXIV, 125; *Mattalia D.*

изображает его среди воров, в одной из низших щелей Ада; он, как и прочие насельники этой щели, обвит жалящими его змеями, и встреча с Данте, который при его жизни принадлежал к противоположной политической партии, терзает его больше, чем сама физическая смерть; ему невыносима сама мысль, что его могут увидеть в таком положении. Для того, чтобы умерить наслаждение, которое, по мысли Фуччи, Данте должен испытывать от этого зрелища, осужденный изрекает герою пророчество о поражении белых гвельфов во Флоренции и в Пистойе.

С обещанием Вергилия в VIII песни и речью Капанея в XIV песни этот эпизод связывает именно мотив наслаждения. Сравним лексику радости, используемую во всех трех эпизодах:

VII, 55 – 57

Ed elli a me: «Avante che la proda  
ti si lasci veder, tu sarai sazio:  
di tal disio convien che tu goda».

И он мне: «Еще до того как берег  
тебе будет виден, ты будешь насыщен:  
надо, чтобы ты наслаждался исполнением такого желания».

XIV, 52

non ne potrebbe aver *vendetta allegra*. то и тогда он не смог бы свершить надо мной *веселой мести*.

XXIV, 140

Ma perché di tal vista tu non godi. Но, чтобы ты не наслаждался моим видом.

Во всех трех случаях, как мы видим, центральным «ядром» ответов, которые дают Данте Вергилий, Капаней и Ванни Фуччи, является концепт наслаждения происходящим – исполнением желания мести, мезтью и видом наказания осужденного. Субъектом наслаждения в первом и в последнем эпизодах является Данте, а в сцене с Капанеем предполагаемый субъект – сам Бог. Данте в своем желании праведной мести выступает как бы «заодно» с Богом.

В то же время, если в первой сцене возможность наслаждения обусловлена законом божественной справедливости, то во второй и третьей сценах наслаждение существует только в искаженном представлении грешников. По мысли Капанея, Бог хочет повеселиться над его страданием; по мысли Ванни Фуччи, Данте хочет насладиться его болью. Но ни Капаней, ни Ванни Фуччи не желают, чтобы те, кого они имеют в виду, наслаждались; напротив, они сами терпят боль и хотят, чтобы другим было так же больно, как им. Поэтому употребление лексики радости служит здесь изображению

---

(1960). Inf. XXIV, 125 – 126; Bosco U., Reggio G. (1979). Inf. XXIV, 125 – 126; Pasquini E., Quaglio A. (1982). Inf. XXIV, 124 – 126; Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Inf. XXIV, 125.

«перевернутой» этики Ада; той этики, в рамках которой проклятая душа желает страдания и для себя самой, и для своего ближнего, так как любовь ее направлена на зло<sup>83</sup>.

Отношения между Данте и Ардженти, Капанеем и воображаемым им Богом, Данте и Ванни Фуччи строятся на взаимном отторжении и ненависти. Но, если в случае Капанея и Ванни Фуччи такое поведение присуще самой их проклятой природе и является греховным, то для Данте оно, напротив, является единственно правильным: как пишет об этом А.М. Кьяваччи Леонарди, комментируя 150-й стих XXXIII песни «Ада», «“подлость” в отношении проклятых есть на самом деле “учтивость” по отношению к человеку, к любви и к Богу»<sup>84</sup>.

Эта модель радости в отношениях между людьми, очевидно, прямо противоположна той, с которой мы сталкиваемся в Чистилище и в Раю и которая будет подробнее рассмотрена ниже. Лучше всего описывает адскую модель извращенной радости последняя фраза Фуччи: «E detto l'ho perch  doler ti debbia!» (А сказал я это, чтобы тебе было больно!). Жестокость ее отражается, как отмечают комментаторы, даже на уровне аллитерации, «зверских и злобных звуков»<sup>85</sup>. Основной интенцией этой фразы является желание причинить собеседнику страдание вместо наслаждения.

Еще одним примером «радости наоборот» является воззвание Данте к Флоренции, которым открывается XXVI песнь «Ада»:

*Godi, Fiorenza, poi che se' s  grande  
che per mare e per terra batti l'ali,  
e per lo 'nferno tuo nome si spande!  
Tra li ladron trovai cinque cotali  
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,  
e tu in grande orranza non ne sali*<sup>86</sup>.

*Радуйся, Флоренция, что ты так велика,  
что над морем и над землей простираешь свои крылья,  
и даже по аду разносится твое имя!  
Среди воров я нашел пять таких  
твоих граждан, за которых мне стыдно,  
и тебе от этого нет большой чести.*

Лексема радости появляется здесь в составе иронического возвания, обращенного к любимому и одновременно ненавидимому поэтом городу: это единственный из всех упреков Данте, адресованных различным городам Италии, который дан в сатирическом ключе. Глаголом «Godi» открывается терцина и вся песнь; он ударный в стихе и, очевидно, несет в себе ироническую интонацию автора. В то же время, он звучит как отсылка к 140-му стиху XXIV песни «Ада» – «non godi» Ванни Фуччи.

<sup>83</sup> Ср. *Di Giovanni A.* Cit. P. 385 – 398.

<sup>84</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Inf. XXXIII, 150.

<sup>85</sup> *Porena M.* (1946 – 1948). Inf. XXIV, 151.

<sup>86</sup> Inf. XXVI, 1 – 6.

### 3.3. Радость в контексте «греха Улисса»

Радость совсем иного характера мы встречаем в той же XXVI песни «Ада» в эпизоде с Улиссом. Лексемы радости появляются здесь целых два раза: в начале и в конце рассказа о мореплавании. Хотя они не характеризуют актуальные отношения между персонажами кантики, а относятся к земному прошлому Улисса, мы, тем не менее, рассмотрим их здесь, так как они представляются показательными для понимания специфики отношений с людьми и миром проклятых душ дантовского Ада.

Начиная свое повествование, Улисс описывает те блага жизни в родном доме, которые должны были бы (и не смогли) удержать его от вступления на роковой путь, приведший к гибели:

né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né 'l debito amore  
lo qual dovea Penelopè *far lieta*,  
vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto  
e de li vizi umani e del valore<sup>87</sup>.

ни нежность к сыну, ни почтение  
к старому отцу, ни должная любовь,  
которой надлежало *радовать* Пенелопу,  
не смогли победить внутри меня пыл,  
которым я загорелся: изведать весь мир,  
и человеческие пороки, и добродетель.

Завершая рассказ, Улисс говорит:

Cinque volte raccesso e tante casso  
lo lume era di sotto da la luna,  
poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,  
quando n'apparve una montagna, bruna  
per la distanza, e parvemi alta tanto  
quanto veduta non avèa alcuna.  
Noi *ci allegrammo*, e tosto tornò in pianto;  
ché de la nova terra un turbo nacque  
e percosse del legno il primo canto<sup>88</sup>.

Пять раз зажегся и пять раз угас  
солнечный свет на нижней стороне луны,  
с тех пор как мы вступили на опасный путь,  
когда нам предстала гора, темная  
из-за расстояния, и показалась она мне столь высокой,  
каких я никогда не видал.  
Мы *возвеселились*, и [веселье] быстро обратилось в плач;  
ибо от новой земли поднялся вихрь  
и поразил носовую часть судна.

Эпизод встречи с Улиссом подробно изучен и к нему существует множество комментариев<sup>89</sup>. В знаменитой статье Ю.М. Лотмана подчеркивается значение этого персонажа как основного двойника Данте в поэме<sup>90</sup>; это двойничество подтверждается множеством внутритекстовых сближений фигур Данте-персонажа и Улисса на протяжении всех трех кантик. Особый интерес у ученых вызывает кара Улисса; вопрос, в чем на самом деле заключался для Данте его грех и почему его ожидал столь ужасный

<sup>87</sup> Inf. XXVI, 94 – 99.

<sup>88</sup> Inf. XXVI, 130 – 138.

<sup>89</sup> Ср., в частности, *Nardi B. La tragedia di Ulisse // Nardi B. Dante e la cultura medievale. Cit. P. 89 – 99; Bosco U. La «follia» di Ulisse // Lettere italiane. 1958. №10. P. 417 – 430; Pagliaro A. Cit. P. 371 – 432; Scott J. L'Ulisse dantesco // Scott J. Dante magnanimo. Firenze, 1977. P. 117 – 193; Chiavacci Leonardi A.M. L'ardore della conoscenza // Chiavacci Leonardi A.M. La guerra de la pietate. Napoli, 1979. P. 138 – 174; Boitani P. Naufragio, interpretazione e alterità // Boitani P. L'ombra di Ulisse. Bologna, 1992. P. 41 – 60.*

<sup>90</sup> *Лотман Ю.М. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 303 – 312.*

конец, невзирая на достойнейшие устремления, продолжает привлекать исследователей. В своей работе об Улиссе А.М. Кьяваччи Леонарди обозначает перспективы, в которых рассматривалась загадка трагедии Улисса различными учеными, от М. Барби (M. Barbi) до Х. Фридриха (H. Friedrich): среди них и «адамов грех» – гордыня разума, желание проникнуть в запретные божественные тайны (Nardi, Pietrobono); и, напротив, отсутствие всякого греха – ибо речь идет об язычнике – а лишь нарушение объективного закона природы: недостаточность человеческого разума для познания сверхъестественного (Fubini); избыточное величие духа (Forti) и, наконец, грех любопытства (*curiositas*), или страсть (*libido*) к познанию (Friedrich)<sup>91</sup>. Во всех этих интерпретациях образ Улисса сближается с образом Данте-персонажа и Данте-автора «Комедии» и трактатов; принято указывать на сходство между знаменитым призывом Улисса к товарищам («*fatti non foste per viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza!*») – вы были созданы не для того, чтобы жить, как скоты, но чтобы стремиться к добродетели и знанию!) и отдельными эпизодами «Пира»<sup>92</sup>. Все исследователи в той или иной мере признают, подобно А. Пальяро (A. Pagliaro), что «образ Улисса определяется его “пылом” как символом “естественной жажды” знания, и является как бы универсальной поэтической проекцией человеческого устремления, свойственного сознанию Данте»<sup>93</sup>. Однако А.М. Кьяваччи Леонарди, характеризуя образ Улисса, обращает особое внимание на те строки терцины, в которых содержится лексема радости:

Ничто не могло победить его, даже самые крепкие узы семейных привязанностей. И здесь, невзирая на сопоставления с цicerоновскими и другими текстами, хоть и принадлежащими самому Данте, нам не представляется возможным интерпретировать разрыв этих уз в позитивном ключе, то есть как справедливое подчинение их другой, высшей ценности. Ведь три определения, данные этим узам в тексте – «*нежность*», «*сыновнее почтение*», «*любовь*» – выделяют их как особо ценные и заставляют читателя считать их таковыми. Данте всячески подчеркивает силу, которая им была присуща: *нежность* к сыну, *сыновнее почтение* к старому отцу, *любовь*, положенная Пенелопе после стольких лет верности. Эти определения относятся не к увлечению, которое следует преодолеть, но к ценности, которую нужно беречь<sup>94</sup>.

Указывая на особые черты дантовского Улисса, отличающие его от гомеровских, вергилиевских и цicerоновских образов, исследовательница развивает ту же мысль далее:

заметим, что Улиссом движет страсть [l'ardore], и страсть из самых сильных. Страсть, увлекающая и переворачивающая его, страсть, ради которой остаются самые нежные привязанности. (И вспомним, чтобы лучше понять, в какой перспективе следует читать эти стихи, противоположный им эпизод «Рая», XVII, где видно, что Данте не понаслышке знает, что означает эта разлука: «*Ты оставишь все, что ты любишь/ нежнее всего...*»). Что это за страсть, говорится открыто: страсть познавать мир и человека. Он отплывает с малыми, даже ничтожными средствами, как мы уже видели. Его товарищи, хоть и соответствуют традиции мифа или модели, согласно которой они всегда сопровождают Энея, Улисса или Александра, но, в сущности, являются лишь отражением его самого. Малое судно, несколько товарищей:

<sup>91</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M. La guerra de la pietate. Cit. P. 153 – 157.*

<sup>92</sup> Ср. *Conv. IV, 16, 10; Conv. IV, XXII, 8.*

<sup>93</sup> *Pagliaro A. Cit. P. 431 – 432.*

<sup>94</sup> *Chiavacci Leonardi A.M. La guerra de la pietate. Cit. P. 143 – 144.*

этот образ означает, в конечном итоге, его одиночество. Он идет в одиночку и, как всегда, пытается совершить невозможное. Ренуччи (Renucci) прозорливо увидел в Улиссе «l'homme seul», «человека одинокого»<sup>95</sup>.

Идея о том, что главная ошибка Улисса заключается в выборе одиночества, в отказе от связей с родными, в отказе от любви к ним, становится ведущей в исследовании В. Монтемаджи (V. Montemaggi):

На первый взгляд, в его намерениях нет ничего плохого. Но есть трагическое несоответствие между тем, как Улисс описывает движущее им желание, и тем, как он говорит о том, что он должен покинуть, чтобы следовать этому желанию и что он предлагает изведать, чтобы утолить его.

Выше, в стихах 94–96, Улисс говорил, что его желание познать мир привело к тому, чтобы пренебречь несколькими из основных отношений, построенных на любви, которые человек может иметь в земной жизни.

Затем (стихи 116 – 117) мы узнаем, что, для того чтобы стремиться к добродетели и знанию, он предлагает изведать то, что он зовет «миром за пределами солнца», «безлюдным миром». *Его стремления к добродетели и знанию исходят из безлюдного мира и приводят в безлюдный мир, мир, который, очевидно, не придает большого значения для реализации отношений между людьми.* И я бы предположил, что с дантовской точки зрения мир без людей, без общины, априори подрывает развитие и постижение добродетели. Улисс, возможно, и не ошибается, когда утверждает, что стремления к знанию и к добродетели тесно связаны друг с другом. Но он ошибается, полагая, что постижение добродетели может зависеть от чего-то еще, кроме развития самой добродетели внутри общины, и что оно может быть достигнуто путем познания тех глубинных истин о мироздании, которые, как полагает Улисс, он может постичь, заплыв за Геркулесовы столпы<sup>96</sup>.

Свою концепцию автор основывает на анализе эпизода Улисса в сопоставлении с отдельными эпизодами «Чистилища», где показано, что достижение спасения (а значит, и наиболее глубокого знания) доступно лишь в общине, во взаимодействии с людьми. И, действительно, сам Данте-персонаж спасается и постигает новые знания, в первую очередь, благодаря любви: любви Беатриче к нему, его к Беатриче, отношениям его с Вергилием, а души «Чистилища» спасаются вместе, как странствующая Церковь. Поэтому одиночество Улисса можно рассматривать и как гордыню ума, и как гордыню чувства, осужденную автором «Комедии»: мореход хочет добраться до западной стороны мира, не только преступая предел, положенный Богом, но и отрекаясь от связей с людьми, естественных и священных.

Это отречение обретает особую релевантность, если вспомнить терцину, процитированную нами в конце предыдущей главы, где Данте, говоря устами Соломона о воскресении тел, утверждает, что основное желание душ – увидеть родных и близких «мам и пап», когда они воскреснут во плоти, и дать им увидеть себя<sup>97</sup>. Если в той терцине изображается положительная (по Данте) модель человеческих отношений, то очевидно, что отречение Улисса от своих родных представляет собой противоположную, отрицательную модель.

<sup>95</sup> Там же. P. 161.

<sup>96</sup> Montemaggi V. «La Rosa in che il verbo divino carne si fece»: Human Bodies and Truth in the Poetic Narrative of the «Commedia» // Barnes J.C., Petrie J. (ed.). Dante and the Human Body. Dublin, 2007. P. 164.

<sup>97</sup> Par. XIV, 61 – 66.

Если учитывать эти данные при анализе монолога Улисса, то «слова радости» можно определить как маркеры двух противоположных моделей, между которыми движется персонаж. Улисс должен был «радовать» любовью Пенелопу («*far lieta*»), то есть делать ее счастливой. Однако он выбрал «*ardore*» (пыл) стремления к познанию мира, отрекаясь не от собственной радости, но от радости своего самого дорогого ближнего, своей жены, отказывая ей в любви. Перечисление обязанностей любви Улисса к его ближним идет в терцине по нарастающей: от сына к отцу и, наконец, к жене. Слово «*lieta*» занимает ударную позицию в стихе, рифмуясь с «*rieta*» – почтительной сыновней любовью, другим важнейшим понятием для Данте и всей античной традиции, как было указано выше.

Радость, приносимая другому человеку, – новый мотив «Комедии», который является важным для понимания роли концепта «радость» в поэме. Его можно назвать новаторским: если, как мы видели, Августин и другие богословы употребляли лексемы радости, прежде всего, для описания собственных отношений с Богом, переживаний, которые вызывает Бог или другие блага в душе человека, то Данте пользуется этой лексикой, говоря о том переживании, которое должен *доставить один человек другому* – «*far lieta*» (радовать), и это переживание вызывает «должная любовь», узы которой между родными, как мы видели выше, не отменяются даже в Раю.

Улисс стремится, напротив, к собственному наслаждению знаниями, которое, само по себе будучи достойным похвалы, греховно, если возведено в абсолютную степень и превосходит любовь к Богу, которая у Данте тесно связана с любовью к ближним.

Второе «выражение радости» в монологе Улисса – «*noi ci allegrammo*» (мы возвеселились) – сопровождается антонимичным выражением: «*e tosto tornò in pianto*» (и [веселье] быстро обратилось в плач). Радость одинокого Улисса, стремящегося познать «безлюдный мир» ради удовлетворения своей страсти к знанию, оборачивается плачем. Этот стих почти дословно повторяет поговорку, популярную во времена Данте: «*li stremi dell'allegrezza ossura il pianto*» (на конце веселья находится плач), которая приводилась в первой главе данной работы. В средневековой культуре эта поговорка воспринимается как напоминание о том, что всякое мирское веселье рано или поздно оборачивается горем. Однако, кроме этого общего значения, можно выделить и дополнительную коннотацию, сопоставив «*ci allegrammo*» Улисса с другими случаями употребления этого глагола в поэме. Один только раз мы еще встречаем этот глагол: также в «Аду», в рассмотренных выше стихах VII песни, где Данте говорит об унылых их же устами: «*Tristi fummo ne l'aere dolce che dal sol s'allegra*» (Мы были грустны в сладостном воздухе, которое веселит



солнце)<sup>98</sup>. Здесь речь идет о «неблагодарности за красоту жизни и блага, дарованные Богом, которую эти осужденные проявляли в земной жизни»<sup>99</sup> – той самой жизни, которую безжалостно отвергает Улисс во имя своего поиска. Таким образом, глагол используется в поэме дважды: в первый раз для описания веселия, которым солнце – символ божественного света<sup>100</sup> – наполняет жизнь людей в земном мире, во второй раз – для описания недолжного веселия, веселия вне Бога и земного мира, которое неминуемо оканчивается плачем. Дантовское употребление не сводится к осуждению любой радости в подлунном мире: напротив, сама по себе она может быть законна и даже обязательна, прежде всего, в отношениях между родными. И, наоборот, попытка покинуть пределы этого мира, отрекаясь от этих отношений ради поиска чистого знания, оборачивается в дантовской вселенной печалью и вечным проклятием.

Рассмотрев случаи употребления лексики радости, характеризующей отношения между людьми, а также между людьми и миром и людьми и Богом в первой кантике, можно сделать вывод, что истинная радость присутствует здесь только в общении Данте со своим проводником Вергилием и в общении Вергилия с Беатриче. Лексемы, заимствованные из куртуазной поэзии («aggradar»/«aggratar»/«esser bel» (от «abellir»)), характеризуют радость разумного послушания божественной премудрости и радость познания. Лексемы радости в этих эпизодах являются также маркерами человечности персонажей, их дружеских связей. В некоторой степени эти слова служат конкретизации абстрактных философских идей и вводят в описание общения между проводниками и их подопечным риторичность отношений между трубадуром и его дамой. Прилагательное «lieto», чаще всего используемое в «Комедии» как определение явлений небесной реальности, употребляется в «Аду» применительно к Вергилию, чтобы показать его функцию утешителя в отношении Данте и тем самым детализировать этот образ, снабдить его одной из главных черт человеческой природы. Кроме того, лексика радости вносит в мрачное пространство «Ада» идею света, напоминая читателю о том, что преисподняя – лишь первый этап на пути героя.

Совсем иное значение получает лексика радости, характеризующая отношения Данте с осужденными, а также отношения осужденных с Богом и с миром. В эпизодах с участием Филиппо Ардженти, Капанея и Ванни Фуччи радость означает наслаждение мезтью, или возмездием. В первом случае наслаждение Данте соответствует закону высшей справедливости, а во втором и в третьем случаях оно предстает в искаженном видении

---

<sup>98</sup> Inf. VII, 121 – 122.

<sup>99</sup> *Ledda G.* «Inferno» VII. Cit. P. 86.

<sup>100</sup> Ср. Там же.

Капанея и Фуччи. Употребление «слов радости» в этих сценах является органичной частью системы этики Ада, в рамках которой грешник радуется страданию своего ближнего и отношения между людьми базируются на взаимной ненависти и отторжении.

К вечному проклятию приводит и отторжение человеческих связей на земле. Так, в эпизоде с Улиссом лексика радости определяет два полюса возможного для человека наслаждения: в любви к ближним, дарящей им радость, и в отречении от этой любви и от всего Божьего мира ради удовлетворения собственных страстей. Последний тип радости приводит к слезам на земле и вечной гибели после смерти.

Можно утверждать, что лексика радости в «Аду» играет важную роль в диалогах между персонажами, подчеркивая контраст между реальностью подземного мира и отношениями любви и дружбы между Данте и его проводниками; что касается отношений между Данте и обитателями Ада, то здесь она показывает перевернутую модель общения людей друг с другом и с миром, по которой можно судить об идеальной модели этого общения. Последнюю мы находим во второй и третьей кантике.

## Глава 4. Радость во взаимоотношениях между людьми, миром и Творцом в «Чистилище»

### 4.1. Наслаждение человека творением Творца и людским творчеством

Знаменитые стихи, которыми открывается первая песнь «Чистилища», погружают читателя в мир, совершенно отличный от реальности преисподней: Ж. Ле Гофф называет его «местом надежды и началом радости, местом постепенного вступления в свет»<sup>1</sup>. Самым первым эффектом этого мира, описанным сразу после пролога, является наслаждение, которое, согласно Кьяваччи Леонарди, составляет как чувственное, так и духовное удовольствие<sup>2</sup>:

Dolce color d'oriental zaffiro, che s'accoglieva nel sereno aspetto del mezzo, puro infino al primo giro, a li occhi miei ricominciò diletto, tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta che m'avea contristati li occhi e 'l petto <sup>3</sup> .	Сладостный цвет восточного сапфира, сгущавшийся в ясном облике среды, прозрачной вплоть до первого круга, возвратил наслаждение моим глазам, как только я вышел наружу из мертвого воздуха, опечалившего мои глаза и грудь.
--	--

Образ сапфира, цвет которого дарует наслаждение глазам героя, глубоко символичен. Дж. Ледда пишет об этих строках:

Темы очищения, возрождения и восхождения провозглашаются уже в прологе ко второй кантике. Но сразу же после пролога повествование начинается с описания зрительного ощущения: ощущения синего неба, прозрачного и очень высокого, по контрасту с мглой и чувством придавленности подземного адского мира [...] (Purg. I 13-18). Помимо живописной прелести, эмблема сапфира, помещенная в начало кантики искупления, должна рассматриваться также в контексте символических значений и энергий, которые средневековые лапидарии приписывали этому камню. И, как мы читаем в лапидарии Марбода Рейнского, среди различных свойств сапфир также имеет силу освобождать узников из темницы, открывать запертые двери и размыкать цепи, улагодворять божество и склонять его к исполнению молитв, очищать глаза от всякой скверны. Кроме того, он символизирует высоту небесной надежды и тех, кто, все еще пребывая на земле, стремится к небу. Все эти значения делают эмблему сапфира достойной того, чтобы первой передать ощущение от нового царства, где через молитву и покаяние души освобождаются от всякого следа земного рабства греха и, все еще терпя наказания, уже с надеждой предвкушают сладость небесного блаженства. Это еще одна причина, по которой цвет сапфира воспринимается взглядом как «сладостный»<sup>4</sup>.

Сапфир предвещает грядущее преображение героя «Комедии» и его восхождение на небеса:

сладостный синий цвет [...] окутывает весь горизонт, задавая кантике тон надежды и новообретенного душевного мира и даря уверенность в восхождении на вершину, утоляющую всякое человеческое желание<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ле Гофф Ж. Рождение Чистилища. Екатеринбург; Москва, 2011. С. 518.

<sup>2</sup> Ср. Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Purg. I, 16.

<sup>3</sup> Purg. I, 13 – 18.

<sup>4</sup> Ledda G. Dante e le metamorfosi della visione // Griseldaonline. 2008 – 2009. №8. URL: <http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/ledda.htm> (дата последнего обращения: 21.11.1987).

<sup>5</sup> Chiavacci Leonardi A.M. Introduzione al Canto I del Purgatorio // Alighieri D. Commedia. Purgatorio. Cit. P. 3.

Ключевую роль в этой сцене играют световые образы. Семантика света присутствует в словах «ясный» и «прозрачная»; кроме того, органом чувств, на который воздействует цвет, являются именно глаза. Франческо да Бути комментирует эти строки так:

Наш автор хочет показать, как, выйдя из той же грязи греха, что опечалила рассудок и разум, аллегорией которых служат глаза, и способность к размышлению, аллегорией которой является грудь, и войдя в славный предел очищения от греха, названные части тела обрели радость и веселие (*letizia et iucundità*)<sup>6</sup>.

Этот эпизод напоминает две сцены в «Аду», рассмотренные нами выше: обращение к Вергилию «o sol che sani ogni vista turbata» (о солнце, исцеляющее всякий помутненный взор, XI, 91) и упоминание о сладостном земном мире: «l'aere dolce che dal sol s'allegra» (сладостный воздух, что веселит солнце, VII, 122). Эти эпизоды сближает между собой использование символа зрения как духовной, разумной природы человека и общий мотив радости, свойственной сотворенному миру. Следует учитывать, однако, следующее:

Пейзаж «Чистилища», о котором часто говорила критика, никогда не является чисто живописным или чисто сценографическим; даже Момильяно, посвятивший пейзажу «Комедии» свое знаменитое эссе, всегда упоминает о его духовном фоне. Иными словами, речь идет о том, что атмосфера второй кантики – это атмосфера постепенного освобождения души из-под власти греха, ее страстного желания подняться к небу, и потому самые нежные оттенки пейзажа идеально вписываются в духовное состояние «Чистилища»<sup>7</sup>.

Примечательно, что Чистилище противопоставляется здесь Аду именно по признаку радости и печали: Ад опечалил («avea contristati») глаза и грудь путника; Чистилище возвратило наслаждение, или радость<sup>8</sup>, его глазам. Эта радость характеризует отношения Данте с творением, которые, в свою очередь, символизируют его отношения с Творцом: три прилагательных подряд – «dolce» (нежный), «sereno» (ясный) и «puro» (чистый), предваряющие появление слова «diletto» – «постепенно нанизываются друг на друга, описывая это небо, на которое направлен взор, нежный мир без волнений, без тревог, незапятнанный, как в первый день творения, ожидающий человека, вышедшего из мира зла, чтобы вернуться к Богу»<sup>9</sup>. Звукопись терцин, текущие аллитерации на «л» и «р» и ассонанс на «е» создают атмосферу той «жидкой плотности», той «спокойной ясности», о которых говорит К. Грабер в своем комментарии<sup>10</sup>.

Мотив радости открывает вторую кантику и замыкает ее: отзвук первичного наслаждения Данте на пустынном берегу горы Чистилища слышится уже в XXVIII песни, где, описывая красоты земного рая, поэт влагает в уста Матильды – единственной и загадочной обительницы Эдема, готовящей Данте к появлению Беатриче – цитату из 91

<sup>6</sup> *Da Buti F.* (1385 – 1395). *Purg.* I, 13 – 21.

<sup>7</sup> *Bosco U., Reggio G.* (1979). *Purg.* I, 1 – 30; там же, I, 13 – 18.

<sup>8</sup> Ср. также *Grabher C.* (1934 – 1936). *Purg.* I, 13 – 27: «un senso di diletto, di letizia» (чувство наслаждения, радости) и *Battaglia Ricci L.* *La cantica della trasformazione – Purgatorio I-II // Quadrio B.* (a cura di). *Esperimenti danteschi. Purgatorio* 2009. Milano, 2010. P. 15.

<sup>9</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). *Purg.* I, 15.

<sup>10</sup> *Grabher C.* (1934 – 1936). *Purg.* I, 13 – 27.

псалма, «Delectasti» (Ты возвеселил меня), хорошо известную первым дантовским читателям<sup>11</sup>. В Синодальной версии Библии этот стих переведен как «Ты возвеселил меня, Господи, творением Твоим: я восхищаюсь делами рук Твоих»<sup>12</sup>. Радость героя, вызываемая созерцанием творения, как мы видели в первой главе, – ветхозаветный мотив, часто встречаемый в Псалтири, – проходит красной нитью через всю вторую кантику. Как в «Аду» через прилагательное «печальный» Данте вводит атмосферу «мертвого воздуха», так в «Чистилище» через прилагательное «радостный», существительное «радость» и их многочисленные контекстуальные синонимы вводится атмосфера светлого, прозрачного, чистого мира, в котором все направлено на обретение вечного блаженства и все, даже сами страдания, является его предвкушением.

Венцом этого предвкушения становится рассказ о земном Рае и его загадочной жительнице. Как было указано в первой главе настоящей работы, описание чудесного сада, утраченного человеком вследствие первородного греха, нередко становилось предметом различных средневековых легенд (рассмотренных в отечественной литературе в сопоставлении с дантовской «Комедией», в частности, А.Н. Веселовским<sup>13</sup>). На основании корпусных данных можно судить о богатстве и разнообразии лексики, выражающей наслаждение, которая использовалась в этих описаниях. В наиболее известной легенде – «Плавании святого Брандана», тосканско-венетский вариант XIV века которой зарегистрирован в корпусе OVI – говорится о «Рае наслаждений» (Paradiso delle delizie), о «приятных и усладительных вещах» («graziose cose e dilettevole»), о «сладчайших и прохладных и нежных водах» («acque molto dolcissime e fresche e soave»)<sup>14</sup>. Данте на протяжении XXVIII и XXX песен также оперирует этой лексикой, вводя, однако, еще и слово «letizia», которое, как мы уже видели, связано в поэме с духовной природой человека, в соответствии с определением радости Фомы Аквинского. Приведем ниже все эпизоды, в которых появляются «слова радости» при описании земного Рая:

Un'aura dolce, senza mutamento  
avere in sé, mi feria per la fronte  
non di più colpo che soave vento;  
per cui le fronde, tremolando, pronte

Сладостный воздух, всегда неизменный,  
ранил мне лоб  
лишь нежным ветром,  
от которого листва крон с легким трепетом

<sup>11</sup> Ср. Purg. XVIII, 80; *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Purg. XXVIII, 80. А. Казадей (A. Casadei) в своей недавно вышедшей статье указывает на возможные разночтения этого глагола («delectasti» и «dilatasti»). Однако, по его мнению, «очевидно, что контекст прославления Господних творений, особенно на этапе созидания (первозданный фон, на котором оказывается Матильда), сразу наводит на мысль о 91-м псалме, особенно о его 5-м стихе, где тоже описывается полнота радости, воспринятая человеком через все его чувства». *Casadei A.* «Dilatasti» o «Delectasti»? Osservazioni su Purg. XXVIII 80 // *Libri e documenti*. 2014 – 2015. №40 – 41. P. 190.

<sup>12</sup> Пс. 91, 5.

<sup>13</sup> Ср. *Веселовский А.Н.* Данте и символическая поэзия католичества // *Вестник Европы*. 1866. №. 4. С. 152 – 209.

<sup>14</sup> *Grignani M.A.* (a cura di). *La navigazione di San Brandano*. Milano, 1975. P. 229.

tutte quante piegavano a la parte  
u' la prim'ombra gitta il santo monte;  
non però dal loro esser dritto sparte  
tanto, che li augelletti per le cime  
lasciasser d'operare ogne lor arte;  
ma *con piena letizia* l'ore prime,  
cantando, ricevieno intra le foglie,  
che tenevan bordone a le sue rime  
[...]<sup>15</sup>.

e là m'apparve, sì com'elli appare  
subitamente cosa che disvia  
per meraviglia tutto altro pensare,  
una donna soletta che si gia  
e cantando e scegliendo fior da fiore  
ond'era pinta tutta la sua via.

[...]

Ella *ridea* da l'altra riva dritta,  
trattando più color con le sue mani,  
che l'alta terra senza seme gitta<sup>16</sup>.

"Voi siete nuovi, e forse perch'io *rido*",  
cominciò ella, "in questo luogo eletto  
a l'umana natura per suo nido,  
maravigliando tienvi alcun sospetto;  
ma luce rende il salmo *Delectasti*,  
che puote disnebbiar vostro intelletto<sup>17</sup>."

Lo sommo ben, che solo esso a sé piace,  
fé l'uom buono e a bene, e questo loco  
место

diede per arr'a lui d'eterna pace.

Per sua difalta qui dimorò poco;

per sua difalta in pianto e in affanno

cambiò *onesto riso e dolce gioco*<sup>18</sup>. он променял *невинный смех и сладостную игру*.

E una melodia *dolce* correva  
per l'aere luminoso; onde buon zelo  
mi fé riprender l'ardimento d'Eva,  
che là dove ubidia la terra e 'l cielo,  
femmina, sola e pur testé formata,  
non sofferse di star sotto alcun velo;  
sotto 'l qual se divota fosse stata,  
avrei quelle *ineffabili delizie*  
sentite prima e più lunga fiata.

Mentri'io m'andava tra tante *primizie*  
*de l'eterno piacer* tutto sospeso,  
e disioso ancora a più *letizie*<sup>19</sup>.

послушно склонялась в ту сторону,  
на которую святая гора отбрасывает свою утреннюю тень;  
однако листва эта не наклонялась настолько,  
чтобы птички на вершинах деревьев  
прекратили проявлять все свое мастерство;  
напротив, с *полнейшей радостью* своим пением  
они приветствовали первый ветерок среди листвы,  
аккомпанировавшей их стихам  
[...].

и там мне явилась, как является  
внезапно предмет, что отвлекает  
своим чудом ум от любой другой мысли,  
донна без спутников, что ступала,  
напевая и собирая цветы,  
из тех, которыми был украшен весь ее путь.

[...]

Она *смеялась* на другом берегу, стройная,  
и перебирала множество цветов,  
которые порождает без семян этот горный край.

"Вы здесь впервые, и, возможно, мой *смех*",  
начала она, "в этом месте, что было избрано  
стать обителью человеческой природы,  
изумляя вас, внушает вам какие-то сомнения;  
но свет на это прольет псалом "*Ты возвеселил меня*",  
который может развеять туман, окутавший ваш разум."

Высшее благо, которое угодно самому себе превыше всего,  
создало человека благим, с волей, направленной к добру, и это

дало ему как залог вечного мира.

По своей вине человек оставался здесь недолго;

по своей вине на плач и тревогу

по своей вине на плач и тревогу

И *сладостная* мелодия распространялась  
в сияющем воздухе; отчего праведное негодование  
побудило меня осудить дерзновение Евы,  
ибо там, где были покорны земля и небо,  
женщина, в одиночку и только что сотворенная,  
не потерпела для себя никаких границ;  
а ведь, если бы она не преступила их,  
то обладал бы этими *невыразимыми наслаждениями*  
гораздо раньше и куда дольше.  
Пока я продвигался вперед среди стольких *предвестий*  
*вечного удовольствия*, всецело сосредоточившись на них  
и желая еще больших *радостей*.

Эти эпизоды неоднократно становились предметом исследования дантологов в различных перспективах: особое внимание привлекала фигура Матильды, прекрасной смеющейся девушки, встреченной Данте и его спутниками, античными поэтами Вергилием и

<sup>15</sup> Purg. XXVIII, 7 – 18.

<sup>16</sup> Purg. XXVIII, 37 – 42; 67 – 69.

<sup>17</sup> Purg. XXVIII, 76 – 81.

<sup>18</sup> Purg. XXVIII, 91 – 96.

<sup>19</sup> Purg. XXIX, 22 – 33.

Стащим, в лесу Эдема. Не ставя задачи сообщить здесь все существующие точки зрения на этого персонажа, укажем, однако, что одной из основных, приводимых в соответствующей статье «Дантовской энциклопедии», является трактовка образа Матильды как символа земного блаженства: этого мнения придерживались Нарди (Nardi), Драгонетти (Dragonetti), Порена (Porena), Сапеньо (Sapengo), Хименс (Chimenz), Квальо (Quaglio)<sup>20</sup>. Матильда, согласно такой интерпретации, как бы персонифицирует в себе переживание той сладости невинности, той радости и тех невыразимых наслаждений, которые человек навсегда утратил при грехопадении. Но, если рассматривать этого персонажа не только в символично-аллегорическом ключе, но и с точки зрения нарративных функций, то можно добавить, что образ Матильды, так или иначе конкретизирующий идею радости земного Рая, необходим Данте-повествователю для большей убедительности этой идеи, для того, чтобы она обрела воплощение в человеческой реальности Матильды. Мало показать читателю дивные места; мало показать реакцию на них самого героя, который, хоть и пьет наслаждения полной чашей, по логике текста тем не менее не может до конца отразить в себе эту невинную реальность, будучи все еще запятнан грехом; нужна человеческая фигура, которая бы своим духовным переживанием являла то место, или, точнее, то измерение, которое есть последняя подготовительная ступень перед пространством небесного блаженства. Особую роль здесь играет ее смех-улыбка. Слово «смех/улыбка» и однокоренное «смеяться/улыбаться» – «ridere»<sup>21</sup> – повторяются в XXVIII песни трижды. Сначала Данте видит ее смеющейся, и сама она признает, что ее смех/улыбка может ввести Данте в заблуждение (XXVIII, 76 – 79). Эта опасность подробно прокомментирована в статье Хоукинса (Hawkins), указанной в предыдущем примечании. Критик показывает, что описание Матильды в восприятии персонажа подано автором изначально в овидиевских терминах любовной поэзии, в образах, близких сладостному новому стилю, где улыбка является атрибутом земной любви (которой, разумеется, не место на вершине горы Чистилища, что и смущает персонажа, все еще несвободного от воспоминаний о своем поэтическом прошлом). Однако, продолжает Хоукинс, Матильда «раскрывает перед ним себя с помощью улыбки – и с помощью Священного Писания»<sup>22</sup>, поясняя свой смех названным выше пятым стихом 91-го псалма. Этот псалом, как указывает критик, присутствует и в размышлениях о радости творения францисканского

<sup>20</sup> Forti F. Matelda // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 857. Ср. также современное исследование, раскрывающее овидиевские интертексты Матильды: Hawkins P.S. Watching Matelda // Hawkins P.S. Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination. Stanford, 1999. P. 159 – 179.

<sup>21</sup> Подробнее о специфике перевода дантовской смеховой лексики на русский язык ср. в шестой главе второй части нашей работы.

<sup>22</sup> Там же. P. 171.

теолога Бонавентуры: в «Путеводителе души к Богу» последний призывает верующих открыть очи, уши, уста и сердце, чтобы созерцать Творца во всех Его творениях<sup>23</sup>. Таким образом, утверждает Хоукинс, Матильда – «не пастушка, развлекающаяся на лужайке мужской фантазии, но псалмопевец; [...] она выражает свое наслаждение творениями Создателя, присоединяя свой голос к голосу природы, занимаясь своим собственным искусством»<sup>24</sup> – сбором цветов, но, главное, пением и танцем<sup>25</sup>. Ее наслаждение безгрешно, как и наслаждение первых людей, о котором она рассказывает Данте, и связано не столько с физическими, чувственными радостями, сколько с духовным смыслом окружающей ее красоты.

В этом же свете, очевидно, следует рассматривать и ощущения самого героя: по форме это чувственные наслаждения (прохлада ветерка, ласкающего лоб, нежное пение, яркие краски земной природы, ароматы цветов), по содержанию – «*letizia*», радость, которой автор наделяет, как мы видели выше, даже птиц. Особенно гармония между чувственным и духовным наслаждением прослеживается в последнем эпизоде:

avrei quelle *ineffabili delizie*  
sentite prima e più lunga fiata.  
Mentr'io m'andava tra *tante primizie*  
de l'eterno piacer tutto sospeso,  
e disioso ancora a più *letizie*<sup>26</sup>.

то обладал бы этими *невыразимыми наслаждениями*  
гораздо раньше и куда дольше.  
Пока я продвигался вперед среди стольких *предвестий*  
*вечного удовольствия*, всецело сосредоточившись на них  
и желая еще больших *радостей*.

Здесь вновь семантически нагруженная рифма показывает нам, как идеально связаны между собой в земном Раю два противоположных для грешного земного мира полюса – плоть и дух: «*delizie – primizie – letizie*». На первом месте стоит слово «*delizie*», которое, как как говорилось в первой и второй главах настоящего исследования, типично для описания земного Рая в средневековой литературе. Оно означает весь набор чувственных удовольствий, перечисленных выше. Во времена Данте это слово употреблялось для обозначения как эмоционального состояния, вызванного радостью и весельем, так и материальных причин этого состояния, причем часто с негативным оттенком<sup>27</sup>. Однако в поэме это слово встречается всего дважды, и оба раза – в позитивном значении. Любопытен в данном отрывке эпитет «невыразимые»: он предвосхищает – подобно тому,

---

<sup>23</sup> Там же. С. 175 – 177. Ср. русский перевод этого текста Бонавентуры:

Открой же глаза, приклони уши души твоей, отверзи уста и сердце твое обрати, чтобы во всем творении увидеть, услышать, восхвалить, возлюбить, поклониться, прославить и почтить Бога.

*Задворный В.Л.* (ред.). Бонавентура. Путеводитель души к Богу. М., 1993.

URL: <http://www.sedmitza.ru/lib/text/430356/> (дата последнего обращения: 22.11.2017).

<sup>24</sup> *Hawkins P.S.* Cit. P. 176 – 177.

<sup>25</sup> Там же. P. 176 – 177.

<sup>26</sup> *Purg.* XXIX, 29 – 33.

<sup>27</sup> Согласно данным TLIO. URL: <http://tlio.ovi.cnr.it> (дата последнего обращения: 22.11.2017).



как и сами эти наслаждения предвосхищают будущие небесные радости – ту риторику невыразимости блаженства, которая становится одной из основных отличительных черт поэтического языка «Рая»<sup>28</sup>. Центральным ядром терцины является словосочетание «primizie de l'eterno piacer» – «первые плоды вечного удовольствия», где «вечное удовольствие» означает созерцание Творца, духовное блаженство небесного рая<sup>29</sup>. Замыкает рифму слово «letizie», которое в поэме обычно означает радости духовного порядка. Как поясняет К. Ландино, «наш дух недоволен, пока не поднимется на самую вершину»<sup>30</sup>, и именно этих высших радостей чаёт Данте, прозревая их в земном Раю. Эта строка также – как пишет У. Боско – часто истолковывалась комментаторами как намек на скорое появление Беатриче («радость, которую ожидает Данте сейчас, есть созерцание Беатриче»<sup>31</sup>). Поэтому органичным продолжением этой терцины выглядят стихи XXXI песни:

Mentre che piena di stupore e lieta  
l'anima mia gustava di quel cibo  
che, saziando di sé, di sé asseta<sup>32</sup>.

Пока, полная изумления и радостная,  
душа моя наслаждалась той пищей,  
что, насыщая собой, по себе вызывает жажду.

Здесь Данте взглядывает в глаза Беатриче – и погружается в их «радостный свет» («nel giocondo lume»)<sup>33</sup>, и в двух стихах, следующих за словом «lieta» (радостная), которое означает чисто духовную радость, мы обнаруживаем три глагольных формы подряд, принадлежащие вкусовому языку мистиков<sup>34</sup>. Если в рассмотренных выше терцинах чувственная радость была реальным предвестием радости духовной, то здесь лексемы с семантикой чувственной радости имеют лишь символическое значение, являются способом – вполне традиционным – рассказать о духовном опыте. Кьяваччи Леонарди видит в этих стихах библейский интертекст о божественной Премудрости из книги Иисуса, сына Сирахова: «Ядущие меня еще будут алкать, и пьющие меня еще будут жаждать»<sup>35</sup>.

Однако, при том, что Беатриче, в отличие от Матильды, знаменует собой реальность небесного, а не земного Рая, она в то же время является и более конкретной, исторической фигурой, и с библейской реминисценцией у Данте соседствует топос любовной лирики: строки об Аморе, пронзившем его стрелами любви через изумрудные очи Беатриче много

<sup>28</sup> Подробнее об этой риторике и ее источниках ср. *Ledda G. La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante. Ravenna, 2002. P. 223 – 242.*

<sup>29</sup> Ср., напр., *Singleton Ch.S. (1970 – 1975). Purg. XXIX, 31 – 32.*

<sup>30</sup> *Landino C. (1481). Purg. XXIX. 31 – 33.*

<sup>31</sup> *Bosco U., Reggio G. (1979). Purg. XXIX, 31 – 36.*

<sup>32</sup> *Purg. XXXI, 127 – 129.*

<sup>33</sup> *Purg. XXXI, 109.*

<sup>34</sup> Ср. *Vanelli Coralli R. Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della contemplatio mistica nel Paradiso // L'Alighieri. 2008. № 31. P. 23 – 41.*

<sup>35</sup> *Сир. 24, 23; Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Purg. XXXI, 117.*

лет назад<sup>36</sup>. Таким образом, в этих строках, описывающих наслаждение героя, вновь происходит крайнее сближение чувственного и духовного планов, которое выражается в конкретизации абстрактных идей, образов и переживаний духовного опыта.

Слова «*letizia*» и «*delizia*» сближаются в поэме не единожды: в конце тридцать первой песни «Рая», на вершине созерцания в небе Эмпирея, предметом описания с использованием этих рифм становится у Данте ни много ни мало, как Богородица, причем «*delizia*» употребляется здесь во второй и в последний раз в поэме:

<i>vid'io più di mille angeli festanti,</i> <i>ciascun distinto di fulgore e d'arte.</i> <i>Vidi a lor giochi quivi e a lor canti</i> <i>Ridere una bellezza, che letizia</i> <i>era ne li occhi a tutti li altri santi;</i> <i>e s'io avessi in dir tanta divizia</i> <i>quanta ad imaginar, non ardirei</i> <i>lo minimo tentar di sua delizia</i> <sup>37</sup> .	я увидел более тысячи <i>празднующих</i> ангелов, каждый из которых был отличен от остальных по пылу и <i>творчеству</i> . И я увидел, как их <i>играм</i> и их <i>пению</i> <i>улыбаются</i> красота, которая <i>радостью</i> была в очах всех остальных святых; и, если бы у меня было такое же богатство речей, как и воображения, то я бы не осмелился даже попытаться выразить малейшую часть ее <i>прелести</i> .
---	--

Мы обнаруживаем здесь ту же лексику, которая встречалась и в эпизодах с Матильдой: к ней добавляется лишь активное причастие «*festanti*» (празднующие, или ликующие). Эти сцены близки и по типу радости, представленной в них, и по рифме (правда, если в «Чистилище» «*delizie*» рифмовалась с «*primizie*» во множественном числе, то здесь мы находим единственное число: «*divizia*», но по-прежнему в сопровождении неопределенного прилагательного «*tanta*»: «*tante primizie*» – «*tanta divizia*»).

Однако в «Раю» мотив радости усложняется: в эпизодах с Матильдой мы были свидетелями исполнения благодарственного псалма, адресат которого еще скрыт, видно лишь поющего; в настоящей же сцене отношение радости взаимно: ангелы славят Марию, Мария радуется их радости, и радость Марии сияет в глазах всех окружающих ее святых. Но, как в земном Раю, так и в Раю небесном чувство радости и ее внешние выражения освящены и непорочны. Улыбка, танец и пение не могут ввести в соблазн или вызвать сомнение: это атрибуты небесного блаженства, его зримые проявления. Поэтому так важна ветхозаветная лексика внешних и конкретных проявлений радости, славословия, благодарения. С того момента, как Матильда произносит слова «*onesto riso e dolce gioso*» (невинный смех и сладостная игра), они наполняются новым значением и не могут быть истолкованы иначе, чем непереносимый и важный элемент общения человека с Богом, проявления его творчества («*arte*») в благодарности за творчество Творца<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Purg. XXXI, 115 – 117; Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Purg. XXXI, 117.

<sup>37</sup> Par. XXXI, 133 – 138.

<sup>38</sup> Подробнее об этом ср. *Hawkins P.S.* Cit. P. 159 – 179.

Возвращаясь к «Чистилищу», можно найти еще несколько примеров вербализации концепта «радость» в рамках темы соотношения человеческого и божественного творчества.

Обратимся, во-первых, к X песни. Кантика открывается словом «diletto», но эта лексема является звеном, соединяющим и другие эпизоды поэмы, где изображено восприятие героями окружающих их источников радости. На это обращает внимание Н. Викерс (N. Vickers), указывая, что лексемы «diletto» и «dilettare» связаны в поэме с эстетическим соблазном и процессом чтения<sup>39</sup>. В самом деле, если вспомнить знаменитый эпизод с Паоло и Франческой, то слово «diletto», фигурирующее в нем, означает наслаждение, ведущее к вечной гибели:

noi leggiavamo un giorno *per diletto*  
di Lancialotto, come amor lo strinse<sup>40</sup>.

мы читали однажды *ради наслажденья*  
о Ланселоте, как его охватила любовь.

История Паоло и Франчески трагична, но начало ее вполне невинно: наслаждение, развлечение<sup>41</sup>. В том же значении использовано слово «diletto» и еще в одном эпизоде «Ада», а именно, когда Вергилий обращается к кентавру Хирону с просьбой пропустить их с Данте вперед и дать проводника:

necessità 'l ci 'nduce, e non *diletto*<sup>42</sup>.

Нас ведет туда необходимость, а не *развлечение*.

Учитывая этот эпизод, возможно, о чтении было бы правильнее говорить в широком смысле: зрительное восприятие с целью узнать что-то новое, причем в «Аду» – в исключительно негативном значении.

Но в I песни «Чистилища» «diletto» уже означает благодатное наслаждение, даруемое небом уставшим очам Данте. А в X песни «Чистилища» мы сталкиваемся с однокоренным глаголом «dilettarsi», который выражает непосредственно отношения героя с Творцом:

Colui che mai non vide cosa nova  
produsse esto visibile parlare,  
novello a noi perché qui non si trova.  
Mentr'io *mi dilettava* di guardare  
l'imagini di tante umilitadi,  
e per lo fabbro loro a veder care<sup>43</sup>.

Тот, кто никогда не видел ничего нового,  
произвел эту зримую речь,  
новую для нас, ибо на земле ее не найти.  
Меж тем как я *наслаждался*, рассматривая  
изображения таких великих образцов смирения,  
драгоценных взору ради их мастера.

<sup>39</sup> Cp. Vickers N.J. Claudel's Delectation in Dante // Claudel Studies. 1981. №8. P. 28 – 41; Hawkins P.S. Cit. P. 177 – 178.

<sup>40</sup> Inf. V, 127 – 128.

<sup>41</sup> Da Buti F. (1385 – 1395). Inf. V, 121 – 138.

<sup>42</sup> Inf. XII, 87; cp. Scartazzini G.A., Vandelli G. (1929). Inf. XII, 85 – 87.

<sup>43</sup> Purg. X, 94 – 99.

Здесь автор напрямую уподобляет Бога мастеру, точнее, даже кузнецу, который выковал изображения в скале, сделав их полными жизни и наградив даром слова («зримой речью»). Это наслаждение не греховно, а, напротив, благотворно и спасительно: искусство может быть священо, даже напрямую сотворено Богом, говорит Данте, и радость, вызванная им, вполне законна, при условии, если она не мешает, а помогает идти к божественной цели, как эти изображения. Эта оговорка необходима, чтобы понять отличие семантических ассоциаций глагола «*dilettarsi*» от существительного «*diletto*» в «Аду»: там оно ассоциируется с бессмысленностью, праздностью, пустотой; здесь – с пользой наставления и с красотой божественного творения; причем и в сцене с Франческой, и в данном эпизоде «Чистилища» речь идет об искусстве.

Если частично воспользоваться кембриджским методом «вертикальных чтений» «Комедии»<sup>44</sup> и от десятой песни второй кантики перейти к десятой песни «Рая», то мы увидим, что последняя открывается размышлением о сотворении космоса св. Троицей и призывом к читателю насладиться зрелищем небес, «которые говорят человеку о Боге»<sup>45</sup>:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore  
che l'uno e l'altro eternalmente spira,  
lo primo e ineffabile Valore  
quanto per mente e per loco si gira  
con tant'ordine fé, ch'esser non puote  
sanza *gustar* di lui chi ciò rimira.  
Leva dunque, lettore, a l'alte rote  
meo la vista, dritto a quella parte  
dove l'un moto e l'altro si percuote;  
e lì comincia a vagheggiar ne l'arte  
di quel maestro che dentro a sé l'ama,  
tanto che mai da lei l'occhio non parte.  
[...]  
Or ti riman, lector, sovra 'l tuo banco,  
dietro pensando a ciò che si preliba,  
s'esser vuoi *lieto* assai prima che stanco.  
Messo t' ho innanzi: omai per te *ti ciba*;  
ché a sé torce tutta la mia cura  
quella materia ond'io son fatto scriba<sup>46</sup>.

Глядя в своего Сына с той Любовью,  
которой вечно дышат один и другой,  
первая и невыразимая Сила  
все то, что вращается умом и пространством,  
сотворила в таком совершенном порядке, что не может  
не *вкусить* отчасти эту Силу тот, кто этот порядок созерцает.  
Возведи же, читатель, к высоким сферам  
вместе со мною взор, прямо туда,  
где сталкиваются два небесных движения;  
и оттуда начни любоваться творчеством  
того мастера, что любит его внутри самого себя,  
так что никогда не отводит от него взора.  
[...]  
Теперь оставайся, читатель, за своим столом,  
продолжая размышлять над тем, что ты едва отведал,  
Если хочешь *радоваться той радостью*, что прогоняет усталость.  
Я подал тебе еду: теперь *питайся* сам,  
ибо к себе привлекает все мое внимание  
предмет, писцом которого я сделан.

Сила (Бог-Отец), Сын и Любовь (Святой Дух), которую Отец и Сын оба выдыхают в мир, сотворили и продолжают поддерживать космос в идеальной гармонии. Этой гармонией автор предлагает насладиться читателю не ради нее самой: через нее, утверждает он, нельзя «не вкусить отчасти» самого Творца. При этом используется тот же глагол вкуса («*gustare*»), традиционный для трактатов и поэзии мистиков того времени), что и в XXXI

<sup>44</sup> Особенность «вертикальных чтений» дантовской поэмы состоит в том, что ученые проводят анализ какой-либо из песен той или иной кантики «Комедии» в сопоставлении с песнями остальных двух кантик, соответствующими данной песни по номеру. Пример: X песнь «Ада» – X песнь «Чистилища» – X песнь «Рая». Материалы этих исследований доступны на сайте Кембриджского университета – К.Л. URL: <http://www.mml.cam.ac.uk/italian/news/dante-vertical-readings> (дата последнего обращения: 22.11.1987).

<sup>45</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. X, 7 – 8.

<sup>46</sup> Par. X, 1 – 12; 22 – 27.

песни «Чистилища», 127 – 129. В конце появляется еще один глагол с пищевой семантикой – «*ti siba*» (питайся). Автор как бы накрывает стол для читателя, подавая ему прекрасные яства, которые на самом деле приготовлены самим Творцом.

Любопытно, что здесь в круг отношений радости вводится уже не сам герой, а метатекстуальная реальность – читатель, которому Данте-повествователь в роли посредника между Богом и человеком стремится доставить радость (вспомним Улисса, который, напротив, бежит от обязанности радовать Пенелопу: термин при этом используется тот же самый – «*lieto*»). Таким образом, концепт «радость» реализуется в данном эпизоде в рамках большой и важной темы «Комедии»: отношений автора и читателя. Э. Ардиссино (E. Ardissino) пишет об этом так:

Автор постоянно обращается здесь к читателю и соединяется с ним в братском акте совместного приобщения к небесному совершенству. [...] Читателя не просто приглашают посмотреть на небеса, космический порядок которых он должен созерцать, но объединяют с автором, желающим созерцать этот порядок вместе с ним. Этот обмен опытом – дерзкий прием, который сводит на один уровень измерения письма и чтения, устанавливая отношения неслыханной близости между поэтом и читателем<sup>47</sup>.

Традиционная риторика обращений автора к читателю обогащается у Данте личным измерением, которое проявляется, в частности, как мы наблюдаем в данном эпизоде, заботой о читателе и о его радости.

Примечательно, что понятие радости соединяется здесь с понятием усталости: прилагательные «*lieto*» и «*stanco*» находятся в контекстуальной оппозиции друг к другу, одно состояние исключает другое. Данте подчеркивает, что устать от созерцания божественного творения и от размышления над ним немислимо: этим процессом можно и нужно наслаждаться до бесконечности<sup>48</sup>. Это связано как с личным увлечением Данте созерцанием небес, как отмечают комментаторы<sup>49</sup>, так и с тем, что искусство Творца превышает искусство человека, хотя именно в данном случае именно поэзия Данте подается нам как посредница божественного творения:

Кажется не случайным, что это обращение, соединяющее читателя с автором, представляет собой призыв обратиться к небесным сферам, трансцендентной реальности, доказательству божественного порядка в мире, той Истины, которой хочет увлечь нас поэма. Таким образом, Данте уподобляет свое поэтическое слово Слову Божьему: «В обращениях Данте к читателю [...] естественные условия коммуникации между автором и его читателем изображаются как канал сверхъестественной благодати»<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Ardissino E. Il lettore collaborativo di Dante Alighieri // Nemesio A. (a cura di). Il lettore nel testo. Torino, 2017. P. 23 – 24. Риторике обращений Данте к читателю посвящено знаменитое эссе Э. Ауэрбаха, где, ссылаясь на Х. Гмелина (H. Gmelin), Ауэрбах утверждает, что обращения Данте к читателю «являются одной из наиболее значимых дантовских стилистических моделей и знаменуют новые отношения между читателем и поэтом». Ср. Auerbach E. Gli appelli di Dante al lettore // Auerbach E. Studi su Dante. Cit. P. 309.

<sup>48</sup> Fosca N. (2003 – 2015). Par. X, 22 – 24.

<sup>49</sup> Ср. Ep. XII, 9.

<sup>50</sup> Ardissino E. Cit. P. 24.

Итак, если в X песни «Чистилища» автор сам созерцал искусство божественного мастера, то в X песни «Рая» он уже приводит читателя к созерцанию этого искусства, и, таким образом, творчество поэта становится проводником к творению Творца.

В этой связи любопытно рассмотреть эпизод II песни «Чистилища», где Данте просит музыканта Казеллу порадовать его пением одной из канцон, открывающей III книгу «Пира»:

E io: «Se nuova legge non ti toglie  
memoria o uso a l'amoroso canto  
che mi solea quetar tutte mie doglie,  
di ciò ti piaccia consolare alquanto  
l'anima mia, che, con la sua persona  
venendo qui, è affannata tanto!».  
'Amor che ne la mente mi ragiona'  
cominciò elli allor sì *dolcemente*,  
che la *dolcezza ancor dentro mi suona*.  
Lo mio maestro e io e quella gente  
ch'eran con lui parevan sì *contenti*,  
come a nessun toccasse altro la mente<sup>51</sup>.

И я: «Если новый закон не лишает тебя  
памяти или способности воспевать любовь в том пении,  
которое обычно умиротворяло все мои печали,  
да будет тебе угодно утешить этим вполне  
мою душу, которая, вместе с телом  
придя сюда, так утомилась!».  
'Любовь, что говорит в моей душе',  
затянул он тогда так *сладостно*,  
что *сладость до сих пор звучит у меня внутри*.  
Мой учитель, и я, и те люди,  
что были с ним, казались так *довольны*,  
точно ничей ум не отвлекало ничто другое.

Как известно, за этим всеобщим самозабвением и очарованием поэзией и музыкой, прелесть которых подчеркивается этимологической фигурой с корнем *-dolc-*: «*dolcemente*» и «*dolcezza*» (сладостно; сладость) – следует суровый окрик Катона, стража «Чистилища», направляющего души на путь очищения:

Noi eravam tutti *fissi e attenti*  
a le sue note; ed ecco il veglio onesto  
gridando: «Che è ciò, *spiriti lenti*?  
qual negligenza, quale stare è questo?  
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio  
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto»<sup>52</sup>.

Мы все были сосредоточены и внимательны  
к его нотам; и вот появляется честный старец,  
крича: «Что это такое, *ленивые души*?  
что это за небрежение, что за остановка?  
Бегите в гору, чтобы снять с себя кору,  
которая не дает вам видеть Бога».

Разница между наслаждением Рая и сладостью пения Казеллы очевидна. В первом случае наслаждения не становятся сами по себе препятствием к продвижению на пути спасения, а, напротив, способствуют этому продвижению. Здесь же наслаждение становится задержкой, а значит, помехой по дороге в Рай, что в дантовском мире является сугубо негативным фактором. Однако, парадоксальным образом, этот эпизод отсылает на лексическом уровне сразу к трем другим эпизодам поэмы, где наслаждение имеет позитивный, спасительный характер.

*Во-первых*, сама просьба Данте о пении мотивирована теми же обстоятельствами, что излагаются и в первом эпизоде «Чистилища», с которой начался наш обзор. Герой просит Казеллу «утешить вполне» его душу, утомившуюся в своем теле за время странствия по Аду. В первой же песни синее небо, символизирующее благодать Божью, без всяких

<sup>51</sup> Purg. II, 106 – 117.

<sup>52</sup> Purg. II, 118 – 123.

просьб со стороны Данте утешает и улаживает его взор, «опечаленный» «мертвым воздухом Ада». И в данном случае мы имеем дело с позитивной моделью наслаждения и утешения.

*Во-вторых*, словосочетание, рифмующееся во II песни с прилагательным «contenti» (довольны) – «fissi e attenti» (сосредоточены и внимательны) – повторяется в поэме еще только два раза. Первый раз – в XXXII песни «Чистилища», когда Данте не сводит глаз с Беатриче в земном Раю:

Tant'eran li occhi miei <i>fissi e attenti</i> a disbramarsi la decenne sete, che li altri sensi m'eran tutti spenti <sup>53</sup> .	Мои глаза были так <i>сосредоточены и внимательны</i> , утоляя десятилетнюю жажду, что все остальные чувства во мне погасли.
--	--

Второй раз – в XXXI песни Эмпирея:

Bernardo, come vide li occhi miei nel caldo suo caler <i>fissi e attenti</i> , li suoi con tanto affetto volse a lei, che' miei di rimirar fê più ardenti <sup>54</sup> .	Бернард, увидев, что мои глаза на пылком предмете его пыла <i>сосредоточены и внимательны</i> , свои глаза с такой любовью обратил к ней, что воспламенил мои глаза еще большим желанием созерцать.
--	--

Эта терцина следует сразу за той, которую мы рассматривали выше, где Богоматерь названа «радостью» в очах святых. Здесь св. Бернард, последний проводник Данте, призывает героя созерцать Марию и сам обращает к ней свой взор.

В обоих случаях вниманием и сосредоточенностью характеризуется созерцание<sup>55</sup> героем объекта, являющегося проводником и посредником божественного света: в первом случае в этой роли выступает Беатриче, во втором – Мария. Созерцание обеих фигур есть не самоцель, но подготовительный этап к последнему откровению – видению Троицы. Таким образом, сосредоточенное наслаждение земной поэзией во II песни «Чистилища» находится в оппозиции к вниманию к небесной реальности в двух остальных эпизодах.

*В-третьих*, для того чтобы описать ощущение наслаждения от пения Казеллы, Данте говорит:

cominciò elli allor sì <i>dolcemente</i> , che la <i>dolcezza ancor dentro mi suona</i> .	затянул он тогда так <i>сладостно</i> , что <i>сладость до сих пор звучит у меня внутри</i> .
--	--

Подобный образ, передающий именно ощущение сладости, мы обнаруживаем в самом конце поэмы, в XXXIII песни «Рая»:

Qual è colui che sognando vede,	Как у того, кто видит нечто во сне,
---------------------------------	-------------------------------------

<sup>53</sup> Purg. XXXII, 1 – 3.

<sup>54</sup> Par. XXXI, 139 – 142.

<sup>55</sup> На значение этих двух эпитетов в контексте созерцания обращает особое внимание М. Мокан (M. Mogan), рассматривая, однако, другие примеры их употребления, где они не образуют цельную синтагму, в отличие от указанных нами эпизодов: «значимая дихотомия “fissi e attenti” в поэме всегда служит выражению экстатического восхищения» (Mogan M. L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante. Firenze, 2012. P. 229).

che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,  
cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e *ancor mi distilla*  
*nel core il dolce che nacque da essa*<sup>56</sup>.

после сна остается запечатленное внутри чувство,  
а все остальное забывается умом,  
так и у меня почти целиком исчезает из памяти  
мое видение, и *до сих пор сочится*  
*в моем сердце сладость, что родилась из него*.

Последствия обоих переживаний схожи, но причины их различны: если в первом эпизоде внутренняя сладость вызвана любовным пением Казеллы, то в последней сцене сочащаяся в сердце сладость – плод видения Троицы, которая открывается взору Данте на вершине его пути. Аллитерация на «л», вкусовая лексика, указание на внутреннее измерение («dentro», внутри, и «nel core», в сердце) служат описанию как радости, приносимой человеческим творчеством, так и высшей радости созерцания самого Творца.

Описание внутренней радости как сладости, переживаемой в сердце, сближает поэтику радости этих двух сцен с поэтикой радости в трактате Ришара Сен-Викторского «Beniamin minor» (Меньший Вениамин), о которой говорилось в первой главе настоящей работы.

Любопытно здесь то, что у Данте и у великого шотландского мистика, помещенного поэтом в райскую сферу богословов и мудрецов<sup>57</sup>, не только совпадают лексические способы описания радости созерцания, но и встречается общий мотив радости, приносимой поэтико-музыкальным творчеством. На это сближение обращает внимание М. Мокан в указанной выше работе, сопоставляя сцену пения Казеллы с отрывком из «Beniamin maior» (Старшего Вениамина) Ришара Сен-Викторского, где мистик комментирует эпизод из третьей главы четвертой книги Царств. В данном эпизоде рассказывается о том, как пророк Елисей слушал псалмопевца ради обретения пророческого духа<sup>58</sup>. Ришар пишет, что музыка, услышанная пророком, была «ничем иным, как своего рода лестницей, что возвела его к привычной радости» богообщения<sup>59</sup>. Мокан, однако, особо выделяет в данном отрывке цитату, которая относится к мирским наслаждениям:

Кто же не знает, как одно лишь воспоминание о плотском наслаждении восхищает плотский ум в область наслаждения? Разве не тот же, и даже, несомненно, больший эффект в великих мужах производит духовное наслаждение?<sup>60</sup>

Мокан заключает:

Рассматривая пение Казеллы в этой перспективе, действительно можно предположить, что оно представляет собой негативную ипостась поэтического творчества – источник слов любви ради них самих, без выхода за

<sup>56</sup> Par. XXXIII, 58 – 63.

<sup>57</sup> Par. X, 131 – 132.

<sup>58</sup> Ср. 4 Царств, 2, 11 – 15.

<sup>59</sup> Grover A. (ed.). Richard of St. Victor. The Twelve Patriarchs. The Mystical Ark. Book Three of the Trinity. New York, 1979. P. 340. Ср. об этом Мокан М. L'arca della mente. Cit. P. 229; Mazzotta G. Dante's Vision and the Circle of Knowledge. Princeton, 1993. P. 166 – 167.

<sup>60</sup> Цит. по: Мокан М. L'arca della mente. Cit. P. 229.



их пределы (в отличие от «сакральной» поэзии). Такое творчество порождает несовершенное состояние «созерцания», остановившееся на «ложных образах блага» и на чистом означающем. И, напротив, подлинная поэзия, как и глубокая гармония небесных сфер и совпадающая с ней гармония мелодии, согласно которой пророк изрекает свое слово, являются в дантовском (и ришаровском) представлении *лестницей* (слов, ритма, созвучий), что позволяет человеческому духу взойти на небеса: это динамический порыв к вершинам, через динамическое преобразование чувств в памяти, возможное благодаря способности воображения<sup>61</sup>.

Возвращаясь к началу X песни «Рая», с которой мы сопоставили сцену с Казеллой, можно утверждать, что в этом случае речь идет как раз о том типе поэзии, который Мокан называет «сакральным» творчеством, приводящим читателя на небеса. Более того, этот эпизод (о котором исследовательница, однако, не упоминает в данной связи) является фактически наглядной иллюстрацией этого наблюдения ученой, так как Данте в буквальном смысле призывает здесь читателя обратиться к созерцанию небес и насладиться гармонией сфер.

Важно отметить, что мотив радости в данном случае оказывается ключевым для разграничения двух типов поэзии: любовной лирики, которая не может быть «достаточна сама по себе»<sup>62</sup>, и новой поэзии Данте, которая приводит человека к созерцанию Бога. Если в эпизоде с Казеллой «dolcezza» (сладость) вызвана самим пением стихов (так ради «diletto» (наслаждения/развлечения) читают пагубный роман о Ланселоте Паоло и Франческа<sup>63</sup>), то в X песни «Рая» Данте предлагает читателю «esser lieto» (быть радостным) не от наслаждения его рассказом, но от созерцания божественного космоса, к которому побуждают публику его строки. Таким образом, можно сказать, что, осуждая устами Катона радость, вызванную пением Казеллы у всех его слушателей (включая Вергилия, олицетворяющего собой человеческий разум), Данте задает модель не автоцентричной поэзии, искусства ради искусства, но поэзии, обращенной к источнику радости, находящемуся вне ее самой.

Лексика радости, употребляемая в эпизоде Казеллы, – та же, что и в сценах, описывающих высоты созерцания Бога в конце «Чистилища» и в Эмпирее. Но у одних и тех же слов абсолютно разное семантическое наполнение: как у Ришара оба вида наслаждения зовутся «delectatio», так у Данте повторяется слово «dolcezza»<sup>64</sup>. Это словоупотребление как бы иллюстрирует легкость, с которой можно спутать истинную радость с ложной, из-за которой человек легко может ошибиться в своем выборе. Поэтому показателем истинности

---

<sup>61</sup> Там же. P. 230.

<sup>62</sup> Pirovano D. Lettura del secondo canto del Purgatorio // Rivista di letteratura italiana. 2014. №32 (2). P. 23.

<sup>63</sup> Сближения между эпизодами Казеллы и Паоло и Франчески проводились в работах: Gorni G. La «nuova legge» del Purgatorio // Gorni G. Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante. Bologna, 1990. P. 199 – 217; Stoppelli P. Seduzione estetica e valori etici in Purgatorio II // Rivista di studi danteschi. 2011. №11 (2). P. 277 – 292; Pirovano D. Cit. P. 23 – 24.

<sup>64</sup> Пировано (Pirovano) указывает на то, что этот термин имеет и чисто техническое значение, отсылая нас к поэзии сладостного нового стиля, в лоне которой формируется и одним из создателей которой является автор «Комедии». Там же. P. 22.

наслаждения в тексте является не разница в лексике радости, но ее функция в контексте: если «слова радости» характеризуют состояние человека, вызванное искусством «ради искусства», то под ними разумеется радость, которая должна быть преодолена на пути к Творцу; если же они используются для описания наслаждения искусством Творца, то радость будет и законна, и спасительна. В этом словоупотреблении проявляется рефлексия Данте о своем творческом пути: от идеи собственной поэзии как приносящей наслаждение – к идее поэзии, ценной постольку, поскольку она обращает внимание читателя на чужое творчество – творение Бога.

#### 4.2. Радость природных творений друг о друге

Отношения, полные радости не ограничиваются во второй кантике человеком-созерцателем и предметом его созерцания, но переносятся и на отношения внутри самой природы. Пример тому мы наблюдали в XXVIII песни «Чистилища», где птицы приветствуют пением первый утренний ветер «*con piena letizia*» (с полнейшей радостью). Точно так же и в первой песни второй кантики небо наделяется у Данте способностью наслаждаться светом собственных звезд:

<p> <i>                     I' mi volsi a man destra, e puosi mente                      a l'altro polo, e vidi quattro stelle                      non viste mai fuor ch'a la prima gente.                      Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:                      oh settentrional vedovo sito,                      poi che privato se' di mirar quelle<sup>65</sup>!                 </i> </p>	<p>                     Я повернулся вправо, и обратился                      к другому полюсу, и увидел четыре звезды,                      ни разу не виданные никем, кроме первых людей.                      Небо, <i>казалось, наслаждалось</i> их огнями:                      о, вдовый северный мир,                      лишенный возможности их созерцать!                 </p>
---	---

Глагол «*godere*», произошедший от латинского «*gaudere*» (Данте использует в поэме и тот, и другой вариант<sup>66</sup>), который мы уже встречали в «Аду», но наибольшее количество употреблений которого зарегистрировано в третьей кантике, может означать в поэме три процесса: 'испытывать наслаждение внутреннего удовлетворения имеющимся благом', 'ликовать и торжествовать', 'вкусать сладость какого-либо блага' (в мистическом контексте)<sup>67</sup>.

Образ наслаждающегося неба довольно сложен и на протяжении веков подвергался разным интерпретациям. Первые комментаторы видели в нем только аллегорию: Якопо делла Лана, Оттимо, Бенвенуто да Имолла, Ландино утверждали, что четыре звезды символизируют четыре кардинальных теологических добродетели – справедливость,

<sup>65</sup> Purg. I, 22 – 27.

<sup>66</sup> Ср. *Lovera L.* (a cura di). *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri*. Torino, 1975. P. 1146 – 1147.

<sup>67</sup> *Onder L.* *Godere // Bosco U.* (a cura di). *Cit. Vol. 3*. P. 245.

умеренность, стойкость и благоразумие; соответственно, огни, которыми «наслаждается», или «радуется», небо в Преддверии Чистилища – это либо души праведников, либо само сияние, производимое добродетелями<sup>68</sup>. Позднейшие комментаторы, признавая справедливость этого толкования, тем не менее, обращали внимание и на художественную функцию предиката «*goder raga*» (казалось, наслаждалось) в поэтике дантовского текста. К. Грабер замечает:

Четыре звезды, которые Данте придумал для того, чтобы воплотить в них сказанный символ, поэтически превосходят этот символ и блещут своим живым сиянием независимо от какого-либо научного объяснения; и небо наслаждается ими не только аллегорически, но и, в гораздо большей степени, в силу их реального действия<sup>69</sup>.

Ему вторит Д. Провенцаль: «И мы тоже наслаждаемся их огнями, читая этот стих, сотканный из радости, неба и огня»<sup>70</sup>.

Но, помимо поэтической красоты данного образа, внимание современных комментаторов привлекает также перенос человеческого чувства на явления неживой природы (в случае с птицами в XXVIII песни «Чистилища» это очеловечивание пейзажа не настолько необычно, ведь птицы – живые существа). И здесь присутствует несколько различных трактовок. Так, Л. Пьетробонно (L. Pietrobono) подчеркивает одухотворенность природы в дантовском тексте, утверждая, что «благодаря этому последнему штриху, в котором заключено столько желаний и столько восхищения, это дивное небо обретает смысл и жизнь»<sup>71</sup>. С другой стороны, Грабер утверждает, что «пейзаж, как и всегда у Данте, дается не сам по себе, но как комментарий к состоянию души»<sup>72</sup>. Наиболее известной является трактовка Атилио Момильяно (Attilio Momigliano), который пишет о пейзажах поэмы:

Божественная Комедия – это идеальная история души Данте, воспроизведенная в драме со множеством персонажей и отраженная в пейзаже: эта история просвечивает через пейзаж [...]. Сцене «Комедии» присуща не только зрелищная земная красота: это особая сцена; это выражение в линиях пейзажа состояния и судьбы душ<sup>73</sup>.

Слово радости, очевидно, выступает в данном отрывке точкой отсчета, откуда нам предлагается выбирать угол зрения, под которым смотреть на изображаемый здесь мир: природа как отражение внутреннего состояния Данте (и автора, и персонажа), или природа как «очеловеченное»<sup>74</sup>, одухотворенное создание, обладающее собственной

<sup>68</sup> *Della Lana J.* (1324 – 28). *Purg.* I, 25; *Ottimo* (1333). *Purg.* I, 25; *Da Imola B.* (1375 – 80). *Purg.* I, 22 – 27; *Landino C.* (1481). *Purg.* I, 25 – 27.

<sup>69</sup> *Grabher C.* (1934 – 36). *Purg.* I, 22 – 27.

<sup>70</sup> *Provenzal D.* (1938). *Purg.* I, 25.

<sup>71</sup> *Pietrobono L.* (1946 [1924 – 30]). *Purg.* I, 25.

<sup>72</sup> *Grabher C.* (1934 – 36). *Purg.* I, 13 – 27.

<sup>73</sup> *Momigliano A.* *Il paesaggio della Divina Commedia* // Momigliano A. *Dante, Manzoni, Verga.* Messina; Firenze, 1965. P. 5.

<sup>74</sup> Ср. *Battaglia Ricci L.* *Cit.* P. 15.

душой, наделенное способностью испытывать чувства и сообщать их герою. В любом из этих вариантов глагол с семантикой радости вновь, как и во многих из рассмотренных выше эпизодов «Комедии», очеловечивает мир для читателя, приближает его к нему, делает более близким и понятным. Строка «*goder parea 'l ciel di lor fiammelle*» кажется созвучной «*l'aer dolce che dal sol s'allegra*», как логически (соотношение субъекта и объекта радости во фразе), так и лексико-семантически (радость как воздуха, так и неба вызвана светом), и на уровне тропа (олицетворение).

Что касается возможных источников этого образа, то Н. Томмазо указывает на книгу пророка Варуха:

Но Знающий все знает ее [мудрость]; Он открыл ее Своим разумом, Тот, Который сотворил землю на вечные времена и наполнил ее четвероногими скотами, Который посылает свет, и он идет, призвал его, и он послушался Его с трепетом; и *звезды воссияли на стражах своих, и возвеселились. Он призвал их, и они сказали: "вот мы", и воссияли радостью перед Творцом своим*<sup>75</sup>.

Последние фразы, выделенные нами курсивом, звучат в Вульгате следующим образом:

*qui mittit lumen et vadit, vocavit illud, et oboedivit ei in tremore. Stellae autem splenduerunt in custodiis suis et laetatae sunt. Vocavit eas, et dixerunt: "Adsumus"; luxerunt cum laetitia ei, qui fecit eas*<sup>76</sup>.

Эта цитата дает нам еще две перспективы интерпретации, в которых можно прочитывать данный эпизод.

*Во-первых*, книга Варуха описывает отношения творения с Творцом вне чьего-либо субъективного восприятия. Феномены неживой природы – свет и звезды – наделены здесь человеческой способностью к коммуникации. Свет можно послать – тогда он откликается и идет; его можно призвать – и он слушается. Звезды веселятся; их также можно призвать, и они отвечают, говоря: «Вот мы», и сияют радостью «перед тем, кто их сотворил». Свет и звезды испытывают чувства трепета, веселья и радости: это, очевидно, один из характерных случаев описания в Ветхом Завете радости творения, о которых говорилось в первой главе. Напомним, что в подобных эпизодах природа изображается библейскими авторами как посредница при общении Бога с человеком, как участница радости людей о мире на земле; и, наконец, как *радостная собеседница Бога*. Причем в качестве примера этой последней ее ипостаси ученые приводят именно тот отрывок из книги Варуха, на который указывает Томмазо в качестве источника 25-го стиха I песни «Чистилица»<sup>77</sup>.

Нельзя не упомянуть, что Данте имеет перед глазами не только ветхозаветные примеры, но и новую христианскую традицию и, в частности, «Гимн брата солнце» св. Франциска

<sup>75</sup> Вар. 3, 32 – 35. Ср. *Tommaseo N.* (1837). Purg. I, 25 – 27.

<sup>76</sup> Вар. 3, 33 – 35.

<sup>77</sup> Ср. *Cimosa M.* Cit. P. 50 – 52.

Ассизского, где творения Божьи приглашаются хвалить Господа наравне с людьми.

Выделяя францисканские влияния в дантовской поэме, Ф. Сальсано пишет:

Библейская и, в частности, ветхозаветная традиция передалась литургическим службам в виде хвалебных и благодарственных гимнов, в которых призвано участвовать все сотворенное. Но личностным и новым элементом, который приобретает гимн Франциска на народном языке, является *открытое провозглашение братства, объединяющего творения*, в которых отражается мистическая хвала. [...] У Данте же присутствует любовь в полном смысле слова: любовь Бога и любовь ко всем творениям Божьим. [...] И, в соответствии с этим светом любви, в повествовании нет такой загробной или земной сцены, в которой бы не просвечивало, скрыто или явно, *чувство братства и культ красоты творения* – зеркала красоты и совершенства Творца<sup>78</sup>.

Подчеркнув таким образом этическое и эстетическое значение францисканской литературы для дантовской поэзии, Сальсано обращается к рассматриваемым нами строкам начала «Чистилища» и указывает, что именно с «долгого диалога» между путником-Данте и небесными созданиями начинается новый этап странствия героя, окруженного ликованием рассветной природы и находящегося в братстве со звездами<sup>79</sup>.

В самом деле, если рассматривать 25-й стих I песни в контексте всего начала второй кантики, то мы увидим, что герой и небеса действительно связаны между собой, и эта связь заключается в чувстве радости. Лексемы с семантикой радости появляются трижды с 16-го по 25-й стих:

Dolce color d'oriental zaffiro,  
che s'accoglieva nel sereno aspetto  
del mezzo, puro infino al primo giro,  
a li occhi miei ricominciò diletto,  
tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta  
che m'avea contristati li occhi e 'l petto.  
Lo bel pianeto che d'amar conforta  
faceva tutto rider l'oriente,  
velando i Pesci ch'erano in sua scorta.  
I' mi volsi a man destra, e puosi mente  
a l'altro polo, e vidi quattro stelle  
non viste mai fuor ch'a la prima gente.  
Goder pareva 'l ciel di lor fiammelle:  
oh settentrional vedovo sito,  
poi che privato se' di mirar quelle<sup>80</sup>!

Сладостный цвет восточного сапфира,  
сгущавшийся в ясном облике  
среды, прозрачной вплоть до первого круга,  
возвратил наслаждение моим глазам,  
как только я вышел наружу из мертвого воздуха,  
отягчившего печалью мои глаза и грудь.  
Прекрасная планета, что утешает любовью,  
заставляла смеяться весь восток,  
Скрывая Рыб, находившихся в ее свите.  
Я повернулся вправо, и обратился  
к другому полюсу, и увидел четыре звезды,  
ни разу не виданные никем, кроме первых людей.  
Небо, казалось, наслаждалось их огнями:  
о, вдовый северный мир,  
лишенный возможности их созерцать!

При этом в первом случае творения Господни взаимодействуют с паломником, услаждая его взгляд (существительное «diletto»), а во втором и в третьем они взаимодействуют друг с другом, как прежде с Данте (глаголы «rider» и «goder»). И, хотя картина дана глазами персонажа, у читателя все равно создается впечатление радостного общения всего со всем, даже природных явлений между собой, в этом новом и сладостном мире.

<sup>78</sup> Salsano F. Cit. P. 194 – 201.

<sup>79</sup> Там же. P. 202 – 203.

<sup>80</sup> Purg. I, 13 – 27.

*Второй перспективной интерпретации*, которую задает цитата из книги Варуха, является прочтение улыбки небес как метафоры света. Обратим внимания на словосочетания «splenduerunt [...] et laetatae sunt» и «luxerunt cum laetitia». Эта связь, как говорилось в конце первого раздела главы, особенно важна для поэтики Данте. Глагол «ridere» (смеяться или улыбаться), о котором подробнее будет сказано в третьем разделе, часто является в поэме метафорой или метонимией глагола «splendere» (сиять)<sup>81</sup>. Поэтому словосочетание «faceva ridere» можно прочитывать и как «озаряла», или «освещала». Именно так поясняют это выражение многие комментаторы, начиная с Якопо делла Лана<sup>82</sup>. Некоторым это дает основания интерпретировать и последнюю лексему – «goder» – как 'озарять'<sup>83</sup>, на основе общего метафорического переноса значения сияния на слова с семантикой радости. Однако возможно и обратное прочтение (присутствующее у многих комментаторов): «ridere» в окружении «diletto» и «goder» – терминов, используемых в поэме во всех остальных случаях в значении наслаждения – интерпретируется только как лексема с семантикой радости. Так, Грабер пишет:

Светило Венера, чей вид вдохновляет поэта на простое, но полное очарования выражение «прекрасная планета», заставляет на самом деле, *а не в качестве холодной метафоры*, «смеяться весь восток»; точно так же говорится о «четырёх звездах», которые, как трепещущий свет, как «огоньки», делают радостным [fanno gaudio] небо<sup>84</sup>.

А Кьяваччи Леонарди уточняет:

“ridere” и “riso” – любимые термины для выражения *радости духа* у Данте [...], и он использует их даже в описании неодушевленных предметов, поскольку те отражают любовь и славу Божию<sup>85</sup>.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что 25-й стих I песни «Чистилища» открывает перед читателем возможность многоуровневой интерпретации, обусловленной интертекстуальной и интратекстуальной сложностью поэмы. Образ радости в этом стихе можно прочитывать и как аллегорию, и как ветхозаветную реминисценцию, и как след францисканского влияния на автора, и как световую метафору, типичную для дантовской поэтики. Важная его функция заключается в формировании представления у читателя о природе нового мира второго царства как всеобщей гармонии, где явления природы связаны друг с другом теми же узлами радости, что и с человеком. Отношения радости лежат в основе нового мира.

<sup>81</sup> Ср. Pasquini E. Ridere // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 4. P. 920 – 921.

<sup>82</sup> Della Lana J. (1324 – 28). Purg. I, 19 – 21.

<sup>83</sup> Mattalia D. (1960). Purg. I, 25.

<sup>84</sup> Grabher C. (1934 – 36). Purg. I, 13 – 27.

<sup>85</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Purg. I, 20.

### 4.3. Радость надежды и уподобления Христу

До сих пор мы рассматривали во второй кантике отношения радости, объединяющие человека с природой, с неживыми созданиями Творца и – через них – с Ним самим. Что же можно сказать об отношениях, связывающих между собой людей во второй кантике? В предисловии к ней А.М. Кьяваччи Леонарди пишет:

Вторая кантика поэмы приводит читателя в новый мир, где за отчаянием следует надежда, за тьмой – свет солнца. Человек в ней как бы возрожден: он вышел из бездны вечного страдания и устремился к отчизне вечного блаженства. Но это место, тем не менее, не пункт прибытия, а этап, который нужно пройти; время здесь течет, как на земле, и, как и на земле, присутствует боль и мучения [...]. Мы находимся в историческом времени и пространстве человека, тронутым божественной благодатью, придающей жизни, с ее повседневными страданиями, сладость и надежду. Поэтому в «Чистилище» столь большое место занимает дружба – чувство, неизвестное в «Аду» – главным свойством которой на земле среди людей является бескорыстие. Это царство «нежных друзей» («dolci amici»), часто покинутых героем-повествователем не так давно и обнаруженных вновь [...] уже по ту сторону смерти: среди них Казелла, Белаква, Нино Висконти, Форезе. Это, безусловно, друзья самого автора, в соответствии с тем критерием «личности», что составляет основу поэмы – путешествие Данте как отдельной личности, отражающее в себе общую человеческую историю и служащее ей примером. Однако, кроме друзей, так сказать, исторических, все обитатели кругов Чистилища являются друзьями по духу и по тону общения, поскольку все они проникнуты тем чувством, что было описано выше [нежность, бескорыстие, смирение – К.Л.], свойственным этому миру, а на земле проявляющимся именно в форме дружбы<sup>86</sup>.

Иными словами, все здесь друзья всем, во второй кантике нет изгоев. Какое же место в этих дружеских связях между персонажами будет занимать радость?

Напомним, что в «Аду» чувство радости присутствовало либо в воспоминаниях грешников о земном мире и его временных удовольствиях, либо в отношениях между Вергилием и Беатриче, Вергилием и Данте-персонажем. Радость же в отношениях Данте-персонажа с осужденными и в их отношениях с Творцом проявлялась в искаженном варианте, соответствующем этике преисподней: либо это была радость героя о заслуженном наказании персонажа (Филиппо Ардженти), либо нежелание персонажа доставить радость возмездия Творцу (Капаней), либо нежелание доставить какую-либо радость самому Данте (Ванни Фуччи). Единственная лексема с семантикой радости, описывающая идеальные отношения между супругами, была обнаружена в эпизоде с Улиссом, но именно от этих отношений бежал мореплаватель, с тем чтобы найти вечную гибель в «безлюдном мире». Даже во встречах Данте с осужденными, которые были ему дороги в земной жизни (как, например, учитель Брунетто Латини), нет слов с семантикой радости: Данте лишь сожалеет и скорбит об их участи<sup>87</sup>.

<sup>86</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* La seconda cantica // *Alighieri D.* *Commedia. Purgatorio.* Cit. P. 1 – 7.

<sup>87</sup> *Ср. Inf. XV, 22 – 124.*

Но во «втором царстве, где человеческий дух очищается и становится достоин взойти на небеса»<sup>88</sup>, картина отношений будет иной. Здесь следует уточнить, что топографически это царство делится на три части: Преддверие Чистилища, где ожидают своей очереди грешные души; само Чистилище как место искупления грехов и, наконец, Земной Рай. Отношения между персонажами во многом зависят во второй кантике от места их встречи. Как мы убедимся ниже, в Преддверии Чистилища (*Antipurgatorio*) «слова радости» будут постоянно встречаться в диалогах между персонажами: души, ожидающие искупления, в большей мере подчинены земным привязанностям, наполненным, однако, новым духовным смыслом. В самом Чистилище мотив радости связан не столько с общением друг с другом, сколько с искуплением: это христианская радость страдания за грехи, радость подражания Христу на кресте. Наконец, по выходе из Чистилища души кающихся радуются освобождению душе античного поэта-христианина Стация, и в этой соборной, общинной радости уже угадывается будущая радость соборной любви, которая наполняет весь Рай в третьей кантике.

В Преддверии Чистилища могут также соединяться мотивы радости от дружеского приветствия и радости, сопровождающей христианскую надежду на искупление грехов. Примером тому является сцена с королем Манфредом, о котором Кьяваччи Леонарди пишет так:

Манфред Швабский, внебрачный сын Фридриха II и Бьянки Ланча, родился в 1232 г. и уже в восемнадцатилетнем возрасте после смерти отца стал регентом Сицилийского королевства при брате Конраде IV; когда умер и брат, он был коронован в Палермо и стал оборонять королевство от Церкви, которая считала его узурпатором и несколько раз подвергала отлучению. [...]

Он быстро стал легендарной фигурой: гибеллины превозносили его за красоту, учтивость, великодушие, а гвельфы обвиняли во всевозможных нечестиях. [...] Данте упоминает о нем и о его отце Фридрихе II в «*De Vulgari Eloquentia*» (I, xii, 4) как о центре литературного двора Сицилии, где рождалась тогда лучшая поэтическая продукция Италии; автор хвалит Манфреда за благородство души и за его попечение о лучших человеческих талантах. Вероятно, Данте не только испытывал восхищение литературным, или, лучше сказать, культурным аспектом личности Манфреда, но и сочувствовал политическому проекту, воплощавшемуся в фигуре этого монарха [...]. Но эти два элемента, определяющие благожелательную атмосферу, которой окружен в поэме швабский принц, никак не повлияли на нравственную оценку его жизни в «Комедии»: нравственная оценка персонажей ни разу в тексте не искажается личными склонностями и душевными привязанностями Данте. «Ужасные грехи» Манфреда остаются таковыми. Более того, именно на их фоне столь значимым выглядит его спасение<sup>89</sup>.

В «Комедии» Данте сначала не узнает короля Манфреда, обратившегося к нему у подножья горы Чистилища; момент узнавания и начала разговора сопровождается улыбкой:

---

<sup>88</sup> Purg. I, 4 – 6.

<sup>89</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* Nota di approfondimento. Manfredi // *Alighieri D.* Commedia. Purgatorio. Cit. P. 58. Об историческом прототипе этого персонажа и отношении к нему Данте ср. также: *Frugoni A.* Manfredi // *Bosco U.* (a cura di). Cit. Vol. 3. P. 802 – 804; *Fiorilla M.* Canto III. «State contenti umana gente al *quia*»: Virgilio e Manfredi tra mondo degli uomini e vita ultraterrena // *Malato E., Mazzucchi A.* (a cura di). *Lectura Dantis Romana.* Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I – XVII. Roma, 2014. P. 65 – 85.



<p>Quand'io mi fui umilmente disdetto d'averlo visto mai, el disse: «Or vedi»; e mostrommi una piaga a sommo 'l petto. Poi <i>sorridendo</i> disse: «Io son Manfredi, nepote di Costanza imperadrice»<sup>90</sup>. внук императрицы Констанции».</p>	<p>Когда я смиренно признался, что никогда его не видел, он молвил: «Так смотри же» – и показал мне рану в верхней части груди. Потом, <i>улыбаясь</i>, сказал: «Я Манфред, внук императрицы Констанции».</p>
---	---

А завершается монолог Манфреда просьбой к Данте «порадовать его»:

<p>«Vero è che quale in contumacia more di Santa Chiesa, ancor ch'al fin si penta, star li convien da questa ripa in fore, per ognun tempo ch'elli è stato, trenta, in sua presunzion, se tal <i>decreto</i> più corto per buon prieghi non diventa. Vedi oggimai se tu mi puoi <i>far lieto</i>, revelando a la mia buona Costanza come m' hai visto, e anco esto <i>divieto</i>; ché qui per quei di là molto s'avanza»<sup>91</sup>.</p>	<p>«Однако все, кто умирает в отлучении от Святой Церкви, даже если раскаиваются в конце, должны оставаться по ту сторону этого склона, в тридцать раз дольше, чем пребывали прежде в своей гордыне, если этот <i>приговор</i> не изменится на более краткий срок благодаря добрым молитвам. Так посмотри, сможешь ли ты меня <i>порадовать</i>, поведав моей доброй Констанции о том, в каком состоянии ты меня видел, и также об этом <i>запрете</i>: здесь, благодаря тем, кто еще там, можно пройти далеко вперед».</p>
---	---

В первом случае мы встречаем герундий глагола «*sorridere*», а во втором – то же выражение – «*far lieto*» – что звучало и в сцене с Улиссом. Отметим, что встреча с Манфредом строится по тому же типу, что и встреча с Казеллой: сначала тень Казеллы улыбнулась («*sorrise*»<sup>92</sup>) герою, который желал обнять ее и не мог это сделать, а уже затем Данте попросил ее «утешить» его душу пением. Но, если улыбку Казеллы можно трактовать, скорее, не как проявление радости, а как дружескую насмешку над «простотой поэта, который попытался обнять бестелесный дух»<sup>93</sup>, в случае с Манфредом все несколько сложнее.

Кьяваччи Леонарди, обращая особое внимание на герундий «*sorridendo*», утверждает:

Эта улыбка, последний штрих к царственному и куртуазному портрету юного короля, не имеет рационального объяснения. Ее обосновывали тем, что Манфред представлял себе изумление Данте по поводу спасения молодого короля; это самая вероятная среди всех гипотез [...], ибо спасение, на которое Манфред прежде не надеялся, составляет предмет всей его последующей речи, и мысль о нем до сих пор вызывает у него радость и сладость, испытанные в последнее мгновение земной жизни. Тем не менее [...], невозможно объяснить до конца эту улыбку, озаряющую и без того красивый и благородный облик короля: Данте запечатлевает в ней, одним из легких мановений, свойственных его великому искусству, одновременно *куртуазность*, внутреннюю сдержанность, *духовную радость* и многое другое, что часто выражает блеск глаз или улыбки в общении между людьми, и чего не могут выразить слова<sup>94</sup>.

На такие значения этой улыбки, как куртуазность и духовная радость, указывают и более ранние комментаторы<sup>95</sup>.

<sup>90</sup> Purg. III, 109 – 113.

<sup>91</sup> Purg. III, 136 – 145.

<sup>92</sup> Purg. II, 83.

<sup>93</sup> *Da Imola B.* (1375 – 1380). Purg. II, 82 – 84.

<sup>94</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Purg. III, 112.

<sup>95</sup> Ср., напр., *Anonimo Fiorentino* (1400[?]). Purg. III, 112 – 113; *Landino C.* (1481). Purg. III, 112 – 113; *Tommaso N.* (1837). Purg. III, 112 – 114; *Poletto G.* (1894). Purg. III, 112 – 117; *Mestica E.* (1921 – 1922). Purg. III, 112; *Steiner C.* (1921). Purg. III, 112.

Что касается первого значения, то встреча с сыном императора Фридриха, как прежде встреча с Паоло и Франческой, действительно знаменует соприкосновение Данте с куртуазной средой, в которой и для которой создавалась поэзия трубадуров и рыцарские романы. Дж. Виллани пишет в своей флорентийской «Хронике»:

Манфред [...] играл на музыкальных инструментах и пел, с удовольствием собирал вокруг себя жонглеров и придворных людей [...] и всегда одевался в зеленые одежды; он был очень щедр и куртуазен [...], так что был весьма любим людьми и приятен им; но вся его жизнь была эпикурейской, и почти не думал он ни о Боге, ни о святых, помышляя лишь о плотских радостях<sup>96</sup>.

Поэтому улыбка действительно может выражать ту радость, которая, как было указано в первой главе, является неперенным социальным и нравственным свойством куртуазной культуры и обязательным атрибутом придворного общения.

Однако следует иметь в виду и второй возможный аспект улыбки Манфреда: духовная радость, характеризующаяся сдержанностью. Радость при мысли о своем спасении переполняет сердце Манфреда, и он сообщает ее Данте посредством улыбки еще прежде, чем на словах. Обратим внимание на контекст проявления радости: герундий «*sorridendo*» окружают такие лексемы, как «*umilmente*» (смиренно), «*riaga*» (рана), а первая фраза после представления – «*ond'io riego*» (поэтому прошу тебя). Смиренно обращается Данте к незнакомцу; смиренно Манфред показывает ему свою ужасную рану – знак поражения на земле – и сразу же после этого улыбается, так как ему суждено торжество на небе. Радость Манфреда вызвана безвозмездным даром, которого он в земной жизни ничем не заслужил. Но пока что эта радость не может быть полной: ведь он еще не пил из реки Леты, скорбит о содеянных грехах, не достиг вечного блаженства, даже не вошел пока в само Чистилище, а остается в его преддверии. Скромность его радости выражается, по видимому, через смягчающий префикс «*so-*»<sup>97</sup>.

То же смирение звучит и в просьбе Манфреда к Данте: «*Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto*» (Так посмотри, сможешь ли ты меня порадовать). Здесь фразеологизм «радовать» (*far lieto*) окружен двумя глаголами в личной форме, отражающими учтивость и вместе с тем просительность некогда гордого короля: «посмотри», «сможешь ли ты». Возможность порадовать Манфреда остается полностью на усмотрение Данте-героя. Сам Манфред может только просить и надеяться: ведь измерение надежды – основная реальность «второго царства». Сама эта радость заключается в том, чтобы получить помощь «доброй Констанции» – возможность раньше войти в Чистилище – посредством ее «добрых

<sup>96</sup> Villani G. Cronaca VI, 46. Цит. по: Casini T., Barbi S.A. (1921). Purg. III, 103.

<sup>97</sup> Ср. Landino C. (1481). Purg. II, 82 – 85: «глагол «*sorrise*» означает «*modestamente rise*» [скромно улыбнулся]». О семантической специфике глагола «*sorridere*» в дантовском употреблении будет сказано подробнее в шестой главе первой части настоящего исследования.

молитв»: практики, которая, как указывает Ж. Ле Гофф, была необычайно распространена в Средние века<sup>98</sup>. Кьяваччи Леонарди пишет об этом:

просьба о молитве, которую обращают к Данте все души на различных уступах Чистилища [...], является основным мотивом, параллельным тому, роль которого в Аду играет просьба осужденных распространить славу или оставить память о них среди людей на земле. [...] Тут никто не рассчитывает на собственные ресурсы. Никто не имеет достаточных средств к спасению, никто не перечисляет собственные «добрые дела». Важность этой молитвы такова, что она является главной нарративной линией всей кантики<sup>99</sup>.

Кротость некогда гордого, жестокого и распутного Манфреда, как и других персонажей второй кантики, обусловлена тем, что «они знают: как не своими заслугами они спасены, так и не собственной заслугой поднимутся быстрее на небо. В этом глубокий смысл их кротости, выраженной в приглушенном и нежном стихе»<sup>100</sup>.

Примечательно здесь, что Манфред вверяет свою надежду на радость не только Констанции, но и, в первую очередь, самому Данте как посреднику между ними. Просьба его о радости звучит фактически в ответ на просьбу Вергилия указать им с Данте верный путь в гору. Таким образом, между персонажами возникают отношения взаимопомощи. Любопытно также выделить слова, с которыми рифмуется «lieto» в терцине: «decreto» (приговор) и «divieto» (запрет). Эти строго законнические термины могли бы прозвучать и в Аду, характеризуя положение осужденного. Однако в Чистилище «царит милосердие»<sup>101</sup>, и смысловым фокусом терцины становится не закон, а радость, через центральную рифму «lieto».

Можно утверждать, что мотив радости дружеского приветствия в данном отрывке напрямую связан с главными мотивами «Чистилища»: надеждой, смирением, молитвой за родных и близких. При этом отношения радости соединяют сразу трех персонажей: Манфреда, Данте и Констанцию, то есть обитателя загробного мира, *homo viator* (странствующего человека), героя-повествователя Данте, и человека из земной жизни – Констанцию. Новым элементом в отношении средневековой традиции молитв за умерших здесь является посредничество живого человека во плоти и крови, заглянувшего в иной мир.

Радость надежды, наполняющая сцену с Манфредом, проявляется и в других эпизодах, где описывается беседа Данте с душами второго царства. Как известно, дантовское Чистилище по своей структуре похоже на Ад: и там, и здесь души наказываются за свои земные грехи. Но, если в дантовском «Аду» наказание грешников не имеет иной цели,

---

<sup>98</sup> Ле Гофф Ж. Цит. С. 323.

<sup>99</sup> Chiavacci Leonardi A.M. La seconda cantica // Alighieri D. Commedia. Purgatorio. Cit. P. 5.

<sup>100</sup> Там же.

<sup>101</sup> Там же. P. 4.

кроме самого мучения, то в «Чистилище» страдание не самоцель, а орудие искупления, и потому само по себе может стать источником радости. Еще в начале «Ада», в первом разобранном нами эпизоде, души Чистилища характеризовались такими словами:

Ond'io per lo tuo me' penso e discerno  
che tu mi segui, e io sarò tua guida,  
e trarrotti di qui per loco eterno;  
ove udirai le disperate strida,  
vedrai li antichi spiriti *dolenti*,  
ch'a la seconda morte ciascun grida;  
e vederai color che son *contenti*  
nel foco, perché *speran* di venire  
quando che sia a le *beate genti*<sup>102</sup>.

И потому я думаю и сужу, ради твоего блага,  
что ты должен следовать за мной, и я буду твоим проводником  
и выведу тебя отсюда через вечный дол,  
где ты услышишь отчаянные крики,  
увидишь древних страдающих духов,  
каждый из которых оплакивает вторую смерть;  
и ты увидишь тех, кто *доволен*  
в огне, ибо *надеется* прийти,  
когда бы то ни было, в стан *блаженных*.

Показательно, что рифма отражает здесь противопоставление между состоянием грешников Ада, душ Чистилища и, наконец, обитателей Рая. В последнем случае Данте использует для определения термин «*beate genti*» (блаженные), который, как говорилось в первом разделе, употреблялся во времена поэта для обозначения онтологического состояния святых, а не для описания каких-либо испытываемых ими чувств. Но эпитеты «*dolenti*» (страждущие) и «*contenti*» (довольные) определяют именно душевные и физические переживания, конкретизируя в тексте образы раскаявшихся и умерших без покаяния грешников. Этот отрывок любопытно сопоставить с соответствующими строками «Гимна брата Солнце» Франциска Ассизского, которые, наряду с текстами Нового завета, св. Августина и св. Григория Великого могли быть одним из основных источников данных стихов<sup>103</sup>:

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra Morte corporale,  
da la quale nullu homo vivente po' skappare:  
*guai* a quelli, ke morrano ne le peccata mortali;  
*beati* quelli ke trovarà ne le Tue sanctissime voluntati,  
ka la morte secunda no 'l farà male<sup>104</sup>.

Славься, мой Господь, за сестру нашу смерть телесную,  
от которой не может убежать ни один из живущих:  
*горе тем*, кто умрет в смертных грехах;  
*блаженны те*, кого она найдет в Твоей святейшей воле,  
Ибо вторая смерть не причинит им зла<sup>105</sup>.

В «первом поэтическом сочинении на итальянском языке»<sup>106</sup> положение проклятых и спасенных выражено в традиционной лексике «*guai*» и «*beati*». В поэме Данте оно получает раскрытие в более эмоционально насыщенных лексемах («*dolenti*» и «*contenti*»), указывающих на чувства самих душ. Если использовать терминологию Б. Успенского, то Данте занимает в данном случае позицию «всевидящего наблюдателя, которому дано

<sup>102</sup> Inf. I, 112 – 120.

<sup>103</sup> Ср. *Da Pisa G.* (1327 – 28[?]). Inf. I, 117; *Alighieri P.* (2) (1344 – 55[?]). Inf. I, 117; *De Serravalle J.* (1416 – 17). Inf. I, 115 – 117; *Tommaseo N.* (1837). Inf. I, 115 – 117; *Berthier G.* (1892 – 1897). Inf. I, 117; *Torraca F.* (1905). Inf. I, 117; *Scartazzini G.A., Vandelli G.* (1929). Inf. I, 116 – 117; *Grabher C.* (1934 – 1936). Inf. I, 115 – 117; *Fallani G.* (1965). Inf. I, 117; *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Inf. I, 117.

<sup>104</sup> *Francesco d'Assisi.* Cantico di frate Sole // *Contini G.* Poeti del Duecento. Cit. Vol. 1. P. 34.

<sup>105</sup> Здесь мы приводим свой подстрочный перевод в целях более точного анализа текста. Ср. также *Аверинцев С.* Песнь благодарения во всех тварях Божиих // *Задворный В.Л.* (ред.) Цит. М., 1995. С. 234.

<sup>106</sup> *Asor Rosa A.* Storia europea della letteratura italiana: In tre voll. Le origini e il Rinascimento. Torino, 2009. Vol. 1. P. 284.

проникнуть во [...] внутреннее состояние»<sup>107</sup> своих героев. Таким образом, действительность вновь подается в этом эпизоде через субъективное переживание.

Души Чистилища «довольны в огне, ибо надеются». Кристофоро Ландино поясняет эти строки так:

Отчаяние столь же усиливает страдание осужденных, сколь надежда на будущее освобождение смягчает его у тех, кто в чистилище. И потому о сих последних поэт говорит, что они довольны в огне, ибо надеются достичь блаженства после очищения, длительного или краткого по необходимости<sup>108</sup>.

Исходя из определения надежды, которое дает сам Данте в «Рае» – «“Spene”, diss’io, “è uno attendere certo / de la gloria futura”» («Надежда», молвил я, «это уверенное ожидание будущей славы»)»<sup>109</sup>, можно утверждать, что неперенным атрибутом надежды является в дантовском мире уверенность в спасении<sup>110</sup>. Кьяваччи Леонарди указывает:

Души чистилища наслаждаются даже в огне очищения, ибо они *уверены* – надежда здесь уже составляет уверенность [...] – что войдут в блаженство. Как первые терпят кары второй смерти (*страдающие*<sup>111</sup>), так вторые наслаждаются надеждой на блаженство (*довольные*)<sup>112</sup>.

Мотив наслаждения посреди очищающего душу страдания с новой силой звучит в XXIII песни «Чистилища», в беседе с Форезе Донати. Это следующие отрывки:

Ed ecco piangere e cantar s'udie  
«Labia mēa, Domine» per modo  
tal, che *diletto e doglia* parturie<sup>113</sup>.

И вот послышались плач и пение  
«Господи, отверзи уста мои», звучащее так,  
что породило *наслаждение и муку*.

E non pur una volta, questo spazzo  
girando, si rinfresca nostra pena:  
io dico *pena*, e dovria dir *sollazzo*,  
ché quella voglia a li alberi ci mena  
che menò Cristo *lieto* a dire «Eli»,  
quando ne liberò con la sua vena<sup>114</sup>.

И не раз, когда мы проходим  
по этому кругу, возобновляется наше страдание:  
я говорю: «*мучение*», а должен бы сказать: «*отрада*»,  
ибо к деревьям нас побуждает идти то желание,  
что побудило Христа *радостно* произнести «Или»,  
когда он освобождал нас своею кровью.

Ond'elli a me: «Sì tosto m' ha condotto  
a ber lo *dolce assenzo d'i martiri*  
la Nella mia con suo pianger diretto»<sup>115</sup>.

И он мне на это: «Так скоро меня привела  
к этому месту, где я пью *сладостную полынь мучений*,  
моя Нелла потоком своих слез».

Здесь речь идет о людях, искупающих грех чревоугодия; они истощены неутолимим желанием еды и питья, которое обостряется в них всякий раз, как они проходят мимо деревьев, растущих в этом круге. Однако несчастные вновь и вновь радостно возвращаются к этим деревьям, ибо счастливы пострадать ради искупления. Переживания

<sup>107</sup> Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. СПб., 2000. С. 141.

<sup>108</sup> Landino C. (1481). Inferno I, 115 – 117.

<sup>109</sup> Par. XXV, 67 – 68.

<sup>110</sup> Данте здесь не новатор: он прямо ссылается на определение надежды, содержащееся в «Сентенциях» Петра Ломбардца: ср. Alighieri P. (3) (1359 – 1364). Par. XXV, 67 – 96.

<sup>111</sup> Курсив здесь и во втором случае авторский. – К.Л.

<sup>112</sup> Chiavacci Leonardini A.M. (1991 – 1997). Inf. I, 118.

<sup>113</sup> Purg. XXIII, 10 – 12.

<sup>114</sup> Purg. XXIII, 70 – 75.

<sup>115</sup> Purg. XXIII, 85 – 87.

душ отражены в антитезах: «diletto – doglia» (наслаждение – мука), «pena – sollazzo» (мучение – отрада) и в оксюморе «dolce assenzio» (сладостная полынь). Примечательно, что это единственный случай во второй кантике, когда «diletto» напрямую соотносится с понятием кары за грех. В эпизоде с Франческой «diletto» также привело к мученьям, но между мучениями Форезе и Франчески принципиальная разница: у Франчески наслаждение осталось в прошлом, у Форезе сами его мучения являются наслаждением, постольку, поскольку приближают его к Богу.

Как было указано в первой главе, сам «опыт христианской веры, основанный на событии смерти и воскресения Иисуса Христа, предполагает диалектику скорби и радости, угнетения и ликования»<sup>116</sup>. Необходимость испытаний ради духовного очищения и радость, связанная с ожиданием будущих благ, провозглашаются, в частности, в «Послании апостола Иакова», которое во времена Данте приписывали Иакову-старшему, символизирующему в поэме, как и во всей средневековой культуре, христианскую надежду<sup>117</sup>:

С великою радостью принимайте, братия мои, когда впадаете в различные искушения, зная, что испытание вашей веры производит терпение; терпение же должно иметь совершенное действие, чтобы вы были совершенны во всей полноте, без всякого недостатка. [...] Блажен человек, который переносит искушение, потому что, быв испытан, он получит венец жизни, который обещал Господь любящим Его<sup>118</sup>.

Души дантовских чревоугодников «рады сообразоваться с волей Божьей, искупая свой грех, как Христос “радостно” принял муку, чтобы искупить все наши грехи», пишет У. Боско<sup>119</sup>. Образ Христа, на взгляд оксфордского исследователя М. Граньолати (M. Gragnolati), является ключевым для интерпретации данных эпизодов в свете мотива радости в дантовском «Чистилище»:

Боль в Чистилище добровольна, и души парадоксальным образом воспринимают ее, *отождествляясь с Христом на кресте как с источником радости* (что отнюдь не скрывает и не преуменьшает интенсивность этой боли). Как Христос в самый трагический момент страстей был все же «радостен» и своей любовью, проявившейся в страдании его тела, освобождал человечество от греха, так и невероятная боль Чистилища – это также «отрада», «радость». Таким образом, как и распятие, Чистилище – это комбинация удовольствия и боли. [...] Сосуществование боли и радости, которое являет нам ассоциация с Христом, составляет любопытный и значимый элемент дантовского Чистилища<sup>120</sup>.

Радость, таким образом, может ассоциироваться в данных строках не только с надеждой на будущее блаженство, но и с любовью ко Христу, стремлением приникнуть к нему, уподобиться ему всецело, в чем и будет состоять конечное наслаждение, как в концепции

---

<sup>116</sup> Fabris R. Cit. P. 137.

<sup>117</sup> Ср. Par. XXV, 76 – 77.

<sup>118</sup> Иак. 1, 2 – 4, 12.

<sup>119</sup> Bosco U. Forese // Bosco U. Dante vicino. Caltanissetta; Roma, 1966. P. 156.

<sup>120</sup> Gragnolati M., Holzhey Ch. Dolore come gioia. Trasformarsi nel Purgatorio di Dante // Psiche. La scomparsa del Purgatorio. 2003. №2. P. 122.

наслаждения св. Бонавентуры<sup>121</sup>. В этой связи можно вспомнить и цитировавшийся нами в первой главе текст из жития Франциска о «совершенной радости», вызванной именно переживанием страданий, в которых человек может освободиться от самого себя, чтобы уподобиться Христу<sup>122</sup>.

Чувство радости проявляется в данных строках в восприятии разных персонажей: сначала это Данте, затем Форезе, затем Христос и снова Форезе. В Данте чувства радости и боли вызываются пением душ, которые исполняют 50-й псалом (псалом покаяния), а в Форезе – его нынешними мучениями, через ассоциацию со Христом. Все эти персонажи оказываются соединены между собой узами боли и радости.

Особое внимание комментаторов привлекают в данных эпизодах последние слова Христа. Н. Фоска указывает на сложность этого отрывка: с одной стороны, сам вопль «Или» позаимствован Данте из Евангелия от Матфея («Или', Или!' лама' савахфани', то есть: Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?»<sup>123</sup>) и знаменует миг высшего страдания и отчаяния, но и полного «предания человеческой воли воле божественной»<sup>124</sup>. С другой стороны, Христос «радостен: ведь он, даже в миг высшего страдания, наслаждается блаженным видением, которое, безусловно, делает человека счастливым»<sup>125</sup>. Наиболее традиционным толкованием этой радости Христа является Его совершенное послушание воле Божьей: «радостно» в такой перспективе следует прочитывать как «добровольно»<sup>126</sup>; однако Фоска, ссылаясь на работу Г.А. Трона (G.A. Trone)<sup>127</sup>, поясняет это сочетание высшего страдания и высшей радости в Богочеловеке текстом Фомы Аквинского, которым мог руководствоваться Данте<sup>128</sup>.

В этом тексте Фомы радость Христа определяется не как радость послушания (оно подразумевается само собой), но как радость высшей части Его души, которая даже на кресте была погружена в блаженное созерцание источника всякой радости – Бога, в то время как Его человеческая природа мучилась и кричала о своем мучении, чувствуя себя отверженной. Кающиеся, страдая меньшим страданием, чем Христос, наслаждаются и меньшей радостью, но все они стремятся к страданию ради того же сближения с Творцом, того же блаженного созерцания, каким наслаждалась высшая часть души Христа в момент распятия.

<sup>121</sup> Ср. II Sent. D. 31, a. 1, q. 3, concl. Цит. по: *Bougerol J.-G.* (sous la direction). Cit. P. 51.

<sup>122</sup> Ср. *Бонавентура из Баньореджо*. Большая легенда, VI, 5. 1108. Цит. С. 575 – 576.

<sup>123</sup> Мф. 27, 46.

<sup>124</sup> *Fosca N.* (2003 – 2015). Purg. XXIII, 72– 75.

<sup>125</sup> Там же.

<sup>126</sup> Ср. *Della Lana J.* (1324 – 1328). Purg. XXIII, 73 – 75; *Alighieri P.* (3) (1359 – 1364). Purg. XXIII, 25 – 75; *Da Buti F.* (1385 – 1395). Purg. XXIII, 61 – 75 и др.

<sup>127</sup> *Trone G.A.* The Cry of Dereliction in Purgatorio XXIII. Цит. по: *Fosca N.* (2003 – 2015). Purg. XXIII, 72 – 75.

<sup>128</sup> Ср. *Summa Theologiae* III, q. 46, a. 8.

Какую бы из точек зрения по данному вопросу читатель не принял, думается, что употребление прилагательного «lieto» в этом эпизоде необходимо рассматривать на фоне других употреблений «слов радости» применительно к образу Бога в «Чистилище», с учетом семантических ассоциаций, которые эти употребления порождают.

#### 4.4. Радостный Бог

Таких употреблений в «Чистилище» всего три: первое – в рассматриваемом эпизоде, и следующие два – в XVI и XXV песнях.

В первом случае Марк Ломбардец объясняет Данте, откуда берут начало увлечения и желания человеческой души, и почему людям необходим правитель, который бы сдерживал их дурные желания, и пастырь, который учил бы их желать вечного блага:

Esce di mano a lui che la <i>vagheggia</i> prima che sia, a guisa di fanciulla che piangendo e ridendo pargoleggia, l'anima semplicetta che sa nulla, salvo che, mossa da <i>lieto fattore</i> , volontier torna a ciò che la <i>trastulla</i> <sup>129</sup> .	Вылетает из рук того, кто с любовью созерцает ее еще до ее появления, подобно девчужке, плача и смеясь, как ребенок, простая душа, которая не знает ничего, и, сотворенная <i>радостным создателем</i> , естественно стремится к тому, что ее <i>веселит</i> .
--	---

Основная причина всех желаний человеческой души заключается, согласно Данте, в сотворении ее *радостным* Творцом. Как поясняет Бути, прилагательное «радостный» употреблено здесь просто потому, что «Бог есть высшее благо»<sup>130</sup>. Однако уже Дж. Полетто (G. Poletto) заостряет внимание на данной лексеме, утверждая, что в дантовской поэме «крайне значимо слово “lieto”» и приводит другие цитаты, где это слово встречается применительно к Богу<sup>131</sup>. Д. Провенцаль замечает:

Данте имеет в виду доктрину св. Фомы [...], но говорит образами, как подобает поэзии; и этот образ души, которая, едва родившись от любовного акта радости, по-детски к радости обращается, полон изумительной свежести<sup>132</sup>.

О том, что именно понятие радости было для Данте одним из ключевых в рефлексии о Творце, свидетельствует тот факт, что в «De Vulgari» он дает определение Творца не как любви и не как блага, но как радости (*gaudium*):

И действительно, как после преступления человеческого рода употребление языка начинается у всех людей со слова «ай» [выражения скорби], закономерно, что тот, кто жил до преступления [т.е. Адам – К.Л.], начал с *выражения радости*; а поскольку нет никакой иной радости вне Бога, но вся она в Боге, и весь Бог есть

<sup>129</sup> Purg. XVI, 85 – 90.

<sup>130</sup> Da Buti F. (1385 – 95). Purg. XVI, 85 – 96.

<sup>131</sup> Poletto G. (1894). Purg. XVI, 85 – 90.

<sup>132</sup> Provenzal D. (1938). Purg. XVI, 85 – 90.



*радость*, отсюда следует, что самым первым словом первого говорящего на человеческом языке было слово «Бог»<sup>133</sup>.

Радость в дантовском понимании оказывается, наряду с любовью, как сущностным свойством самого Творца, так и тем, что приносит душе человека Его восприятие (как душе Христа на кресте в предыдущем примере). Еще от Аристотеля, через Фому, поэту было известно, что «Бог всегда наслаждается одним и простым удовольствием»<sup>134</sup>. Но внутренняя радость Творца тесно связана в поэме с человеческой радостью боговосприятия; возможно, поэтика этой «второй» радости складывалась у него в том числе и под влиянием Августина:

Есть радость, которой не дано нечестивцам, но только тем, кто читает Тебя бескорыстно: их радость — Ты сам. И настоящая счастливая жизнь в том, чтобы радоваться Тобой, от Тебя, ради Тебя: это настоящая счастливая жизнь, и другой нет<sup>135</sup>.

В дантовской поэтике божественной радости наиболее привлекательно для читателя, скорее всего, то, что постоянное повторение эпитета «радостный» применительно к Богу в некоторой мере приближает этот образ к нашему восприятию, к реальности наших переживаний, «страстей», как говорили схоласты. Радость окрашивает в эмоциональный тон отношения любви, соединяющие людей и Бога в поэме.

Обратим внимание на глаголы, выражающие радостную любовь, в этом отрывке: «*vagheggia*» (любовно созерцает) и «*trastulla*» (веселит). В обеих терцинах возникает синтаксический параллелизм: «тот, кто с любовью созерцает ее» — «то, что ее веселит». Оба действия совершаются над душой человека: первое по определению благостно, ибо исходит от ее Творца, но благость второго под вопросом: из контекста мы знаем, что «веселить» душу, именно в силу ее простоты, могут в том числе и «ложные образы блага»<sup>136</sup>. Глагол «*vagheggiare*», который комментаторы определяют как «смотреть с наслаждением и удовольствием, радуясь делу рук своих»<sup>137</sup>, употребляется в поэме в контексте созерцания прекрасного творения не один раз: выше мы встречали его в начале X песни «Рая», где автор призывает читателя «любовно созерцать искусство» звездного неба, сотворенного Богом. Употребление этого глагола<sup>138</sup> выражает одну из основных дантовских идей: как Творец смотрит на свое творение, так и мы должны научиться

<sup>133</sup> Nam, sicut post prevaricationem humani generis quilibet exordium sue locutionis incipit ab 'heu', rationabile est quod ante qui fuit inciperet a *gaudio*; et cum nullum *gaudium* sit extra Deum sed *totum* in Deo, et ipse *Deus totus sit gaudium*, consequens est quod primus loquens primo et ante omnia dixisset 'Deus' // De Vulg. El. I, iv, 4.

<sup>134</sup> Сумма Теологии. Вопрос 31. Раздел 4. С. 374. Ср. Summa Theologiae, I-II, q. 31, art. 4.

<sup>135</sup> Исп. X, 22, 32.

<sup>136</sup> Purg. XXX, 131.

<sup>137</sup> Portirelli L. (1804 – 1805). Purg. XVI, 85 – 96; Poletto G. (1894). Purg. XVI, 85 – 90; Mestica E. (1921 – 1922 [1909]). Purg. XVI, 85 – 93.

<sup>138</sup> Во всех пяти случаях использования этого глагола в поэме (Purg. XVI, 85; Par. VIII, 12; Par. X, 10; Par. X, 92; Par. XXVI, 83) он описывает либо любовное созерцание Творцом своего творения, либо созерцание творением своего Творца и его искусства.

поднимать взгляд к Творцу<sup>139</sup>. Этот радостный взгляд соединяет Создателя и его создания, сумевшие преодолеть земные соблазны. Но часто преградой к такому созерцанию становятся земные наслаждения, и люди влекутся к ним, как неразумные дети, о чем Данте писал еще в «Пире»<sup>140</sup>.

Веселье и радость, доставляемые людям земными вещами, Данте определяет глаголом «trastullare», который, как правило, использовался в его эпоху для описания детских забав<sup>141</sup>. Хотя этот глагол и связан с глаголом «vagheggiare» общей коннотацией радости, но в данном контексте между обозначаемыми ими действиями существует огромная этическая дистанция: «trastullare» отсылает к неправедным земным удовольствиям, «vagheggiare» – к высшим ступеням божественного созерцания. Сама по себе радость не является греховной по мысли Данте, но, как происходит и в случае с Франческой, она может ввести в грех, если будет вызвана преходящими вещами. Таким образом, употребление «высокого» и «детского» глаголов с семантическими коннотациями радости в данном случае иллюстрирует: а) идеальные отношения между душой и ее Творцом и б) отношения между душой и сотворенным миром, искаженные первородным грехом.

Во втором эпизоде, где действие Творца характеризуется прилагательным с семантикой радости, эта радость связана непосредственно с процессом сотворения человеческой души:

Apri a la verità che viene il petto;  
e sappi che, sì tosto come al *feto*  
l'articular del cerebro è perfetto,  
*lo motor primo a lui si volge lieto*  
*sovra tant'arte di natura, e spira*  
*spirito novo, di virtù repleto,*  
che ciò che *trova* attivo quivì, *tira*  
in sua sustanzia, e *fassi* un'alma sola,  
che *vive e sente* e sé in sé *rigira*<sup>142</sup>.

Отверзи же грудь навстречу грядущей истине,  
и знай, что, как только у *зародыша*  
строение мозга достигает совершенства,  
*перводвигатель к нему обращается, радуясь*  
*такому искусству природы, и вдыхает в него*  
*новый дух, исполненный силы,*  
который все то активное, что *находит* в зародыше, *вбирает*  
в свою сущность, и *делается* единой душой,  
что *живет, и чувствует, и себя в себе осознает*.

Этот многократно комментированный эпизод<sup>143</sup> содержит важную томистскую идею о сотворении высшей, разумной части души человека непосредственно Богом<sup>144</sup>, после того как окончательно сформировался весь организм, и природа как посредница между Творцом и его конечным творением создала растительную (ту, что позволяет человеку жить как простому организму) и животную (ту, что позволяет ему испытывать различные

<sup>139</sup> Ср. *Stabile G.* Teoria della visione come teoria della conoscenza // *Stabile G.* Dante e la filosofia della natura. Cit. P. 9 – 29. Ср. особенно: Там же. P. 28 – 29.

<sup>140</sup> Conv. IV, xii, 14 – 15.

<sup>141</sup> Согласно данным OVI.

<sup>142</sup> Purg. XXV, 67 – 75.

<sup>143</sup> Из новейших интерпретаций ср.: *Mazzotta A.* Dante, Poet of the Desert. Princeton, 1979. P. 211 – 216; *Freccero J.* Dante: The Poetics of Conversion. Cambridge, 1986. P. 201 – 205; *Barański Z.* Canto XXV // *Güntert G., Picone M.* (a cura di). Lectura Dantis Turicensis: Purgatorio. Firenze, 2001. P. 389 – 406.

<sup>144</sup> Summa Theologiae I, q. 118, a. 2; ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Purgatorio XXV, 67.

ощущения) части его души<sup>145</sup>. Прилагательное с семантикой радости определяет не саму природу Творца, но Его действие по отношению к своему созданию: Он радостно обращается к «такому искусству природы» (то есть зародышу, готовому к обретению разума), точно так же, как в предыдущем отрывке любовно созерцает его. В данном случае радость, безусловно, не является синонимом «блаженства», но определяет глубоко личное переживание, связывающее Создателя с Его созданием. Томмазо приводит в качестве возможного источника описания этой Господней радости цитату из Псалтири: «да веселится Господь о делах Своих!»<sup>146</sup> («Laetabitur Dominus in operibus suis»). Пьетробонно (Pietrobono) утверждает, что Творец радуется «той радостью, что радует мастера перед произведением, которое появилось на свет неведомым даже для него самого образом, из его воображения»<sup>147</sup>. Таким образом, мы вновь наблюдаем пример радостного отношения, объединяющего творение и Творца. Любопытно то, что радость сопряжена здесь именно с моментом сотворения высшей части человека: если вспомнить концепцию духовной радости Фомы Аквинского, то радость – это то высшее духовное переживание, которое объединяет разумную душу человека с Богом и ангелами<sup>148</sup>.

Радость сопутствует в данном эпизоде процессу творения, то есть Божьего творчества. На важность мотива действия, созидания, указывает здесь огромное количество глаголов – восемь из двадцати девяти знаменательных частей речи с 70-го по 75-й стихи. Прилагательное «радостный» (на русский язык его следует переводить наречием «радостно») определяет глагол «si volge» – «обращается», характеризуя действие субъекта в отношении его объекта. Словосочетание «di virtù repleto», рифмующееся с «lieto», означает «полный силы»: именно эта сила позволяет только что сотворенной душе, в свою очередь, начать действовать, вбирая в себя уже существующие растительную и животную части, и начать «жить, чувствовать и осознавать себя в себе» как единое существо. Путь от «feto» до «virtù repleto», таким образом, пролегает через радость Творца, что выражается как на уровне рифмы, так и на уровне содержания терцины.

Таким образом, в тексте можно выделить две структурные линии, точкой пересечения которых является радость: это линия действия (от созидания объекта субъектом до превращения самого объекта в субъект действия) и линия эмоции: Перводвигатель – не обезличенное начало (как у Аристотеля), но тот, кто обладает общим с человеком свойством – способностью радоваться: именно от него, как мы узнали в предыдущем эпизоде, человек и получил эту способность, отличающую нас от животных.

<sup>145</sup> Ср. *Bosco U., Reggio G.* (1979). *Purgatorio XXV*, 73 – 75.

<sup>146</sup> Пс. 103, 31; ср. *Tommaseo N.* (1837). *Purg. XXV*. 70 – 72.

<sup>147</sup> *Pietrobono L.* (1946 [1924 – 30]). *Purg. XXV*, 70.

<sup>148</sup> Ср. *Summa Theologiae*, I-II, q. 31, art. 5.

Обе этих структурных линии присутствуют и в дантовской концепции любви, изложенной устами Вергилия в XVIII песни «Чистилища»:

L'animo, ch'è creato ad amar presto,  
ad ogni cosa è mobile che piace,  
tosto che dal piacere in atto è desto.  
Vostra apprensiva da esser verace  
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,  
si che l'animo ad essa volger face;  
e se, rivolto, *inver' di lei si piega,*  
*quel piegare è amor,* quell'è natura  
che per piacer di novo in voi si lega.  
Poi, come 'l focol movesi in altura  
per la sua forma ch'è nata a *salire*  
là dove più in sua matra dura,  
così l'animo preso entra in disire,  
ch'è moto spiritale, e mai non posa  
fin che la cosa amata il fa gioire.  
Or ti puote apparer quant'è nascosa  
la veritate a la gente ch'avvera  
ciascun amore in sé laudabil cosa;  
però che forse appar la sua matra  
sempre esser buona, ma non ciascun segno  
è buono, ancor che buona sia la cera<sup>149</sup>.

Душа, сотворенная предрасположенной к любви,  
стремится к любому предмету, который ей нравится,  
как только ее приводит в действие удовольствие.  
Ваша познавательная способность из реальной вещи  
извлекает образ и расстилает его внутри вас,  
так, что душа обращается к нему;  
и если, *обратившись, она склоняется к нему,*  
*то этот жест и есть любовь,* это и есть предрасположение,  
что рождается в вас вначале под действием удовольствия.  
Затем, подобно тому как огонь стремится ввысь  
в силу самой своей сущности, что создана для восхождения  
туда, где, воссоединяясь со своей первоматерией, она сохраняется дольше,  
*так и душа, охваченная любовью, входит в состояние желания,*  
*которое есть духовное движение, и не успокаивается до тех пор,*  
*пока возлюбленный предмет не начинает ее радовать / радует ее.*  
Теперь тебе будет ясно, насколько сокрыта  
истина от тех людей, что заявляют,  
будто всякая любовь сама по себе похвальна,  
возможно, потому, что сам ее акт  
всегда хорош, но не всякий отклик  
хорош, даже если хорош сам воск.

Этот отрывок, в котором эксплицируется «центральная тема поэзии тринадцатого века»<sup>150</sup> и проблема любви, «теснейшим образом связанная с личным опытом»<sup>151</sup> автора, неоднократно становился предметом рассмотрения ученых, которые анализировали его как в общем контексте средневековой философии любви, так и в контексте оптико-гносеологических теорий той эпохи, которые с этой философией тесно связаны<sup>152</sup>. Здесь переплетаются друг с другом две ключевых темы дантовской поэмы: тема любви и тема созерцания – однако интересующим нас элементом художественной структуры является мотив радости, неизбежно сочетающийся у Данте с этими темами.

Строка «*La cosa amata il fa gioire*» (Возлюбленный предмет радует ее [душу человека]) является ключевой для понимания отношения радости к любви в дантовской метафизике. Лексема радости появляется здесь в контексте любовных отношений между субъектом и объектом любви (человеком и любимым им предметом), а этот контекст напоминает нам о предыдущем эпизоде, где речь также шла о любви и радости, но только в отношениях между Творцом и творением. И, хотя процессы, описанные в этих отрывках, совершенно различны: в первом случае рассказывается о сотворении Богом души, а во втором – о том,

<sup>149</sup> Purg. XVIII, 19 – 39.

<sup>150</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* Canto XVIII. Introduzione // Alighieri D. *Commedia. Purgatorio*. Cit. P. 313.

<sup>151</sup> Там же.

<sup>152</sup> Ср. *Nardi B.* *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante* // Nardi B. *Dante e la cultura medievale*. Cit. P. 1 – 88; *Padoan G.* *Purgatorio XVIII* // Marazzan M. (a cura di). *Lectura Dantis Scaligeri. Purgatorio*. Firenze, 1967. P. 657 – 688; *Pertile L.* Cit. P. 268 – 269; *Gilson S.A.* *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, Lewiston; Queenston; Lampeter, 2000. P. 62 – 63, 90 – 94; *Mocan M.* *L'arca della mente*. Cit. P. 97 – 99; 160 – 161. Оптическая терминология, употребляемая в данном эпизоде, подробно разъясняется в статье *Stabile G.* *Teoria della visione come teoria della conoscenza* // *Stabile G.* *Dante e la filosofia della natura*. Cit. P. 9 – 29.

как эта душа влюбляется во что-то – лексико-семантические, синтаксические и ритмические сближения между ними очевидны. Сравним процессы зарождения любви и сотворения души:

si che l'animo ad essa *volger face*;  
e se, *rivolto*, inver' di lei *si piega*,  
quel *piegare è amor*, quell'è *natura*  
che per piacer di novo in voi si lega.

так что душа *обращается* к нему;  
и если, *обратившись*, она *склоняется* к ней,  
то этот *жест и есть любовь*, это и есть *предрасположение*,  
что рождается в вас вначале под действием удовольствия.

lo motor primo a lui *si volge lieto*  
sovra *tant'arte di natura*, e spira  
spirito novo, di virtù repleto.

перводвигатель к нему *обращается*, *радуясь*  
*такому искусству природы*, и вдыхает в него  
новый дух, исполненный силы.

Как Творец радостно обращается к творению, так и творение обращается к образу другого творения в своей душе, а склониться к нему – означает полюбить его. Лексемы любви и радости сопровождаются глаголами движения «*volgere(-si)*» и «*piegare(-si)*», использование которых, очевидно, связано в дантовском тексте с доктриной «*pondus amoris*» (веса любви), популярной среди средневековых мистиков цистерцианского и францисканского ордена, вдохновленных учением Августина о тяготении души (как бы духовной гравитации) к возлюбленному предмету<sup>153</sup>.

Оба текста вновь возвращают нас к тому, с чего мы начали рассмотрение образов радостного Творца в «Чистилище»: «душа, сотворенная радостным Создателем, естественно стремится к тому, что ее веселит»<sup>154</sup>. Радость души подобна радости Творца во всем, кроме предмета, которым она вызвана. Радость может характеризовать диалог Творца с человеком, но и человека с миром. Поэтому радость может быть связана и со злом, и примеры такой отрицательной радости – именно «*letizia*» (духовной радости, а не контекстуальных синонимов этого слова, как, например, «*diletto*») – встречаются как раз в «Чистилище». В «Аду» ей нет места, очевидно, потому, что в «мертвом воздухе» не может быть упоминаний о духовной радости, пусть даже и связанной с грехом. «Рай» – пространство только для положительной радости, часто идентичной блаженству. Но в «Чистилище», в центральных песнях которого нам объясняется, почему не всякая любовь, производящая радость, хороша, и в то же время показывается, что именно способность испытывать радость любви роднит нас с Творцом, мы находим два случая употребления лексем «*letizia*» и «*lieto*» в негативном ключе.

<sup>153</sup> Ср. Исп. XIII, 9 – 10; *Montanari A.* Introduzione. Il Cantico e la sua esegesi nel XII secolo // *Montanari A., Roi I.* (a cura di). Guglielmo de Saint-Thierry. Commento al Cantico dei cantici. Milano, 2008. P. 34 – 35.

<sup>154</sup> Purg. XVI, 89 – 90.

#### 4.5. Радость и печаль завистников

Речь идет о XIII и XIV песни, где караются завистники: в первой – знаменитый монолог Сапии, во второй – Гвидо дель Дука:

*Savia non fui, avvegna che Sapia  
fossi chiamata, e fui de li altrui danni  
più lieta assai che di ventura mia.  
E perché tu non creda ch'io t'inganni,  
odi s'i' fui, com'io ti dico, folle,  
già discendendo l'arco d'i miei anni.  
Eran li cittadin miei presso a Colle  
in campo giunti co' loro avversari,  
e io pregava Iddio di quel ch'e' volle.  
Rotti fuor quivi e vòlti ne li amari  
passi di fuga; e veggendo la caccia,  
letizia presi a tutte altre dispari,  
tanto ch'io volsi in sù l'ardita faccia,  
gridando a Dio: «Omai più non ti temo!»,  
come fé 'l merlo per poca bonaccia<sup>155</sup>.*

Ma da che Dio in te vuol che traluca  
tanto sua grazia, non ti sarò scarso;  
però sappi ch'io fui Guido del Duca.  
Fu il sangue mio d'invidia sì riarso,  
che se veduto avesse uom farsi lieto,  
visto m'avresti di livore sparso<sup>156</sup>.

*Мудрой я не была, хотя и Сапией  
звалась, и была я чужим невгодам  
гораздо более рада, чем собственной удаче.  
И, чтобы ты не думал, что я тебя обманываю,  
знай, что я была, как говорю тебе, безумна  
даже на склоне своих лет.  
Мои сограждане прибыли в Колле  
на бой со своими противниками,  
а я молила Бога, чтобы случилось то, на что и была Его воля.  
Они были разбиты и обращены в горестное  
бегство; и, когда я увидела, как их преследуют,  
я испытала радость превыше всякой иной,  
так что обратила к небу дерзкий взгляд,  
закричав Богу: «Теперь я тебя не боюсь!»,  
точно дрозд в недолгое ведро [посреди зимы].*

Но поскольку Бог хочет, чтобы в тебе так ярко  
сквозила его милость, я не буду скрытен с тобой;  
и потому знай, что я был Гвидо дель Дука.  
И мою кровь так воспламеняла зависть,  
что, если бы я увидел, как кто-нибудь делается радостным,  
то ты бы увидел меня покрытым мертвенной бледностью.

Это очень важные эпизоды, где радость играет ключевую роль: именно *радость о несчастье других людей* характеризует порок зависти в мире Данте. Типы зависти Сапии и Гвидо зеркально противоположны друг другу: если Сапия радуется невгодам своих сограждан, то Гвидо, напротив, бледнеет от чужой радости. Однако оба этих чувства являются одним и тем же грехом и караются одинаково: у завистников железной нитью сшиты веки, чтобы они не могли смотреть друг на друга и на Божий мир, в котором нет места зависти.

Впервые за всю поэму в эпизоде с Гвидо синтагма «farsi lieto» (становиться радостным) оказывается в оппозиции к синтагме с сугубо негативным значением: «di livore sparso» (покрыт мертвенной бледностью). Мертвенная бледность в средневековой традиции ассоциировалась именно с пороком зависти<sup>157</sup>. Именно радость ближнего мертвит цвет лица Гвидо. Напротив, в монологе Сапии звучит фраза: «e fui de li altrui danni / più lieta assai che di ventura mia» (и была я от чужих невгод / гораздо более радостна, чем от собственной удачи), где словосочетание «чужие невгоды» оппозиционно выражению «моя удача», так как оба находятся в соответствующих ударных позициях на конце стиха.

<sup>155</sup> Purg. XIII, 109 – 123.

<sup>156</sup> Purg. XIV, 79 – 84.

<sup>157</sup> Ср. Casagrande C., *Vecchio S. I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*. Torino, 2000. P. 36 – 53.

Так рифма отражает в себе сокровенный смысл терцины: чужие беды воспринимаются Сапией как собственное благо.

М. Мокан отмечает в своем комментарии к XIII песни:

Если грехи, искупаемые в Чистилище, в общем и целом представляют собой разные формы «неупорядоченной любви», то зависть оказывается самой противоположностью любви, то есть тех братских уз между творениями, которые объединяют всех людей на земле как сыновей Божьих<sup>158</sup>.

Это утверждение основано на концепции зависти св. Фомы. Аквинат пишет о зависти следующее:

По роду зависть является смертным грехом. В самом деле, свой род грех получает от объекта, а зависть согласно аспекту ее объекта противоположна любви к горнему, из которой душа черпает свою духовную жизнь, согласно сказанному [в Писании]: «Мы знаем, что мы перешли из смерти в жизнь, потому что любим братьев» (1 Ин. 3, 14). Затем, объектом как любви к горнему, так и зависти является благо нашего ближнего, но движения их противоположны, поскольку, как было показано выше (1), *любовь к горнему радуется благу ближнего, а зависть – печалится*. Отсюда понятно, что по роду зависть является смертным грехом<sup>159</sup>.

Из этого следует, что томистское противопоставление зависти и любви основано на причинах их радости: если любовь радуется за ближнего, то зависть печалится, когда ему хорошо. Зависть, таким образом, непосредственно связана с печалью. В самом деле, выше Фома указывает:

Объектом печали человека является его собственное зло. Однако подчас случается так, что чужое благо схватывается как собственное зло, и тогда возникает печаль, испытываемая по поводу чужого блага<sup>160</sup>.

В эпизоде с Гвидо дель Дука, как и у Фомы, зависть, очевидно, определяется печалью о благе ближнего и радостью о его беде: можно констатировать, что, описывая зависть как печаль о радости ближнего, Данте следует томистской концепции зависти.

В эпизоде с Сапией особо значимой представляется этимологическая отсылка к мудрости в 109 – 110 стихах XIII песни. Она появляется в контексте игры слов, которую нелегко

---

<sup>158</sup> Mogan M. Il livore dell'invidia e la luce della sapienza: lettura di *Purgatorio* XIII // L'Alighieri. Rassegna dantesca. 2015. №46. P. 64 – 65.

<sup>159</sup> Еремеев С.И. (ред.). Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-II. Вопросы 1 – 46. Киев, 2011. С. 474. Ср. латинский текст:

[...] invidia ex genere suo est peccatum mortale. Genus enim peccati ex obiecto consideratur. Invidia autem, secundum rationem sui obiecti, contrariatur caritati, per quam est vita animae spiritualis, secundum illud I Ioan. III, nos scimus quoniam translati sumus de morte ad vitam, quoniam diligimus fratres. Utriusque enim obiectum, et caritatis et invidiae, est bonum proximi, sed secundum contrarium motum, nam *caritas gaudet de bono proximi, invidia autem de eodem tristatur*, ut ex dictis patet. Unde manifestum est quod invidia ex suo genere est peccatum mortale.

Summa Theologiae II-II, q. 36, a. 3.

<sup>160</sup> Еремеев С.И. (ред.). Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-II. Вопросы 1 – 46. Киев, 2011. С. 470. Ср. латинский текст:

[...] obiectum tristitiae est malum proprium. Contingit autem id quod est alienum bonum apprehendi ut malum proprium. Et secundum hoc de bono alieno potest esse tristitia.

Summa Theologiae II-II, q. 36, a. 1.

передать на русском языке: «Savia non fui, avvegna che Sapia fossi chiamata» (Мудрой я не была, хоть и Сапией звалась).

Н. Фоска поясняет эту фразу так:

Затем душа говорит, что ее зовут «Сапия», и сразу же признает за собой тяжелую вину, делавшую ее совсем не благоразумным человеком («имена суть следствия вещей»: ср. «Vita Nova» XIII, 4; «Purg.» XII, 79 – 81): имя собственное связано здесь латинским корнем «sape» со словом «savio» («мудрый», «благоразумный»), прилагательным-галлицизмом, восходящим к позднелатинскому «sapius». Зависть «несовместима с мудростью» [...]. Зависть Сапии, по ее собственным словам, выражалась в том, что при жизни она гораздо больше радовалась чужим невгодам, чем собственной удаче. И в самом деле, как мы замечали выше (7 – 9), зависть состоит в печали о чужом благе, которое завистник считает ограничивающим или даже препятствующим собственному благу<sup>161</sup>.

М. Мокан призывает в своей работе «посмотреть поглубже и увидеть в имени “Сапия” более конкретную отсылку к Премудрости (образ которой здесь пародийно снижен) как к подлинной антитезе пороку зависти и злонамерения, которое рождается из этой зависти»<sup>162</sup>. Ученая утверждает:

Согласно Данте, Премудрость представляет собой одну из традиционных ипостасей милосердной любви, солнечную добродетель, противоположную иссиня-бледному отчаянию; сиенская дама может, таким образом, фактически воплощать в себе гротескную, слишком человеческую версию традиционной дамы-Премудрости, библейской или боэцианской, память о которой всегда присутствует в средневековой литературе. Многие тематические и образные элементы песни указывают на закономерность такой трактовки<sup>163</sup>.

Мокан выделяет далее ряд интертекстуальных связей с образом библейской Премудрости, останавливаясь, в основном, на мотиве зренья. Нам, однако, хотелось бы указать, в первую очередь, на риторику радости, которой окружен этот образ в книге «Притч Соломона»:

Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны, когда еще не было источников, обильных водою. Я родилась прежде, нежели водружены были горы, прежде холмов, когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной. Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими<sup>164</sup>.

Здесь важно подчеркнуть, что Премудрость в библейском тексте не только отождествляется с радостью, но эта радость Премудрости наполняет сами отношения между Творцом и людьми:

Премудрость [...] становится прямой посредницей в отношениях между человеком и Богом, и это соображение тем более продуктивно, что премудрость в этой книге обретает все более и более личностные

<sup>161</sup> Fosca N. (2003 – 2015). Purg. XIII, 106 – 111.

<sup>162</sup> Mogan M. Il livore dell'invidia. Cit. P. 79.

<sup>163</sup> Там же. P. 79 – 80.

<sup>164</sup> Притч. 8, 22 – 31. Ср. Prov. 8, 30 – 31: «cum eo eram ut artifex: delectatio eius per singulos dies, ludens coram eo omni tempore, ludens in orbe terrarum, et deliciae meae esse cum filiis hominum».



черты. Собеседница Бога с первых мгновений творения, Премудрость изображается первой, кто был посвящен в Его тайны и потому ответственной за посвящение других. Радуюсь перед лицом Бога, она с самого начала чувствует себя как дома в сотворенном мире, ибо она танцевала там в то самое время, когда Бог создавал его. Более того, хотя Премудрость и сохраняет первенство среди всех других творений, ей хорошо и среди людей, ибо она находит в них радость<sup>165</sup>.

Премудрость бескорыстна и радуется за другие творения, играя (веселясь<sup>166</sup>) перед Богом. Эта радость, очевидно, абсолютно противоположна зависти. В свете данного библейского текста по-новому прочитываются дантовские строки: резче проявляется контраст между безумной радостью Сапии и смиренной радостью Премудрости: как указывает комментатор Женевской Библии, «Премудрость здесь отражает удовлетворение Божие при виде Своего создания, которое было «хорошо весьма»<sup>167</sup> – тип радости, как мы видели выше, очень важный для Данте.

Любопытно, что в следующем эпизоде Гвидо дель Дука употребляет то самое выражение «*farsi lieto*», которое употреблял и король Манфред, прося Данте «порадовать его», в совершенно противоположном смысле: для искупающего грехи в Чистилище возможность порадовать ближнего представляется весьма ценной, радоваться другим и за других становится здесь программой, которая полностью реализуется в «Раю».

В действительности, шире всего во второй кантике, прежде всего, в Преддверии Чистилища, представлена радость встречи. Как говорилось выше, большое место здесь отводится дружеским связям, воспоминаниям о земных отношениях кающихся душ не только с Данте-персонажем, но и с Вергилием. Поэтому не может удивить сравнительно немалое количество эпизодов, где встречи главного героя и его проводника с жителями второго царства исполнены радости и даже улыбок.

#### 4.6. Радость идеального гражданина и пародийные образы радости

Такова, например, знаменитая сцена встречи с трубадуром Сорделем:

Pur Virgilio si trasse a lei, pregando  
che ne mostrasse la miglior salita;  
e quella non rispuose al suo dimando,  
ma di nostro paese e de la vita  
ci 'nchiese; e 'l dolce duca incominciava

Вергилий, однако, устремился к ней, прося,  
чтобы она указала нам путь для лучшего подъема;  
и она не ответила на его вопрос,  
но о нашей родине и о нашей жизни  
спросила нас; и милый проводник начал

<sup>165</sup> *Lévêque J.* Proverbes // *Viller M., Rayez A.* (sous la direction). Dictionnaire de Spiritualité. Paris, 1986. T. 12. P. 2463.

<sup>166</sup> Ср. *Ruprecht E.* Rallegrarsi // *Jenni E., Westermann C., Prato G.L.* (a cura di). Dizionario teologico dell'Antico Testamento. Casale Monferrato, 1982. Vol. 2. P. 747 – 753.

<sup>167</sup> *Цорн В.А.* (ред.). Комментарии Женевской Библии на притчи Соломона, 8 глава // Новая Женевская Учебная Библия. Синодальный перевод. Hänssler; Verlag, 1998. С. 855.

<p>«Mantua ...», e l'ombra, tutta in sé romita,          surse ver' lui del loco ove pria stava,          dicendo: «O Mantoano, io son Sordello          de la tua terra!»; e l'un l'altro abbracciava.          Ahi serva Italia, di dolore ostello,          nave senza nocchiere in gran tempesta,          non donna di provincie, ma bordello!          Quell'anima gentil fu così presta,          sol per lo dolce suon de la sua terra,          di fare al cittadin suo quivi festa;          e ora in te non stanno senza guerra          li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode          di quei ch'un muro e una fossa serra<sup>168</sup>.</p>	<p>говорить: «Мантуя...» – и душа, что была так замкнута в себе,          поднялась ему навстречу с места, где сидела до этого,          восклицая: «О мантуанец, я Сордель,          твой земляк!» – и вот уже один обнимал другого.          О, Италия-раба, пристанище скорби,          судно без кормчего в великую бурю,          не госпожа провинций, но бордель!          Эта благородная душа так торопилась,          лишь слышав сладостное название своей земли,          устроить своему соотечественнику здесь праздник;          а сейчас в тебе не обходятся без войны          твои живые, и гложут друг друга          те, кого окружают одна и та же стена и один ров.</p>
---	---

В данном случае объятие Сорделя и Вергилия служит фоном, на котором поэт обрушивает на Италию свою знаменитую инвективу. У. Боско и Дж. Реджо усматривают в последней не только любовь к малой родине, но и изложение сокровенных политических воззрений Данте:

Данте делает вид, будто его отступление от воспоминаний в процессе написания поэмы вызвано нежной встречей обоих мантуанцев и последующим печальным размышлением о противоречии между привязанностью друг к другу этих двух умерших и постоянной войной между живыми итальянцами, как между итальянскими городами, так и между жителями одного города. И тут следовало бы задуматься, в самом ли деле любовь к родине, или, вернее, к малой родине внутри большой является здесь главной темой поэта, или это скорее фон (как происходит на многих страницах «Комедии»); главную же тему составляют гражданские междоусобицы и происходящее от них зло. Общеисторическое размышление рождается из размышления о малой повседневной истории Флоренции и всех остальных итальянских городов, а также из собственной глубокой травмы. Из 76 стихов, в которых состоит отступление, 47, то есть около двух третей, посвящены непосредственно междоусобицам, а на протяжении остальных 29-ти автор бичует их виновников (пап, алчных до мирской власти, и императоров, забывших о своем долге) и объявляет единственным средством спасения империю – беспристрастного гаранта справедливости<sup>169</sup>.

Таким образом, радость Сорделя при звуке названия родного города и при виде своего соотечественника имеет функцию иллюстрации идеального отношения между гражданами в государстве и вписывается в политическую картину мира Данте. Обратим внимание и на рифмы: «tempesta» (буря) рифмуется здесь с «presta» (сгора, быстра, проворна) и «festa» (праздник, ликование). Так страшному раздору противопоставляется радость поспешного приветствия, которая связана с душевным благородством Сорделя: как мы видели выше в эпизоде с Манфредом, благородство («cor gentil», «anima gentil») всегда сопряжено в поэме с любезностью, открытостью, приветливостью и радостью.

Отметим, что особенно контрастно эта радость воспринимается на фоне последующих строк, где также звучат «слова радости», но – единственный раз в «Чистилище» – в пародийном варианте, как в «Аду» («Godi, Fiorenza...»<sup>170</sup>):

Fiorenza mia, ben puoi esser contenta  
 di questa digression che non ti tocca,  
 mercé del popol tuo che si argomenta.

О моя Флоренция, ты можешь быть вполне довольна  
 тем, что эти раздоры тебя не касаются,  
 благодаря твоему народу, что прилагает к тому усилия.

<sup>168</sup> Purg. VI, 67 – 84.

<sup>169</sup> Bosco U., Reggio G. (1979). Purg. VI, 76 – 81.

<sup>170</sup> Inf. XXVI, 1 – 6.

Molti han giustizia in cuore, e tardi scocca  
 per non venir sanza consiglio a l'arco;  
 ma il popol tuo l'ha in sommo de la bocca.  
 Molti rifiutan lo comune incarco;  
 ma il popol tuo sollicito risponde  
 sanza chiamare, e grida: «l' mi sobbarco!».  
 Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde:  
 tu ricca, tu con pace e tu con senno!  
 Sì'io dico 'l ver, l'effetto nol nasconde<sup>171</sup>.

В душе многие бывают справедливы, но поздно срывается  
 с тетивы их уст справедливое слово, ибо они натягивают его на лук  
 лишь по зрелом размышлении; зато уж у твоих людей оно всегда вертится на языке.  
 Многие отказываются от государственных должностей;  
 зато уж твой народ всегда готов их принять,  
 даже там, куда его не зовут, и кричит: «Я взвалю на себя эту ношу!».  
 Так радуйся, ибо есть чему:  
 ты богата, в тебе царит мир и благоразумие!  
 А о том, говорю ли я правду, свидетельствуют факты.

Завершив инвективу, в начале VII песни Данте возвращается к описанию встречи Сорделя с Вергилием и вновь подчеркивает ее радостный характер:

Poscia che l'accoglienze oneste e liete  
 furo iterate tre e quattro volte,  
 Sordel si trasse, e disse: «Voi, chi siete?»<sup>172</sup>.

Вслед за тем как *честное и радостное приветствие*  
 повторилось три и четыре раза,  
 Сордель отстранился и спросил: «Кто же вы такие?».

Эпитет «lieto» появляется здесь в одном ряду с «onesto» (честный). Честность, как утверждает сам Данте в «Пире», – это то же, что и благородство души<sup>173</sup>; поэтому радость может ассоциироваться в данном контексте с благородством трубадура. Но, кроме того, в комментарии Бути мы находим подробное описание честной, или, скорее, учтивой радости в средневековом представлении:

две вещи следует соблюдать, когда друзья встречаются друг с другом: надо, во-первых, чтобы их жесты были учтивы, чтобы учтиво было объятие, чтобы склонялись они один к другому, и младший склонялся бы ниже, чем старший; затем, *чтобы лица их были радостны*; то есть, чтобы глаза их были умеренно открыты, уста смеялись, и лицо было также открыто<sup>174</sup>.

Далее Бути поясняет значение числа семь («три и четыре раза»), приводя при этом любопытное для нас описание радости и веселья:

эти две цифры употребляются, когда авторы хотят показать счастье или несчастье человека; или же веселие (*allegressa*), или скорбь, то есть полноту страсти: ибо под числом три разумеются три потенции души, являющих ее совершенство; то есть разумность, гневливость и способность желать; а иногда память, рассудок и воля. А под числом четыре разумеются четыре страсти души, то есть надежда, страх, веселие (*allegressa*) и горе [...]. И так наш автор, желая показать, что Вергилий и Сордель были рады оказаться вместе, и радость их была полной, изображает, будто они обнялись три и четыре раза [...]. И, поскольку веселие (*allegressa*) есть первое движение души, и называется восторгом (*iubilo*); а затем оно выходит на лицо и распространяется по нему и называется радостью (*letizia*); а затем распространяется по всему телу, и называется ликованием (*esultazione*), потому автор сочиняет, что повторились три раза жесты веселия; а поскольку, чтобы веселие было честным, для него нужно четыре вида сдержанности, он сочиняет, что они повторились четыре раза. Должен быть сдержанным восторг (*iubilo*) ума, иначе бы он был развязностью; должна быть сдержанной радость (*letizia*) лица, иначе бы она была глупой; должно быть сдержано ликование (*esultazione*) тела, иначе бы это было безумие или шутовство; и должно быть сдержано то, что к этим трем вещам иногда прибавляется; то есть разговор, который иначе мог бы показаться суетой или лестью. И потому сочиняет автор, что приветствие повторилось три и четыре раза, чтобы показать, что оно было честным и радостным<sup>175</sup>.

Как мы видим, здесь Бути придерживается этимологии радости Фомы Аквинского, повторяя вслед за ним, что «letizia» означает 'расширение'; однако трактует расширение

<sup>171</sup> Purg. VI, 127 – 138.

<sup>172</sup> Purg. VII, 1 – 3.

<sup>173</sup> Conv. II, x, 8.

<sup>174</sup> *Da Buti F.* (1385 – 1395). Purg. VII, 1 – 15.

<sup>175</sup> Там же.

как распространение внутреннего восторга на лицо человека, который его испытывает. Таким образом, дантовский текст можно интерпретировать и как написанный согласно правилам средневековой психологии радости.

#### 4.7. Куртуазность и радость любви к ближнему

В той же VII песни Сордель предлагает Данте познакомиться с обитателями долины государей, употребляя уже знакомый нам термин радости из куртуазного языка («*diletto*»):

Anime sono a destra qua remote;  
se mi consenti, io ti merrò ad esse,  
e *non sanza diletto* ti fier note<sup>176</sup>.

Здесь справа пребывают уединенные души;  
если ты позволишь, я проведу тебя к ним,  
и ты познакомишься с ними *не без приятности* для себя.

Та же куртуазная риторика радости повторяется и в VIII песни:

E Sordello anco: «Or avvalliamo omai  
tra le grandi ombre, e parleremo ad esse;  
*grazioso fia lor vedervi assai*»<sup>177</sup>.

И Сордель: «Теперь мы пройдем  
среди великих теней, и будем говорить с ними;  
*им будет весьма приятно вас увидеть*».

Кьяваччи Леонарди комментирует эту терцину так:

Сордель еще не знает, что Данте живой (ср. ст. 62), поэтому имеет здесь в виду не благодать для этих душ, о которой герой может ходатайствовать своими молитвами, но скорее удовольствие и честь, которую может принести душам вид великого латинского поэта [Вергилия]<sup>178</sup>.

Д. Матталия определяет выражение Сорделя как обогащенное оттенком «куртуазности, но и снисхождения большого сеньора»<sup>179</sup>. Любопытно, что субъектом радости в данном случае является не говорящий (как чаще всего происходит в поэме, будь то повествователь, главный герой или любой другой персонаж), но другие души – души ближних, радость которых исключительно ценна для христианина. Заботу о радости других можно толковать не только как проявление куртуазности (галантности, учтивости), но и как выражение христианского чувства. Этот аспект присутствует во всех перечисленных типах радости Преддверия Чистилища, не теряясь ни в гражданско-политической, ни в куртуазной перспективе, но находясь в основе любой из них. В самом деле, как комментирует Бути радость трубадура еще при описании встречи с Вергилием, «Сордель являет Вергилию великое милосердие и великую любовь. И это подобающий в

<sup>176</sup> Purg. VII, 46 – 48.

<sup>177</sup> Purg. VIII, 43 – 45.

<sup>178</sup> Chiavacci Leonardì A.M. (1991 – 1997). Purg. VIII, 45.

<sup>179</sup> Mattalia D. (1960). Purg. VIII, 45.

данном случае образ: ведь в чистилище находятся души, пребывающие в благодати Божьей, и все они полны милосердной любви (“carità”)<sup>180</sup>.

Проявлением такой милосердной любви является и эпизод XXVI песни, где Данте оказывается на высшей ступени Чистилища, в кругу кающихся сладострастников (содомитов и распутников). В предыдущей главе уже говорилось об этой песни: в частности, об эпизоде встречи Данте с трубадуром Арнаутом Даниэлем. Именно здесь Данте общается также с родоначальником поэзии сладостного нового стиля Гвидо Гвиницелли. Признаваясь ему в восхищении его поэзией<sup>181</sup>, герой получает от Гвидо смиренный ответ с просьбой прочесть за упокой его души «Отче наш»<sup>182</sup>. Как и Арнаут, Гвидо связывает все свои упования с будущей радостью. Единственное же радостное чувство, которое относится к настоящему времени у персонажей этого круга, составляет удовольствие встречи друг с другом, для описания которого Данте использует одно из своих знаменитых животных сравнений:

per lo mezzo del cammino acceso  
venne gente col viso incontro a questa,  
la qual mi fece a rimirar sospeso.  
Lì veggio d'ogne parte farsi presta  
ciascun'ombra e basciarsi una con una  
sanza restar, contente a brieve festa;  
così per entro loro schiera bruna  
s'ammusa l'una con l'altra formica,  
forse a spiar lor via e lor fortuna.  
Tosto che parton l'accoglienza amica,  
prima che 'l primo passo li trascorra,  
sopragridar ciascuna s'affatica:  
la nova gente: «Soddoma e Gomorra»;  
e l'altra: «Ne la vacca entra Pasife,  
perché 'l torello a sua lussuria corra»<sup>183</sup>.

на середину пылавшего пути  
вышли люди, лицом обращенные к тем,  
кого я неподвижно созерцал до того.  
И вот я вижу, как со всех сторон начинают спешить  
друг к другу все тени и целоваться друг с другом,  
не останавливаясь, довольные коротким праздником;  
так в своей коричневой стае  
муравьи трутся мордочками друг о друга,  
возможно, спрашивая, по какой дороге идти и где найти пищу.  
Как только они разделяются, окончив дружеское приветствие,  
до того, как сделать первый шаг в противоположных направлениях,  
каждая принимается кричать что есть силы;  
вновь прибывшие: «Содом и Гоморра»,  
а остальные: «В корове прячется Пасифая,  
Чтобы бык поспешил утолить ее распутную страсть».

Эта радостная встреча между душами кающихся сладострастников носит характер праздника («festa»), которым называется дружеское приветствие («accoglienza amica»). Как пишет Дж. Ледда, сопоставляя образ целующихся и трущихся мордочками друг о друга муравьев с образом «голубей, летящих на зов желанья» в V песни «Ада»:

Представляется очевидным, что своими братскими «поцелуями друг с другом» эти кающиеся души сладострастников исправляют развратные поцелуи, описанные в V песни «Ада»<sup>184</sup>.

<sup>180</sup> *Da Buti F.* (1385 – 1395). *Purg.* VI, 76 – 93.

<sup>181</sup> *Purg.* XXVI, 112 – 114.

<sup>182</sup> *Purg.* XXVI, 115 – 132.

<sup>183</sup> *Purg.* XXVI, 28 – 42.

<sup>184</sup> *Ledda G.* «Quali colombe dal disio chiamate»: A Bestiary of Desire in Dante's *Commedia* // Gragnolati M., Kay T., Lombardi E., Southern F. (ed.). *Desire in Dante and the Middle Ages.* Oxford, 2012. P. 60. Ср. также *Rossini A.* Rane e formiche nella *Commedia*: la leggenda di due antichi popoli fra tradizione ovidiana, mediazione patristica ed intertestualità dantesca // *Rivista di Cultura Classica e Medioevale.* 2002. №54. P. 81 – 88.

Многие комментаторы обращают внимание на античные реминисценции в данном отрывке: образ «коричневой стаи» муравьев встречается у Вергилия, Овидия и, наконец, у Плиния Старшего<sup>185</sup>. Однако толкователи песни обращают особое внимание на обогащение этого образа у Данте новой эмоциональной функцией; в частности, А. Ронкалья (A. Roncaglia) пишет:

[Если у античных авторов] преобладает описательность, или, в крайнем случае, стремление подчеркнуть деятельную предусмотрительность и кажущуюся рациональность муравьев, дантовское сравнение основывается, напротив, *на эмоциональном моменте*: его лирическая оригинальность заключается в поистине *францисканском духе*, полном *радостного одобрения*, с каким поэт наблюдает за коричневой стаей этих крошечных созданий: особенно этот дух проявляется в наглядной экспрессии этого «тыканья мордочками» друг о друга [...], исполненного *деликатной привязанности*... У покаявшихся развратников любовь вновь обретает ту инстинктивную невинность, с какой она присутствует во всех творениях, даже в тех, кто «лишен разума»<sup>186</sup>.

Животное сравнение помогает также наглядно передать ощущение спешки, с какой души кидаются приветствовать друг друга. Поспешность приветствия может ассоциироваться у Данте с милосердной любовью еще через знаменитый новозаветный образ:

Встав же Мария во дни сии, с поспешностью пошла в нагорную страну, в город Иудин, и вошла в дом Захарии, и приветствовала Елисавету»<sup>187</sup> («*Exsurgens autem Maria in diebus illis abiit in montana cum festinatione in civitatem Iudae et intravit in domum Zachariae et salutavit Elisabeth*»<sup>188</sup>).

Обратим внимание на ритмико-синтаксический рисунок дантовского отрывка. По словам А.М. Кьяваччи Леонарди, «быстрая терцина передает этот дух спешки и радостной милосердной любви в немногих, быстрых и интенсивных словах»<sup>189</sup>. Поэт подчеркивает стремительность, поспешность, с какой души торопятся расцеловаться друг с другом; их спешка обусловлена желанием порадоваться встрече и сознанием, что она кратковременна: «*farsi presta / ciascun ombra e basciarsi una con una / senza restar [...]*» (торопится / каждая тень и целуется одна с другой / не останавливаясь). Вереница глаголов, разделенных цезурами, создает у читателя ощущение непрерывного движения, почти муравьиного копошения. Со словосочетанием «*brieve festa*» рифмуются словосочетания «*incontro a questa*» и «*farsi presta*»; в первом случае рифма иллюстрирует открытость душ к сближению друг с другом, во втором – скорость этого сближения (как и в первом эпизоде с Сорделем). В сущности, весь этот эпизод пронизан радостью, которая характеризует взаимную любовь Божьих творений в момент их встречи.

<sup>185</sup> Casini T., Barbi S.A. (1921). Purg. XXVI, 34; Steiner C. (1921). Purg. XXVI, 34 – 36; Scartazzini G.A., Vandelli G. (1929). Purg. XXVI, 34 – 36; Sapegno N. (1955 – 57). Purg. XXVI, 34 – 35; Fosca N. (2003-2015). Purg. XXVI, 34 – 36.

<sup>186</sup> Roncaglia A. Il canto XXVI del 'Purgatorio'. Roma, 1955. P. 11 – 12.

<sup>187</sup> Лк. 1, 39 – 40.

<sup>188</sup> Лк. 1, 39 – 40.

<sup>189</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991-1997). Purg. XXVI, 31.

#### 4.8. «Сорадоваться»: лексема соборной радости в «Чистилище»

Как мы убедились выше, каждый случай проявления радости дружеского общения во второй кантике – начиная с Манфреда и заканчивая душами кающихся сладострастников – отсылает читателя к культурному, гражданскому или нравственному измерению жизни человека, но все эти измерения воплощаются в реальности второго царства, «dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno» (где дух человеческий очищается / и становится достоин взойти на небеса)<sup>190</sup>. Поэтому все они имеют и анагогический, духовный смысл радости любви к ближнему. Ярче всего этот смысл раскрывается в лексеме радости в 78-м стихе XXI песни «Чистилища». В этой песни Данте и Вергилий встречаются с античным поэтом Стацием, и Вергилий спрашивает его, отчего внезапно содрогнулась земля на горе искупления:

«Ma dimmi, se tu sai, perché tai crolli  
diè dianzi 'l monte, e perché tutto ad una  
parve gridare infino a' suoi piè molli»<sup>191</sup>.

«Но скажи мне, если знаешь, почему такими толчками  
недавно сотряслась гора, и почему вся она  
словно бы закричала вплоть до своих влажных оснований».

Стаций дает на это подробный и торжественный ответ в одиннадцати терциях, в котором поясняет, что святая гора неподвластна никаким погодным изменениям: ни ветру, ни дождю, ни граду, ни снегу. Причина землетрясения и грохота заключается в ином:

Tremaci quando alcuna anima monda  
seba  
sentesi, sì che surga o che si mova  
per salir sù; e tal grido seconda.  
De la mondizia sol voler fa prova,  
che, tutto libero a mutar convento,  
l'alma sorprende, e di voler le giova.  
Prima vuol ben, ma non lascia il talento  
che divina giustizia, contra voglia,  
come fu al peccar, pone al tormento.  
греха.

E io, che son giaciuto a questa doglia  
cinquecent'anni e più, pur mo sentii  
libera volontà di miglior soglia:  
però sentisti il tremoto e li pii  
spiriti per lo monte render lode  
a quel Segnor, che tosto sù li 'nvii»<sup>192</sup>.

Землетрясение происходит, когда какая-нибудь душа чувствует  
себя  
очистившейся, так что встает или начинает двигаться,  
чтобы подняться наверх; и этот крик сопровождает душу.  
О чистоте души свидетельствует лишь ее воля, которая,  
целиком освободившись для того, чтобы сменить общину,  
овладевает душой, и ей делается приятным это стремление.  
До этого душа хочет блага, но ее не отпускает ее же желание,  
которое божественная справедливость против ее воли  
внушает ей ради наказания, как на земле душа питала его ради

И я, что лежал на земле в этой муке  
пятьсот лет и более, ныне ощутил в себе  
свободную волю, стремящуюся к лучшему порогу:  
поэтому ты услышал землетрясение и то, как благочестивые  
души на горе воздают хвалу  
тому Господу, которого я молю, чтобы он скоро послал их наверх».

Гора содрогается, а души грешников воздают хвалу Богу, когда какая-либо из них искупает свои грехи до конца и обретает свободу высшей воли, приходящей наконец в совершенную гармонию с естественным желанием и стремящейся подняться в Рай («наверх», «к лучшему порогу»). Узнав об этом, Вергилий говорит:

<sup>190</sup> Purg. I, 5 – 6.

<sup>191</sup> Purg. XXI, 34 – 36.

<sup>192</sup> Purg. XXI, 58 – 72.

«Omai veggio la rete  
che qui vi 'mpiglia e come si scalappia,  
perché ci trema e di che *congaudete*»<sup>193</sup>.  
*вместе*».

«Теперь я вижу, что за сеть  
удерживает вас здесь и как из нее выпутываются,  
и почему происходит землетрясение, и чему *вы радуетесь*

Глагол «*congaudere*» (*радоваться вместе*), как говорилось в первой главе, является библейским: это латинский перевод сложного греческого глагола «*synchairein*» (*радоваться вместе*), выражающего общинную радость христиан как членов единого тела Церкви; он появляется в посланиях апостола Павла и употребляется там целых четыре раза: 1 Кор. 12, 26; 1 Кор. 13, 6; Флп. 2, 17 и Флп. 2, 18<sup>194</sup>. Любопытно, что его употребление не зарегистрировано в корпусе средневековой итальянской литературы OVI. Новозаветные контексты употребления следующие:

Ибо, как тело одно, но имеет многие члены, и все члены одного тела, хотя их и много, составляют одно тело,- так и Христос. Ибо все мы одним Духом крестились в одно тело, Иудеи или Еллины, рабы или свободные, и все напоены одним Духом. Тело же не из одного члена, но из многих. [...] члены тела, которые кажутся слабейшими, гораздо нужнее, и которые нам кажутся менее благородными в теле, о тех более прилагаем попечения; и неблагообразные наши более благовидно покрываются, а благообразные наши не имеют в том нужды. Но Бог соразмерил тело, внушив о менее совершенном большее попечение, дабы не было разделения в теле, а все члены одинаково заботились друг о друге. Посему, страдает ли один член, страдают с ним все члены; *славится ли один член, с ним радуются все члены (sive glorificatur unum membrum, congaudent omnia membra)*. И вы - тело Христово, а порознь - члены<sup>195</sup>.

Любовь (*caritas*) долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а *сорадуется истине (congaudet autem veritati)*; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит<sup>196</sup>.

Но если я и соделываюсь жертвою за жертву и служение веры вашей, то *радуюсь и сорадуюсь всем вам (gaudeo et congaudeo omnibus vobis)*. О сем самом *и вы радуйтесь и сорадуйтесь мне (et vos gaudete et congaudete mihi)*<sup>197</sup>.

В этих контекстах мы обнаруживаем три основных значения, которые содержатся, как было показано выше, и во многих «радостных» контекстах дантовской поэмы:

- 1) радость членов Церкви, представляемой как единое тело, друг о друге;
- 2) радость как свойство милосердной любви («*caritas*»);
- 3) радость жертвы и служения ближнему.

Очевидным образом, в сцене со Стацием Данте адресуется к первому павловскому контексту, в котором речь идет о радости всех членов тела Христова по поводу прославления одного из них<sup>198</sup>. Что касается павловского термина «тело Христово», звучащего в этом контексте, то у средневекового читателя он ассоциировался с понятием «мистического тела» Церкви, которое «сформировалось в учении пре-схоластов [...]. Речь

<sup>193</sup> Purg. XXI, 76 – 78.

<sup>194</sup> Fabris R. Cit. P. 137.

<sup>195</sup> 1 Кор. 12, 12 – 14; 22 – 27.

<sup>196</sup> 1 Кор. 13, 4 – 7.

<sup>197</sup> Флп. 2, 17 – 18.

<sup>198</sup> Ср. Hollander R. (2000 – 2007). Purgatorio XXI, 78.



шла о том, чтобы различать между собой с помощью соответствующих прилагательных тело Христово, пребывающее на небе, тело Христово под видом hostии и тело Христово в Церкви, представленной в hostии»<sup>199</sup>. Сущностным свойством мистического тела является его единство:

Мистическое тело [...] есть возвышение к сверхъестественному состоянию того единства, которое есть между всеми существами в отношении бесконечного Существа и, в частности, единства, существующего между всеми людьми в силу одного и того же способа бытия, одной и той же его формы, которую все они реализуют. Это возвышение межчеловеческого единства посредством его обожествления, то есть посредством его уподобления единству бесконечного Существа, единству Троицы. [...] Это единство, следует добавить, имеет социальный аспект. Таинства и христианские дела, соединяя каждого члена Церкви со Христом, соединяют и всех членов между собой. [...] Это единство есть сверхъестественное возвышение солидарности, «общительности», которая свойственна людям от природы. [...] Христос соединен со всеми, ибо Он есть Бог. Христианин должен быть соединен со всеми во Христе, ибо он обожествлен. Милосердная любовь к людям не отвлекает от тотальной любви к Богу; напротив, она ведет к ней («пойди прежде примиришься с братом твоим»<sup>200</sup>). [...] Жизнь всех людей является вселенской по своей сути: их действия, их страдания, их молитвы, их добродетели, взятые сами по себе, будут иметь нецелостный, незавершенный характер – характер частей, «членов», которые должны быть дополнены другими членами; характер высшей полноты может быть обретен только через дополнение, получаемое от всех остальных. Поэтому первостепенную важность имеет все то, что уничтожает индивидуализм, соединяя человека со всеми остальными людьми: милосердная любовь, послушание, отречение, служение всем и каждому [...]. То, что должен делать и претерпевать каждый человек, определяется не только его личными потребностями, но потребностями всеобщими; распределение различных элементов его жизни (действие, страдание, молитва и т.д.) определяется отнюдь не только его внутренним психологическим равновесием<sup>201</sup>.

Связи дантовского отрывка с доктриной мистического тела Церкви подтверждаются не только павловским интертекстом, но и словами «*li pii / spiriti per lo monte render lode*» ([все] благочестивые / души на горе воздают хвалу [Богу за одного спасшегося члена]), а также словом «*convento*», которое комментаторы предлагают интерпретировать как 'общину' или 'обитель', не столько в смысле места, сколько в смысле общения с другими душами: от одного общения, от одной «компании» искупившая грехи душа переходит к другому общению, в «компанию» блаженных<sup>202</sup>. Как отмечает Холландер, радости членов общины о Стации соответствует забота о них Стация; «типичный для Чистилища братский жест: следующая мысль Стация – о его кающихся товарищах»<sup>203</sup>. Этот дантовский образ взаимного общения в Чистилище, в основе которого лежат радость и молитва друг за друга, имеет глубокие основания в христианской традиции понимания тела Церкви как «святых общения» – *communio sanctorum*, объединяющего между собой живых и умерших<sup>204</sup>. Как показывает в своей работе Б.П. МакГайр, внутреннее проявление духовной солидарности в христианской общине, выражавшееся, прежде всего,

<sup>199</sup> Mersch É., Brunet R. Corps mystique // Viller M. (sous la direction). Dictionnaire de Spiritualité. Paris, 1953. Т. 2. P. 2379.

<sup>200</sup> Мф. 5, 24.

<sup>201</sup> Mersch É. Corps mystique. Cit. P. 2379 – 2395.

<sup>202</sup> Ср. Provenzal D. (1938). Purg. XXI, 61 – 63; Pietrobono L. (1946). Purg. XXI, 61 – 62; Porena M. (1946 – 1948). Purg. XXI, 61 – 63; Sapegno N. (1955 – 1957). Purg. XXI, 61 – 63 и др.

<sup>203</sup> Hollander R. (2000 – 2007). Purg. XXI, 67 – 72.

<sup>204</sup> Ср. Mersch É. Communion des saints // Viller M. Cit. Т. 2. P. 1292 – 1293.

в молитвах христиан друг за друга и за умерших братьев, было характерной чертой Церкви со времен Августина, еще до оформления понятия Чистилища как такового; но именно в XII – XIII веках, когда стала формироваться доктрина Чистилища, это проявление достигло своего расцвета<sup>205</sup>. Очевидно, оно было хорошо знакомо и Данте. Согласно МакГайру,

люди средневековья упражняли свою способность влиять на собственные жизни и на жизни своих близких и любимых. [...] Монахи XII века задавались вопросом, как задаемся этим вопросом и мы, можно ли сделать что-то, чтобы изменить или повлиять на свою собственную ситуацию или на ситуацию других людей. Ответ двенадцатого столетия заключался в том, что мы можем признать и укрепить связи друг с другом во вселенной, где, благодаря деяниям божественной любви, становятся возможны любовь и человеческий выбор<sup>206</sup>.

Эти связи четко прослеживаются в дантовском «Чистилище», где души, начиная с Манфреда, просят помянуть их в молитвах или попросить их родных помолиться за них, а в эпизоде со Стацием поэтическое воображение развивает эту идею еще дальше: спасшаяся из Чистилища душа, став святой, также начинает молиться о своих ближних, оставшихся позади.

Радость многих об одном спасшемся проявляется на уровне всего мира дантовского Чистилища: спасению радуются не только души, но и вся природа, сама гора, которая может восприниматься во францисканской перспективе как часть всей христианской общины, что вовсе не противоречит доктрине мистического тела. Согласно Э. Мершу,

мистическое тело включает в себя в качестве дополнения даже материальную вселенную [...]: люди, будучи ее членами, являются завершенными существами только в своих телах, а их тела обретают завершенность лишь в контексте всей человеческой вселенной; Христос, обретши тело, приобрел и саму материю, и ее законы, по которым развивается органическая жизнь человека; Христос, объединив человечество, соединил его и с этой вселенной, от которой оно неотделимо. Итак, принадлежность ко Христу требует принадлежности ко всей вселенной – принадлежности более любимой, более совершенной, нежели природная; принадлежности на основе милосердной любви<sup>207</sup>.

Радость душ Чистилища об одном спасшемся противоположна завистливой радости Сапии и Гвидо дель Дука в их земной жизни и далека от одинокой радости Улисса и сладострастной радости Франчески, ибо обращена вовне своего субъекта: ее объектом является благо ближнего. Ее идеальная модель и высшее проявление – радость Христа на кресте, описанная в XXIII песни (*Purg.* XXIII, 74). Глагол «*congaudere*» в этой перспективе представляется ключевым для раскрытия мотива соборной радости во второй кантике. Радость кающихся о Стации является предвосхищением тех многочисленных проявлений радости милосердной любви, которые мы будем наблюдать в «Раю».

<sup>205</sup> Ср. McGuire B.P. *Purgatory, The Communion of Saints, and Medieval Change* // *Viator*. 1989. № 20. P. 70.

<sup>206</sup> Там же. P. 84.

<sup>207</sup> Mersch É. *Corps mystique*. Cit. P. 2396.

## Глава 5. Радость и свет общения в «Раю»

В третьей кантике Данте продолжает и развивает некоторые из тех мотивов радости, что мы обнаружили в «Чистилище»: в частности, это радость любви к ближнему, радость человека о творении Божьем, радость самого творения (звезд и всего космоса) о Создателе и, наконец, радость как сущностное свойство Творца. Некоторые из эпизодов, где прослеживаются эти мотивы, были разобраны выше в сопоставлении с терцинами «Чистилища»; другие рассмотрим ниже, в этой и следующей части.

### 5.1. Радость любви к ближнему и готовность ему помочь

В «Раю» лексика радости представлена шире, чем в остальных кантиках поэмы. Более того, можно утверждать, что вокруг концепта «радость» формируется целый поэтический язык, элементы которого встречались нам на протяжении «Ада» и «Чистилища». Радостные образы третьей кантики – это один из основных приемов описания небесной реальности у Данте. Важной частью этой реальности является общение святых с героем: ведь сюжет «Рая» заключается в восхождении героя от сферы к сфере и в сопровождающем это восхождение постоянном диалоге с обитателями Эмпирея, которые, начиная с Беатриче, спускаются навстречу поэту, чтобы ответить на его вопросы о небесных тайнах и помочь ему приблизиться к последней, божественной истине. Несмотря на мистическую природу описываемых в третьей кантике явлений, как пишет Кьяваччи Леонарди, «и в Раю тоже, как увидит читатель, [...] есть встреча, разговор, объяснение, которые также носят в некотором роде исторический, временной характер, неизбежный в рассказе, ведущемся на человеческом языке»<sup>208</sup>. Отличительной и постоянной характеристикой этого общения святых с главным героем является радость, наполняющая эти диалоги. О причине радости читатель узнает на первых же страницах, еще в третьей песни, где у Данте происходит беседа с блаженной Пиккардой:

«O ben creato spirito, che a' rai  
di vita eterna la dolcezza senti  
che, non gustata, non s'intende mai,  
grazioso mi fia se mi contenti  
del nome tuo e de la vostra sorte».  
Ond'ella, pronta e con occhi ridenti:

«О дух, сотворенный ради блага, что в лучах  
вечной жизни чувствует ту сладость,  
которую невозможно постичь, не отведав ее,  
мне будет приятно, если ты удовлетворишь меня,  
открыв мне твоё имя и вашу судьбу».  
На что она, с готовностью и со смеющимися глазами:

<sup>208</sup> Chiavacci Leonardi A.M. Paradiso. Introduzione // Alighieri D. Commedia. Paradiso. Cit. P. 15.

«*La nostra carità non serra porte  
a giusta voglia, se non come quella  
che vuol simile a sé tutta sua corte*»<sup>209</sup>.

«*Наша любовь не затворяет врат  
перед праведным желанием, как и та любовь,  
что хочет уподобить себе весь свой двор*».

Данте обращается к святой, начав с описания ее блаженства, в котором присутствуют термины мистического языка («*dolcezza*», «*gustata*») со вкусовой семантикой, уже неоднократно встречавшиеся нам в предыдущих главах. Как пишет Кьяваччи Леонарди, топос невыразимости в данном контексте возвращается к своим подлинным истокам – библейским и мистическим<sup>210</sup>. В Библии он присутствует в знаменитом 9-м стихе 33-го псалма: «Вкусите и увидите, как благ Господь»<sup>211</sup> (в Вульгате глагол «вкусить» звучит как «*gustare*»<sup>212</sup>). В мистической традиции образ божественной сладости встречается у ранних неоплатоников и в текстах Бернарда Клервоского, Ришара Сен-Викторского, Бонавентуры<sup>213</sup>. Аллюзия на блаженство Пиккарды, которое та переживает как непрестанное вкушение сладости в лучах вечной жизни, является частью риторической фигуры *captatio benevolentiae*, с которой часто начинается речь главного героя, согласно классической традиции: в данном случае, впервые в «Комедии», Данте пытается расположить к себе собеседника упоминанием о его радости и наслаждении в настоящий момент времени, в момент беседы с ним<sup>214</sup>.

Далее герой переходит непосредственно к вопросу: «*Grazioso mi fia se mi contenti...*»: куртуазная лексема «*grazioso*» отсылает и к речи Сорделя в 45-м стихе VIII песни, и к эпизоду в V песни «Ада», когда Франческа начинает разговор с Данте обращением: «*Oh animal grazioso e benigno*» (О учтивый и благосклонный живой), где «*grazioso*» обретает значение вежества, галантности<sup>215</sup>. Кьяваччи Леонарди указывает на параллель между эпизодами с Пиккардой и с Франческой:

Вступительная речь [Пиккарды] о состоянии блаженных душ предстает как ответ на пятую песнь «Ада», где первая из осужденных – и вообще первый человек, с кем Данте беседует в загробном мире – также является женщиной, Франческой да Римини, жизнь которой также определяется любовью, и которая только о любви и может говорить. Правда, о той любви, что привела ее к смерти как души, так и тела. Итак, две разные любви, две разные судьбы характеризуют эти два царства уже при входе в них. В самом деле, только любовь движет сердцем человека и решает его судьбу. Обе этих истории, параллельные друг другу, в художественном смысле крайне насыщены, ибо автор собственной персоной познал и первый, и второй вид

<sup>209</sup> Par. III, 37 – 45.

<sup>210</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. III, 38 – 39. Анализ топоса ср. в работе: *Ledda G.* La guerra della lingua. Cit. P. 171 – 172.

<sup>211</sup> Пс. 33, 9.

<sup>212</sup> Ps. 33, 9.

<sup>213</sup> Ср. *Colombo M.* Cit. P. 73 – 89; *Ariani M.* Dante, la «dulcedo» e la dottrina dei «sensi spirituali» // Cerboni Baiardi G. (a cura di). *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese.* Roma, 2001. P. 113 – 139; *Vanelli Coralli R.* Cit. P. 38; *Chiavacci Leonardi A.M.* *Dolcezza del Paradiso* // *Chiavacci Leonardi A.M.* *Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante.* Firenze, 2010. P. 190 – 191.

<sup>214</sup> Ср. *Ledda G.* *I segni del Paradiso – Paradiso III-IV-V* // Montorfano T. (a cura di). *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010.* Genova-Milano, 2010. P. 34 – 35.

<sup>215</sup> Лексема в этих значениях широко представлена в корпусе OVI.

любви: трагизм первой и высоту второй, которая спасла его (Par. XXVI, 55 – 62). Как страстна и драматична первая история, так божественно спокойна вторая, которой присущ мир, описываемый в ней, и смирение, что отражается в признании героини в своей слабости: ее человеческая хрупкость искупается добровольным признанием и абсолютной преданностью Богу. [...] Именно состояние райского блаженства – чистой любви и совершенного мира, рождающегося от полного предания собственной воли воле божественной – больше всего увлекает Пиккарду, воспламеняет ее сердце и наполняет восторгом ее речь<sup>216</sup>.

Итак, последующая речь Пиккарды посвящена описанию состояния блаженства и его основного принципа: полного подчинения воли человека воле Божьей. Однако, поскольку «слова радости» как синонимы слов с семантикой блаженства были рассмотрены нами в первом разделе настоящей главы, здесь остановимся подробнее на диалоге между героем и святой.

Если обратить внимание на лексическую параллель между сценой с Франческой и сценой с Пиккардой, то видно, что обращение «grazioso» в первом случае исходит от Франчески, а во втором – от Данте. В первом случае *captatio benevolentiae* (частью которого является в эпизоде с Франческой эпитет «grazioso») обращено к Данте осужденной, которая благодарит его за сострадание к ее несчастью; во втором – Данте просит святую о милости. И Пиккарда откликается, причем ее ответ наделяется двумя признаками: готовностью («pronta») и радостью («occhi ridenti»). Готовность и радость характеризовали и общение душ в «Чистилище», но здесь есть важное отличие. В «Чистилище» души радовались друг другу по-дружески (как равные) или в надежде на молитву. Пиккарда же стоит неизмеримо выше героя в дантовском мире, будучи блаженной, и ничего не ждет от него. Ее радостная спешка, как и поспешное приветствие Марией Елисаветы в Евангелии от Луки<sup>217</sup>, всецело обусловлена милосердной любовью, желающей без промедления давать благо тому, кто его жаждет, о чем и говорит сама Пиккарда: «Наша любовь не затворяет врат / пред праведным желанием».

Бути объясняет эти строки так:

Это и есть любовь Бога, который хочет, чтобы весь райский двор был подобен Ему в этой любви; то есть чтобы каждый блаженный был полон любви, сколько сможет вместить в свой сосуд<sup>218</sup>.

Стайнер указывает: «скорость ответа и радость, его сопровождающая, являются жестами, свойственными той любви, о которой идет речь»<sup>219</sup>. Если в Чистилище души подчас радуются друг другу в силу не до конца совершенной любви (дружеской привязанности, общей родины и т.д.), то Пиккарда являет пример любви абсолютной, не основанной ни на каких земных связях; поэтому комментатор Н. Фоска обращает особое внимание на притяжательное прилагательное «nostra» – «наша», сопровождающее слово «любовь»;

<sup>216</sup> Chiavacci Leonardi A.M. Canto III. Introduzione // Alighieri D. Commedia. Paradiso. Cit. P. 46 – 48.

<sup>217</sup> Лк. 1, 39 – 40.

<sup>218</sup> Da Buti F. (1385 – 1395). Par. III, 34 – 45.

<sup>219</sup> Steiner C. (1921). Par. III, 42.

ясно, что «ее речь решительно безлична, по сравнению с беседами между Данте и душами других двух царств»<sup>220</sup>. Причину радости, которая наполняет глаза Пиккарды при встрече с Данте, можно найти в трактате Августина «О христианской доктрине»:

Из людей, кои вместе с нами могут любить Бога, мы обыкновенно любим частью тех, коим сами помогаем, частью тех, кои нам помогают, частью тех, коим и мы помогаем, и они нам, частью же, наконец, тех, коим мы несколько не помогаем и от них не надеемся получить никакой помощи. Но мы должны желать, чтобы все люди без изъятия вместе с нами любили Бога и чтобы к этой одной цели все было направляемо, помогаем ли мы кому, помогает ли нам кто. [...]Каких же не обязаны мы употреблять усилий к тому, дабы все участвовали в любви Господа, радость о Котором составляет блаженство жизни нашей<sup>221</sup>.

Это полная и совершенная реализация радости милосердной любви, предвосхищение которой выразилось в «Чистилище» глаголом «congaudere». Милосердная любовь, как мы увидим ниже, будет причиной радости и во время других встреч Данте с душами «Рая».

## 5.2. Радость и движение святых душ

Как мы часто убеждались на протяжении предыдущего исследования, мотиву радости у Данте часто сопутствует мотив движения. В «Раю» радостное движение встречается особенно часто и обретает особую стремительность, выражаясь в танцах и полете. Однако в VIII песни радость милосердной любви к ближнему неожиданно оказывается связана с покоем и неподвижностью:

vid'io in essa luce altre lucerne  
muoversi in giro più e men correnti,  
al modo, credo, di lor viste interne.  
Di fredda nube non disceser venti,  
o visibili o no, tanto festini,  
che non paressero impediti e lenti  
медлительными  
a chi avesse quei lumi divini  
veduti a noi venir, lasciando il giro  
pria cominciato in li alti Serafini;  
e dentro a quei che più innanzi appariro  
sonava 'Osanna' sì, che unque poi  
di riudir non fui senza disiro.  
Indi si fece l'un più presso a noi  
e solo incominciò: «Tutti sem presti  
al tuo piacer, *perché di noi ti gioi*.  
Noi ci volgiam coi principi celesti  
d'un giro e d'un girare e d'una sete,  
ai quali tu del mondo già dicesti:  
'Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete';  
*e sem sì pien d'amor, che, per piacerti,  
non fia men dolce un poco di quiete*»<sup>222</sup>.

я увидел в ее свете, как другие огни  
вращаются, более или менее поспешно,  
В соответствии, думаю, с полнотой их внутреннего видения.  
С холодных туч не спускались еще ветры,  
зримые или нет, столь быстрые,  
что не показались бы затрудненными в движении и  
тому, кто видел, как приближаются к нам  
эти божественные светочи, покидая хоровод,  
начатый наверху, посреди Серафимов;  
и внутри тех, что появились передо мной первыми,  
звучало “Осанна” так, что после я уже никогда  
не расставался с желанием вновь услышать это.  
Затем один из них приблизился к нам  
и начал: «Все мы готовы исполнить  
твое желание, *чтобы ты радовался через нас*».  
Мы вращаемся единым хороводом,  
имея единую жажду с теми Царствами,  
к которым ты обращался, еще будучи в мире:  
“Вы, что разумом движете третью сферу”;  
*и мы так полны любви, что, чтобы сделать тебе приятное,  
для нас не будет менее сладостно иметь немного покоя*».

<sup>220</sup> Fosca N. (2003 – 2015). Par. III, 42 – 45.

<sup>221</sup> Христианская наука или Основания Герменевтики и Церковного красноречия I, 30. Цит.

<sup>222</sup> Par. VIII, 19 – 39.

Здесь описывается встреча Данте с душами неба Венеры, которым посвящены VIII и IX песнь «Рая». В космологии поэмы Венера – последняя из сфер, на которые земля отбрасывает свою тень, и потому, как и в небе Луны, где герой говорил с Пиккардой, здесь с Данте встречаются души тех, кто при земной жизни любил Бога несовершенной любовью, а именно: до обращения был склонен к любовной страсти. Дух, выступающий вперед, упоминает, обращаясь к Данте, о написанной тем канцоне, которая начиналась с возвания именно к ангелам, движущим Венеру – Царствам, согласно средневековой ангельской иерархии. Таким образом, подчеркивается особая близость героя поэмы к этой сфере, которая еще в первой песни «Чистилища» была названа «прекрасной планетой», что «заставляла улыбаться весь восток»<sup>223</sup>. Души не ждут здесь вопроса Данте, а сами обращаются к нему, предоставляя себя во власть его стремления к знанию. Кьяваччи Леонарди пишет о встрече, устроенной ими герою:

Вся первая часть пронизана живым смыслом радостной любви. Святые, которые впервые предстают нам как чистый свет или пламя, а не как отражающиеся лица или тени, различимые в глубине своего огня, и впервые движутся в танце (свет и танец, как видимый знак радости, будут отныне проявлениями всех небесных духов рая) с торжеством стремятся к Данте, и их приближение, как ураганные ветры, их остановка в недолгом покое, ради того чтобы сделать приятное герою и поговорить с ним, напоминают – как мимолетный, но точный намек – приближение и задержку душ двух несчастных влюбленных в адском вихре, с той же ласковой готовностью стремившихся к Данте<sup>224</sup>.

Однако, как и в случае с Пиккардой, эта ласковая готовность и поспешность приветствия имеют здесь совсем иной смысл, чем в эпизоде с Паоло и Франческой: души стремятся *принести* радость Данте, а не *получить* ее от него. И ради этой радости они готовы даже приостановить свое вечное кружение, быстрота которого, как указывалось во второй главе, соответствует ясности созерцания ими Творца; но и приближение к Данте также характеризуется как в высшей степени быстрое. Поэтому слова радости включены здесь одновременно в контекст движения и остановки: спешка душ помочь Данте («tanto festini», «tutti sem presti») и их остановка ради того, чтобы побеседовать с ним («un poco di quiete»). Стремительный полет душ отражается в цезурах стихов с 10-го по 32-й; в несовпадении границ стиха с границами предложения; в употреблении трех глагольных форм с семантикой движения («disceser», «venir», «lasciando il giro»); в антитезе «festini» – «impediti e lenti»; в самом сравнении душ с ветрами (которые, согласно большинству современных комментаторов, следует понимать либо как вихри, либо как молнии<sup>225</sup>). Ритм стиха отражает неистовость полета, который как бы обрывается на коротком глаголе

---

<sup>223</sup> Purg. I, 19 – 20.

<sup>224</sup> Chiavacci Leonardi A.M. Canto VIII. Introduzione // Alighieri D. Commedia. Paradiso. Cit. P. 134.

<sup>225</sup> Ср. Scartazzini G.A. (1872 – 1882). Par. VIII, 22 – 23; Bosco U., Reggio G. (1979). Par. VIII, 22 – 26; Pasquini E., Quaglio A. (1982). Par. VIII, 22 – 23.

«ti gioi», замыкающем 33-й стих: пример подобного завершения стремительных стихов мы видели в сцене с Капанеем, также обрывающейся на лексеме радости («vendetta allegra»<sup>226</sup>).

Глагол с семантикой радости «ti gioi», от инфинитива «gioiare», как указывает Томмазо<sup>227</sup>, употреблялся в средневековой итальянской поэзии<sup>228</sup>. Лана комментирует: «Чтобы ты радовался: то есть чтобы ты извлекал радость и наслаждение (giovamento e diletto)»<sup>229</sup>. «Ti gioi» рифмуется с «noi» (местоимением «мы»), которое повторяется и в самом 33-м стихе, образуя его внутреннюю рифму: «di noi ti gioi». Холландер обращает внимание на безличность этого обращения, подчеркивая, что дух, имя которого откроется Данте ниже, говорит за всех, и его слова продиктованы вовсе не чувством былой привязанности<sup>230</sup>. С другой стороны, в последующих стихах герою открывается имя его собеседника: это Карл Мартелл, сын Карла II Анжуйского, в котором Данте-автор видел идеал куртуазного государя, с которым он был дружен в юности и который рано умер<sup>231</sup>.

### 5.3. Световая оболочка душ и их сравнения с явлениями земного мира

Когда Данте задает Карлу Мартеллу вопрос: «Deh, chi siete?» («Кто же вы?»), радость духа, которая уже была в святом и заключалась в возможности порадовать героя («non fia men dolce»), возрастает еще больше:

E quanta e quale vid'io lei far piùe  
Per *allegrezza* nova che s'accrebbe,  
quando parlai, a l'*allegrezze* sue<sup>232</sup>!

И насколько же больше и ярче я увидел этот свет [души],  
из-за нового *веселия*, которое прибавилось,  
когда я заговорил, к ее *веселию*!

Сопоставим этот эпизод с эпизодом песни XXI, 87, который мы рассматривали во второй главе: Петр Дамиан объясняет Данте, что его световое веселие («*allegrezza ond'io fiammeggio*») обусловлено любовью к Богу, которого он может ясно созерцать. Но в той сцене веселие не имеет отношения к собеседнику; оно является онтологической, сущностной характеристикой святого.

Что же касается Мартелла, то у него есть два веселия: первое – онтологическое (веселие блаженства) – то, что есть у него всегда; второе – веселие любви к Данте, которое

<sup>226</sup> Inf. XIV, 60.

<sup>227</sup> Tommaseo N. (1837). Par. VIII, 31 – 33.

<sup>228</sup> Ср. Battaglia S. Cit. Vol. 6. P. 975 – 976.

<sup>229</sup> Della Lana J. (1324 – 1328). Par. VIII, 31 – 33.

<sup>230</sup> Ср. Hollander R. (2000 – 2007). Par. VIII, 31 – 33.

<sup>231</sup> Ср. подробнее об этом в комментарии: Sapegno N. (1955 – 1957). Par. VIII, 49.

<sup>232</sup> Par. VIII, 46 – 48.



прибавилось к уже существующему в нем свету. Согласно Якопо делла Лана, душа Мартелла «украсилась светом и стала еще более нарядной [...] И это автор говорит аллегорически, показывая, сколь совершенный эффект происходит от милосердной любви, которую имеют блаженные души»<sup>233</sup>. Иными словами, Карл радуется тому, что он может проявить свою любовь еще больше, удовлетворяя любопытство собеседника. По мнению более современных комментаторов, в частности, Казини и Барби, здесь объединяются даже два чувства – личное дружеское и общее для всех душ Рая: «Свет Карла Мартелла усиливается и делается ярче при вопросе Данте, означая новое веселие, прибавившееся к радости его блаженства, при звуке знакомого голоса дорогого друга и при появлении возможности совершить дело любви»<sup>234</sup>.

Читатель наблюдает в данных строках новый пример употребления световых образов в качестве метафоры радости:

Употребления слов «allegrezza» (веселие) и «allegrare» (веселить) в переносном значении, наряду с употреблениями «riso-ridere» (смех-смеяться), «sorriso-sorriderere» (улыбка-улыбаться) и «letizia-letiziare» (радость-радоваться) тесно связаны с диффузивными свойствами света [...]. Первое употребление (Inf. VII), единственное вне «Рая» и не относящееся напрямую к божественному свету (унылые, заключенные в болоте Стикса, намекают на солнечный свет, озаряющий землю), предвосхищает некоторые сущностные свойства божественного света, и прежде всего его текучесть («ручьи», которые «наполняют» душу паломника в XVI песни «Рая»; дождь блаженного света, нисходящий на Марию в XXXII песни «Рая»), а также сближение с огнем (созерцательный пыл) и с ясностью в XXI песни. Метафора VIII песни «Рая» тесно связана с употреблениями глагола «sorguscage» и синонимичными выражениями и показывает радость блаженных, когда они обращаются к Данте или отвечают ему: в данном случае это Карл Мартелл, радость (letizia) которого будет описана ниже при помощи сравнения с шелковичным червем<sup>235</sup>.

Обратим внимание на сложность метафоры: слова с семантикой радости употребляются в контексте, указывающем на их переносное значение («allegrezza» означает 'свет'); при этом сами световые образы означают именно радость Карла, которая по законам дантовской поэтики выражается в свете. В этой сложности выражается «дантовская тенденция распространять метафору за пределы отдельного слова [...] и создавать комплексные образы (переносное значение которых отражается в целой фразе), развивая тот тропологический язык, что является одной из наиболее типичных черт дантовской поэтики»<sup>236</sup>. Метафора света-радости является одним из примеров подмеченного Ф. Татео (F. Tateo) закона: «Большая часть дантовских метафор служит чувственному изображению психологической или духовной жизни»<sup>237</sup>.

Образ света-радости развивается и в следующих стихах:

<sup>233</sup> Della Lana J. (1324 – 28). Par. VIII, 46 – 48.

<sup>234</sup> Casini T., Barbi S.A. (1921). Par. VIII, 46.

<sup>235</sup> Finazzi S. Lessico metaforico dantesco: elementi di tradizione e funzioni semantiche nella «Commedia»: Tesi dottorale del XXIV ciclo. Roma, 2011. P. 379 – 380.

<sup>236</sup> Tateo F. Metafora // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 926 – 932.

<sup>237</sup> Там же.

La mia *letizia* mi ti tien celato  
che mi raggia dintorno e mi nasconde  
quasi animal di sua seta fasciato<sup>238</sup>.

Моя радость скрывает меня от тебя:  
та радость, что сияет вокруг меня и прячет меня,  
точно животное, укутанное в свой шелк.

Финацци (Finazzi) указывает:

Переносные смыслы существительного «*letizia*» (радость) и глагола «*letiziare*» (радоваться) ограничены лишь третьей кантикой, где практически все их употребления служат метафорическому обозначению божественного света и пыла любви, ибо составляют реальные эквиваленты – как с семантической, так и с художественной точки зрения – прямых отсылок к «*viva luce*» (живому свету), к «*sandog lucis*» (белизне света) и к различным вариантам ошутимого сияния одеяний святых<sup>239</sup>.

Радость оказывается оболочкой, окутывающей святого, как шелковичного червя. Странное сравнение вписывается в рамки традиции, идущей от Псевдо-Дионисия Ареопагита: описание божественных явлений посредством сравнений с самыми низменными сферами земной жизни, ибо эти сравнения – единственные, которые не могут ввести нас в соблазн мыслить Бога как некую прекрасную, но все же земную вещь<sup>240</sup>. Дж. Ледда указывает также на возможное значение необычного образа червя у Данте: в раннехристианской традиции шелковичный червь считался символом воскресения Христа, хотя в средневековых bestiариях эта символика отсутствует<sup>241</sup>. Парадокс света, застилающего дружеские черты от взора поэта, получает подробное раскрытие в фундаментальной работе М. Ариани:

С каждым последующим подъемом на небеса ослепление «божественным светом» обретает все более парадоксальную телесную плотность. Свет и в самом деле облачает святых, прячущихся в нем; это облегающе одеяние, которое укутывает святого, как шелк своего червя. [...] Карл Мартелл – это укутанный свет, свет, плотно завернутый в излучающую сферу («*mi raggia dintorno*»); это свет, облакающий своей темнотой, прячущий любимого («*Assai m'amasti*» – «Ты сильно любил меня») от чувств любящего, с той же полнотой божественного избытка, эманурующей солнечной энергии, что таится в собственной чрезмерности [...] Ключ к символическому прочтению – лемма «*letizia*»: Карл – это одновременно скрывающая и изливающая себя вовне радость<sup>242</sup>.

Подобное «странное» сравнение радующегося святого (на сей раз первоотца Адама) с животным, прикрытым оболочкой, мы находим и в XXVI песни «Рая»:

Talvolta un animal coverto broglia,  
si che l'affetto convien che si paia  
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;  
e similmente l'anima primaia  
mi facea trasparer per la coverta  
quant'ella a compiacermi venia gaia<sup>243</sup>.

Порой *прикрытое животное* мечется так,  
что его чувство неизбежно проявляется снаружи,  
ибо оболочка следует за ним в его движениях;  
и подобным же образом *первая душа*  
*показывала мне сквозь свое покрывало,*  
*с какой радостью она спешит доставить мне удовольствие.*

<sup>238</sup> Par. VIII, 52 – 54.

<sup>239</sup> Finazzi S. Cit. P. 570.

<sup>240</sup> Подробнее об этой концепции Псевдо-Дионисия применительно к поэтике Данте ср. Ariani M. «Abyssus luminis»: Dante e la veste di luce // Rivista di Letteratura Italiana. 1993. №11. P. 9 – 71; об образе червя ср. Ledda G. Animali nel Paradiso // Ledda G. (a cura di). La poesia della natura nella «Divina Commedia». Cit. P. 101 – 103.

<sup>241</sup> Там же. P. 103.

<sup>242</sup> Ariani M. Lux inaccessibilis. Cit. P. 139 – 140.

<sup>243</sup> Par. XXVI, 97 – 102.

Толкования данного сравнения различны; ранние комментаторы, как правило, видят в глаголе «мечется» описание внешнего движения животного, а в слове «оболочка» – его кожу, скорлупу или шерсть, то есть естественный покров; однако, начиная с Бальдассаре Ломбарди (Baldassarre Lombardi), все последующие комментаторы единодушно сходятся на том, что речь идет о тряпке, или ткани, покрывающей животное<sup>244</sup>.

Комментируя этот эпизод, М. Ариани пишет:

И таким образом Данте-человек, в духе и в теле, встречает «*anima prima / che la prima virtù creasse mai*» (первую душу, / которую создала первая сила, ст. 83-84) – Адама, изображенного как глубинный свет, сущность, скрытую «*Dentro da quei rai*» (Внутри этих лучей, ст. 82), скрытую и мерцающую, как «*animal coverto broglia*» (мечется прикрытое животное, ст. 97). Семейный образ свидетельствует о силе чувства при этой знаковой встрече; это *turpis similitudo*, *низкое сравнение*, раскрывающее человеческую природу первого человека как живой темный свет, одушевленное сияние; «*anima primaia*» (первая душа) показывает (сквозит, «*trasparet*») «*per la coverta*» (через свое покрывало, ст. 101) радость узнавания человека во плоти, способного выдержать невыносимое ослепление. Бедные образы, нарочно используемые здесь поэтом (*животное, мечется, оболочка, покрывало*), имеют, на мой взгляд, нечто общее с природой Адама, в ком человеческая природа паломника отображается, как абсолютный символ «*trapassar del segno*» (преступления положенного предела, ст. 117), которое неоднократно рисковал совершить сам Данте и которое совершает его несчастное alter ego – Улисс. Метафорика глубокого света, выраженная здесь средствами низкого стиля, сублимированного небесным контекстом, согласно псевдодионисийскому методу «неподобных подобий»<sup>245</sup>, выполняет функцию спектрального изображения аффективной мистики, то есть мистики чувства, воодушевляющего блаженных в отношении паломника. В Адаме – неслучайно он последний «исторический» персонаж «Рая», встреченный паломником до появления св. Бернарда – реалистичная иконичность световой оболочки как доступного взору посредника при созерцании глубинного света, самого по себе разрушительного, достигает своей кульминации и, что важно, это описывается в наиболее низменных и «человеческих» терминах, в порядке сублимирующей инверсии, возможно, подсказанной поэту именно Псевдо-Дионисием<sup>246</sup>.

Итак, Ариани выделяет два основных момента в этом эпизоде:

- «неподобное подобие» – сравнение великой души праотца всех людей с мечущимся под тряпкой животным;
- функция световой оболочки Адама (как и других святых): скрыть под светом, доступным для земных глаз Данте, другой, еще более яркий и невыносимый для его глаз свет божественной любви, наполняющей душу святого.

Сравнение с животным и метафора световой ткани служат, как видно, одной цели: зримому, понятному нам изображению мистической невыразимой радости, того «чувства», которое неудержимо охватывает всех святых при виде Данте; той же самой радости, которая заставляет их быстро двигаться или также быстро останавливаться в своем выражающем вечное блаженство движении. Движение (или его прекращение) и свет сочетаются в образе Адама, который, как подметил в цитируемом выше пассаже М. Ариани, является кульминацией описания радости святых о Данте в тексте поэмы.

<sup>244</sup> Подробный перечень интерпретаций приводится в статье: *Ledda G. Animali nel Paradiso*. Cit. P. 104 – 106.

<sup>245</sup> В латинском переводе: «*dissimilis similitudo*»; русский перевод приводится по: *Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии* // Прохоров Г.М. (ред.). Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника. СПб., 2008. С. 46.

<sup>246</sup> *Ariani M. Lux inaccessibilis*. Cit. P. 304.

Оговоримся здесь, что радостное движение может описываться в поэме в столь же «неподобных сравнениях», что и световая оболочка; так, в XVIII песни один из святых воинов неба Марса – Иуда Маккавей, великий военачальник избранного народа Израиля<sup>247</sup>, – слыша, как предок Данте Каччагвида называет его имя герою, от радости начинает вращаться, как волчок, привлекая к себе его внимание:

E al nome de l'alto Macabeo  
vidi moveri un altro roteando,  
e letizia era ferza del paleo<sup>248</sup>.

И, при звуке имени великого Маккавея,  
я увидел, как стал двигаться, вращаясь, другой [святой],  
И радость была кнутом этого волчка.

Как замечает Кьяваччи Леонарди, «образ этот может казаться гротескным при описании святого, но ничто не бывает неприемлемым для Данте, когда речь идет о том, чтобы точно передать вид изображаемой им реальности; кроме того, в этом случае он явно опирается на текст Вергилия, который употребляет то же самое сравнение для описания отчаянного движения царицы Аматы, охваченной гневом (Эн. VII, 378 и след.)»<sup>249</sup>. В данном случае радость выступает основным принципом движения-вращения, его вдохновляющей, вплоть до жестокости, силой.

Близкий к этому образ мы находим в уже рассмотренном ранее эпизоде XXI песни «Рая», где движется, опять-таки выражая радость ответа Данте-персонажу, уже св. Петр Дамиан, великий созерцатель, спустившийся из Эмпирея в небо Сатурна по золотой лестнице Иакова:

Né venni prima a l'ultima parola,  
che del suo mezzo fece il lume centro,  
girando sé come veloce mola<sup>250</sup>.

Я не успел договорить последнее слово,  
как свет сделал ось из своего центра,  
вращаясь, точно быстрый жернов.

Как признается сам Петр Дамиан, определяя этой фразой поведение всех святых «Рая», он спустился в это небо специально для того, чтобы встретиться с Данте:

Giù per li gradi de la scala santa  
discesi tanto sol per farti festa  
teбя  
col dire e con la luce che mi ammanta<sup>251</sup>;

Вниз по ступеням святой лестницы  
я сошел так далеко, только чтобы радостно приветствовать  
тебя  
словами и светом, что меня облакает.

Как мы помним, встречи душ последнего, верхнего круга Чистилища друг с другом также именовались в поэме словом «festa» (праздник, радостная встреча). Однако эти встречи происходили на одном уровне, поскольку встречавшиеся находились в равном положении друг с другом. Здесь же движение святых происходит, как говорилось выше, сверху вниз,

<sup>247</sup> Ср. 1 Макк., 3; Casini T., Barbi S.A. (1921). Par. XVIII, 40; Fallani G. (1965). Par. XVIII, 40 – 42.

<sup>248</sup> Par. XVIII, 40 – 42.

<sup>249</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. XVIII, 42.

<sup>250</sup> Par. XXI, 79 – 81.

<sup>251</sup> Par. XXI, 64 – 66.

навстречу Данте; по выражению Ариани, в этом их пути, совершаемом «только чтобы радостно приветствовать» героя, заключается «самое главное структурное нововведение»<sup>252</sup> поэмы, которое «заменяет однонаправленное движение «Ада» и «Чистилища» изумительно эффективной в нарративном плане бинарной динамикой»<sup>253</sup>. И необычайность этого нового дантовского изобретения – спуск святых навстречу поднимающемуся к ним земному человеку – подчеркивается еще более странными сравнениями святых с земными вещами, которыми усеяно описание их радостного пути к нему.

Еще одно «неподобное подобие», связанное с движением и основанное на образе животного, присутствует в XIX и XX песнях «Рая», где Данте встречается с душами справедливых властителей, складывающихся для него в фигуру огромного орла. Мы обнаруживаем здесь ряд сложных «орнитологических сравнений, которые иллюстрируют жесты и поведение небесного орла: он описывается сначала как сокол, избавленный от колпачка, затем как аист, счастливый тем, что вскормил своего птенчика, и, наконец, как жаворонок, опьяненный солнечным светом и сладостью собственного пения»<sup>254</sup>.

Нас интересуют два из них – сравнения с соколом и с жаворонком, содержащие лексемы с семантикой радости:

1. Quasi falcone ch'esce del cappello,  
*move la testa e con l'ali si plaude,*  
*voglia mostrando e facendosi bello,*  
 vid'io farsi quel segno, che di laude  
 de la divina grazia era conteso,  
 con canti quai si sa chi là sù *gaude*<sup>255</sup>.  
 наверху.

Я увидел: точно сокол, что выбирается из-под шапочки,  
 двигает головой и, *радуясь сам себе, хлопает крыльями,*  
*показывая свое желание лететь и охорашиваясь,*  
 сделался этот знак, который был соткан  
 из живых похвал божьей благодати  
 и пел песни, которые могут понять лишь те, кто *ликует* там,

2. Quale allodetta che 'n aere si spazia  
 prima cantando, e poi *tace contenta*  
*de l'ultima dolcezza che la sazia,*  
 tal mi sembiò l'imgo de la 'mprenta  
 de l'eterno piacere, al cui disio  
 ciascuna cosa qual ell'è diventa<sup>256</sup>.

Точно жаворонок, что, паря в небе,  
 сначала поет, а затем умолкает, *довольный*  
*сладостью последних звуков, которая его насыщает* –  
 таким мне показался образ оттиска  
 предвечной воли, по желанию которой  
 всякая вещь становится такой, какая она есть.

Ледда указывает:

Радость сокола, который, будучи освобожден от «шапочки» [то есть колпачка – К.Л.], прикрывавшей ему глаза, переходит от слепоты к зрению и от пассивности к охоте, символизирует радость, с которой орел торопится разрешить сомнение Данте, и сравнение кажется абсолютно позитивным, но последующие сравнения проясняют, что прозрение на самом деле ограничено и что истинная радость заключается в осознании и в радостном принятии этих границ<sup>257</sup>.

<sup>252</sup> Ariani M. Lux inaccessibilis. Cit. P.16.

<sup>253</sup> Там же.

<sup>254</sup> Ledda G. Animali nel Paradiso. Cit. P. 114.

<sup>255</sup> Par. XIX, 34 – 39.

<sup>256</sup> Par. XX, 73 – 78.

<sup>257</sup> Ledda G. Animali nel Paradiso. Cit. P. 114.

В своем диалоге с фигурой орла, образованной праведными душами, Данте пытается узнать, может ли спастись язычник и за что гибнут в аду не знающие Христа чужеземцы; орел же отвечает ему, что люди не могут проникнуть в глубину промысла Божьего<sup>258</sup>. Поэтому сравнения орла с соколом и жаворонком, где первый радуется обретенному зрению (зрение, как упоминалось выше, в Средние века символизирует познание действительности), а второй замолкает в изнеможении, пораженный невыразимой сладостью собственного пения, действительно как будто иллюстрирует нам путь, который в этой песни проходит Данте: от бурной радости, вызванной возможностью познать истину, до радости согласия с невыразимой волей Божьей, недоступной человеческому пониманию.

Ледда обращает внимание на использование Данте современной ему научной терминологии из трактата Фридриха II «О соколиной охоте» в первом сравнении<sup>259</sup> и на аллюзию на канцону провансальского трубадура Бернара де Вентадорна во втором сравнении<sup>260</sup>. Образ сладостно поющего жаворонка из куртуазной любовной лирики, однако, дополняется у Данте мистическим образом *насыщения сладостью*, приводящего птицу к молчанию<sup>261</sup>. К образу «насыщения сладостью, приводящего к молчанию», близок также образ св. Августина, которого цитирует в своей книге Л. Тонелли (L. Tonelli)<sup>262</sup>: «Что сказать еще, Господь мой, Жизнь моя, моя Святая Радость? И что вообще можно сказать, говоря о Тебе?»<sup>263</sup>: в латинском варианте вместо слова «радость» используется именно «сладость»: «*Et quid diximus, Deus meus, vita mea, dulcedo mea sancta, aut quid dicit aliquis, cum de te dicit?*»<sup>264</sup>.

Поэтому от сравнения с соколом до сравнения с жаворонком можно проследить также динамику развития внешней, активной радости до внутренней, мистической, переходящей в молчание на той границе между изречением и тишиной, о которой пишет Дж. Каругати (G. Carugati):

прилагательное *mystikós*, мистический, [...] означает в первую очередь не «то, что принадлежит тайнам» и о чем следует молчать, а то, что относится к границе, к некоему «внутри/снаружи», к молчанию, становящемуся словом, или к слову, которое вновь поглощается молчанием. Изначально мистическое – это не только внутреннее «дословесное», но и также, и прежде всего, межсловесное явление, пауза взмаха ресниц, секундное смыкание губ между одним и другим словом. Утрата слов и прекращение видения, родственная *léthe*, забвению, обратной стороной которого является *alétheia*, познание, а не та истина, которую западная мысль впоследствии возвела в абсолют<sup>265</sup>.

<sup>258</sup> Ср. Par. XX, 88 – 138.

<sup>259</sup> *Ledda G.* Animali nel Paradiso. Cit. P. 116.

<sup>260</sup> Там же. P. 121.

<sup>261</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XX, 73 – 75.

<sup>262</sup> *Tonelli L.* Dante e la poesia dell'ineffabile. Firenze, 1934. P. 46.

<sup>263</sup> Исп. I, 4.

<sup>264</sup> Conf. I, 4.

<sup>265</sup> *Carugati G.* Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della «Commedia» di Dante. Bologna, 1991. P. 9.

В самом деле, если сравнение с соколом изобилует глаголами движения: «esce», «move», «si plaude»<sup>266</sup>, то сравнение с жаворонком имеет лишь один глагол с семантикой движения – «si spazia», рифмующийся с «sazia» – «насыщает, удовлетворяет» (о сладости, которая, насыщая жаворонка, тем самым прекращает его пение и, возможно, движение<sup>267</sup>). Следует обратить внимание и на разные аллитерации в этих терцинах: в то время как в первом эпизоде аллитерация на твердые зубные согласные: «т», «д» – передает идею движения, веселья, активного действия, то во втором аллитерация на глухие аффрикаты: «ч», «ц» – выражает нежность и создает ощущение тишины. Таким образом, радость активных действий сменяется в этих песнях радостью невыразимого внутреннего чувства.

Последнее необычное сравнение с земной реальностью, отражающее радость общения святого с паломником, мы находим в XXV песни, где вслед за явлением Петра и Иакова перед Данте предстает третий апостол, в католической традиции символизирующий добродетель христианской любви, – Иоанн. Его видение ослепляет Данте своим лучезарным светом, но его приближение к первым двум апостолам, танцующим рядом с героем, описывается следующим образом:

<p><i>E come surge e va ed entra in ballo vergine lieta, sol per fare onore a la novizia, non per alcun fallo, così vid'io lo schiarato splendore venire a' due che si volgieno a nota qual convieniesi al loro ardente amore</i><sup>268</sup>.</p>	<p>И как <i>встает, и выходит, и вступает в танец</i> <i>радостная</i> девушка, лишь для того, чтобы почтить молодую невесту, а не по какой-либо дурной причине, так и просиявшее сиянье, как видел я, приблизилось к тем двоим, что вращались в лад пению, которое подобало их пылающей любви.</p>
--	---

Первые комментаторы видели в этом сравнении аллюзию на скромность и неторопливость движений Иоанна; так, Ландино пишет:

И это сияние приблизилось к Петру и Иакову с той серьезностью, и стыдливостью, и честностью, какие можно видеть в деве, когда она поднимается со своего места, и идет танцевать, и вступает в танец<sup>269</sup>.

Полетто замечает:

Было выявлено другими комментаторами, что в священной Поэме есть и другие изящные сравнения с образами танцев (ср. Purg. XXVIII, 52), но что, быть может, ни в одном из них радостная свежесть и достоинство человеческих движений не изображаются так наглядно, как в этом<sup>270</sup>.

Э. Трукки (E. Trucchi) указывает:

<sup>266</sup> Глагол «si plaude» мог быть позаимствован Данте из «Энеиды» или «Метаморфоз» Овидия (Met. VIII, 238), ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XIX, 34 – 36. Кьяваччи Леонарди указывает, что у Овидия глагол имеет именно значение 'радостно бить крыльями', в котором его использует Данте.

<sup>267</sup> Ср. *Ledda G.* *Animali nel Paradiso.* Cit. P. 122.

<sup>268</sup> Par. XXV, 103 – 108.

<sup>269</sup> *Landino C.* (1481). Par. XXV, 100 – 108.

<sup>270</sup> *Poletto G.* (1894). Par. XXV, 103 – 108.

Образы вновь становятся земными для изображения любовной радости, с которой св. Иоанн соединяется со св. Петром и св. Иаковом и с которой они принимают его в присутствии Беатриче: девственность Иоанна, вращение трех светочей, присутствие Беатриче подсказывают это сравнение с девой<sup>271</sup>.

Наконец, Матталия обращает внимание на то, что глагол «surge» является «благородным, взятым из Евангелия и часто используемым в поэме»<sup>272</sup>, а сама описываемая сцена представляет собой эпизод из «праздничной и честной светской жизни»<sup>273</sup>.

Ритм первого стиха, с повторяющимися в словах ударениями на первом слоге, как бы воспроизводит ритм спокойного и плавного девичьего движения. Сравнение великого апостола с юной девушкой, вступающей в танец, так же, как и предыдущие, приближает к читателю недостижимую реальность божественной радости, изображая мистические переживания в понятных и доступных нашему пониманию картинах.

#### 5.4. Радость как объект и свойство коммуникации

Возвращаясь к VIII песни, рассмотрим стихи, в которых особенно ярко представлен коммуникативный аспект радости:

«Però ch'i' credo che l'alta letizia  
che 'l tuo parlar m'infonde, signor mio,  
là 've ogne ben si termina e s'inizia,  
per te si veggia come la vegg'io,  
grata m'è più; e anco quest' ho caro  
perché 'l discerni rimirando in Dio.  
Fatto m' hai lieto, e così mi fa chiaro,  
poi che, parlando, a dubitar m' hai mosso  
com'esser può, di dolce seme, amaro»<sup>274</sup>.

«Поскольку я думаю, что высокая радость,  
которую внушает мне твоя речь, о мой сеньор,  
там, где всякое благо завершается и начинается,  
видна тебе так же, как и я вижу ее,  
то она еще более дорога мне; и так же дорого мне это чувство,  
ибо ты зришь мою радость, созерцая Бога.  
Ты обрадовал меня, так разъясни же мне,  
ведь своей речью ты побудил меня усомниться:  
как может быть, чтобы от сладкого семени родилось горькое?»

Кьяваччи Леонарди излагает в прозе этот отрывок так:

Поскольку я думаю, что ты видишь в Боге (то есть там, где всякое благо имеет начало и конец), так же, как и сам я вижу в себе самом, глубокую радость, что твои слова внушают мне, эта радость мне тем более дорога. И само это возрастание радости мне дорого, ибо ты видишь его, глядя прямо на Бога. Обе терцины в сжатой и изящной форме передают радость Данте при виде друга среди святых; концепт радости выражается дважды, но каждый раз по-разному. Сначала герой говорит, что радость, доставленная ему словами друга (разумеется, первыми, заключающими в себе личное чувство и оценку – ст. 55 – 57 – а не последующими горькими политическими размышлениями) возросла от того, что он знает, что его друг видит эту радость в Боге, а затем он добавляет, что это второе чувство (радость о блаженстве ближнего), дорого ему по этой же самой причине. И та, и другая радость, таким образом, – и радость о ласковых словах Карла, и радость о его блаженном бытии – тем более дорога Данте, что его собеседник познает ее в Боге, созерцая Его в раю<sup>275</sup>.

<sup>271</sup> Trucchi E. (1936). Par. XXV, 103 – 108.

<sup>272</sup> Mattalia D. (1960). Par. XXV, 103.

<sup>273</sup> Там же.

<sup>274</sup> Par. VIII, 85 – 93.

<sup>275</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. VIII, 85 – 89; 89 – 90.



Перед нами наложение образов радости друг на друга. Речи Карла Мартелла сообщают Данте радость, причем эта передача радости выражена посредством глагола «infondere», происходящего от лат. «infundere», от предлога «in» (внутри) и глагола «fundere» (лить)<sup>276</sup>. Сохраняющий доныне свое этимологическое значение – 'лить жидкость внутрь другой жидкости' – в христианской литургической практике, он, как минимум, начиная с этого эпизода в поэме Данте, стал употребляться в итальянском языке и в переносном значении: 'сообщать свойство, способность, энергию, материальные и духовные дары, вдохновлять или внушать чувства и т.д.'<sup>277</sup>. В корпусе OVI зарегистрирован в этом значении, начиная с трактата францисканского мистика Уго Панцера (Ugo Panziera), написанном до 1330 г.<sup>278</sup>. Сема проникновения, которую вносит в контекст глагол «infondere», раскрывается в последующих строках: Карл Мартелл видит радость своего собеседника, *проникая взглядом в Бога* («*rimirando in Dio*»); причем важность зрительного мотива подчеркивается здесь частым употреблением глаголов зрения: «*per te si veggia*», «*vegg'io*», «*discerni*», «*rimirando*». Если вспомнить, что, как говорилось выше, слово «*letizia*» означает в «Раю» в большинстве случаев свечение вокруг душ блаженных, то вдвойне любопытно отметить, как Данте «играет» со световой метафорой, говоря, что его внутреннее чувство радости так же доступно взору Мартелла, как и свечение вокруг души последнего доступно взору самого Данте.

Точно так же и следующее употребление эпитета «радостный» в сочетании с эпитетом «ясный» – «*fatto m'hai lieto, e così mi fai chiaro*» – содержит контекстуально-ассоциативную отсылку к семантическому полюсу света и зрения. За этой игрой ассоциаций стоит дантовская концепция способа коммуникации ангелов с Богом, изложенная им в «*De Vulgari*»:

Если мы внимательно рассмотрим то, что является нашей целью при разговоре, то будет очевидно, что цель состоит лишь в том, чтобы проявлять перед другими то, что мыслит наш ум. И поскольку ангелы для распространения своих славных мыслей имеют скорейшую и невыразимую умственную способность, благодаря которой один целиком открывается другому или сам по себе, или по крайней мере посредством того ярчайшего Зеркала, в котором все они отражаются в полноте своей красоты и отображаются исполненными желания, ясно, что они не имеют никакой нужды в слове как в знаке коммуникации<sup>279</sup>.

<sup>276</sup> Battaglia S. Cit. Vol. 7. P. 971.

<sup>277</sup> Там же. P. 971 – 973.

<sup>278</sup> Ср. данные корпуса OVI.

<sup>279</sup> Ср. латинский текст:

Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud, quam nostre mentis enucleare aliis conceptum. Cum igitur angeli ad pandendas gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltim per illud fulgentissimum speculum in quo cuncti representantur pulcherrimi atque avidissimi speculantur, nullo signo locutionis indiguisse videntur.

De Vulg. El. I, ii, 3.

Эта концепция, иными словами, заключается в том, что ангелы лишены дара речи, так как могут видеть мысли друг друга в созерцаемом ими божественном свете (Зерцале) Троицы<sup>280</sup>. В «Комедии» святые отнюдь не лишены дара речи, но пользуются им лишь в двух случаях: для разговора с Данте, который не может читать их мысли, подобно им самим и ангелам, и для воздавания хвалы Творцу в пении благодарственных гимнов. При этом сами святые читают мысли и чувства Данте, видя их в Господе, и точно тем же способом Карл Мартелл прозревает его радость. Радость выступает в этом эпизоде объектом и неперенным свойством коммуникации: она проникает в душу Данте из речей его друга, ее видит Карл Мартелл, и это, в свою очередь, радует Данте, причем радуется он дважды: за себя и за своего друга. Эта радость соединяет персонажей друг с другом, и она, как мы видим, тесно связана с мотивом взаимопроникновения («*compenetrazione*»<sup>281</sup>) в мысли и духовные чувства друг друга.

#### 5.5. Общение посредством света и радость самопрощения

В следующей, IX песни Данте встречается с другими душами неба Венеры: принцессой Куниццей да Романо и трубадуром Фолько из Марсея, прежде известными своими многочисленными любовными связями, но раскаявшимися при жизни и употребившими остаток своих дней на добрые дела<sup>282</sup>. Окончив беседу с Карлом Мартеллом, вновь вернувшимся к созерцанию Троицы, Данте восклицает, сетуя на людей, гонящихся за земными благами, в отличие от святого:

<p>Ahi anime ingannate e fatture empie, che da sì fatto ben torcete i cuori, drizzando in vanità le vostre tempie<sup>283</sup>!</p>	<p>О, обманутые души и нечестивые создания, что отвращают сердца от такого блага, устремляя свои взоры к суете!</p>
--	---

Но это полное скорби и горечи восклицание служит фоном для следующих стихов:

<p>Ed ecco un altro di quelli splendori ver' me si fece, e 'l suo voler piacermi удовольствие significava nel chiarir di fori<sup>284</sup>.</p>	<p>И вот другое из этих сияний приблизилось ко мне, и свое желание доставить мне выражало во внешнем свечении.</p>
--	--

<sup>280</sup> Как указывает М. Тавони (M. Tavoni) в своем комментарии, ссылаясь на П. Менгальдо (P. Mengaldo), источником вдохновения для Данте здесь могли послужить страницы трактата «*Speculum naturae*» (Зерцало природы) Винсента де Бовэ I, 39. Ср. *Tavoni M. Commento al II.3 del De Vulgari Eloqueuntia // Giunta C., Gorni G., Tavoni M. (a cura di). Alighieri D. Opere: In 2 voll. Milano, 2011. Vol. 1. P. 1142.*

<sup>281</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. IX, 73.*

<sup>282</sup> Подробные сведения об их исторических прототипах приводятся в комментариях: *Sapegno N. (1955 – 1957). Par. IX, 32 – 33; Mattalia D. (1960). Par. IX, 32; Sapegno N. (1955 – 1957). Par. IX, 94 – 95; Fallani G. (1965). Par. IX, 94.*

<sup>283</sup> Par. IX, 10 – 12.

<sup>284</sup> Par. IX, 13 – 15.

В этой встрече описываются не черты Куниццы, скрытые световым коконом, а сам этот кокон и его сверканье, означающее радость встречи с Данте. Кьяваччи Леонарди указывает:

Свет есть единственное доступное чувствам средство, которое выражает душевные чувства святых, так же, как у земных людей – лица. Это выражение, повторяющееся при каждой новой встрече, каждый раз подает повод все для новых и новых изображений и вариаций, образующих как бы непрерывную световую ткань в райском повествовании<sup>285</sup>.

Грабер подчеркивает интимность чувства, проявляющегося в свечении Куниццы:

это «внешнее сверканье», что, внешне и без слов, означает для Данте внутреннее возгорание радости и желанья совершить приятную для него, радостную вещь. Но и в самом поэте мы ощущаем сдержанное горение благодаря этой емкой четкости ритма и слов<sup>286</sup>.

Очевидно, что свет имеет здесь семиотическую функцию, как и слова, и это его значение подчеркивается глаголом «significar», который Данте использует в поэме, говоря о своем поэтическом стиле и о выражении невыразимого вербальными знаками<sup>287</sup>.

Однако радость Куниццы не ограничивается лишь творением добра ближнему: она радуется в том числе и тому, что не винит себя в своих грехах; ее чувство к самой себе полно той же радости, что и ее чувство к Данте:

Cunizza fui chiamata, e qui *refulgo*  
perché mi vinse il lume d'esta stella;  
ma *lietamente* a me medesima *indulgo*  
la cagion di mia sorte, e non mi noia;  
che parria forse forte al vostro vulgo.  
Di questa *luculenta e cara gioia*  
del nostro cielo che più c'è propinqua,  
grande fama rimase<sup>288</sup>.

Я звалась Куницей, и здесь *сияю*,  
ибо меня победил свет этой звезды;  
но *радостно* я самой себе прощаю  
причину моей участи, и она меня не огорчает,  
что, быть может, было бы трудно понять вашему народу.  
От этого *яркого и драгоценного самоцвета*  
нашего неба, что к нам ближе всех,  
осталась на земле великая слава.

Куницца поясняет, что сияет блаженством в небе Венеры потому, что влияние этой звезды подчиняло себе ее волю в земной жизни, толкая на прелюбодеяния<sup>289</sup>. Затем она как бы противопоставляет союзом «но» то, что было, тому, что есть сейчас, без драматического разрыва (как мы видели это в Аду), но в органичной и радостной преемственности:

Данте, очевидно, хотел указать на то состояние, в каком находятся в отношении своей прошлой жизни души святых – состояние, созвучное с тем, о чем пишет св. Августин, «О Граде Божьем», XXII 30 [...]. В соответствии с этой доктриной слова Куниццы означают: Хотя внизу, на земле, надо мною доминировала страсть плотской любви, здесь и сейчас я могу удовлетворяться этой своей сильной склонностью к любви, которая, превратившись в любовь к Богу, доставила мне это блаженство, и больше не огорчает меня: и эта

<sup>285</sup> Chiavacci Leonardì A.M. (1991 – 1997). Par. IX, 14 – 15.

<sup>286</sup> Grabher C. (1934 – 1936). Par. IX, 13 – 15.

<sup>287</sup> Ср. Purg. XXIV, 54; Par. I, 70; ср. также статью: Rack M. Significare // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 5. P.242 – 245.

<sup>288</sup> Par. IX, 32 – 37.

<sup>289</sup> Della Lana J. (1324 – 1328). Par. IX, 32 – 33; Pietro Alighieri (3) (1359 – 1364). Par. IX, 13 – 63.

история, то есть то, как любовная страсть стала основой моего блаженства, показалась бы трудной для понимания простым людям<sup>290</sup>.

Рифма вновь, как это часто бывает у Данте, отражает смысл терцины: «refulgo – indulgo» (сияю – прощаю), показывая причинно-следственную связь между сиянием и прощением. Синтагма «lietamente a me medesima indulgo» (радостно прощаю самой себе) является структурной осью всего монолога Куницы и показывает, как радость в дантовском Раю может знаменовать не только отношение между ближними, но и отношение человека к самому себе.

Обратим внимание и на рифму: «non mi noia – luculenta e cara gioia». Эта рифма создает антитезу, противопоставляя лексему со значением скорби лексеме, которая в данном контексте имеет значение драгоценности, но омоним которой, как указывалось в первой главе настоящей работы, означает 'радость'.

Согласно комментаторам, употребляя слово «gioia», поэт имеет в виду лишь первое значение; но в данном контексте существительное, очевидным образом, обретает семантическую ассоциацию со словом «letizia», никогда не используемым в значении драгоценности в поэме. Происходит это сближение на основании того, что оба слова имеют общую метафорическую функцию изображения света, и в особенности наглядно это проявляется в 67 – 69 стихах той же песни, где перед Данте предстает свет трубадура Фолько да Марсилья:

L'altra letizia, che m'era già nota  
per cara cosa, mi si fece in vista  
qual fin balasso in che lo sol percuota<sup>291</sup>.

Другая радость, что была мне уже знакома  
как дорогая вещь, предстала пред моим взором,  
точно чистый рубин, в котором преломляется солнце.

Начиная с Веллутелло, «l'altra letizia» начинает интерпретироваться не только в прямом значении радости, но и как свет вокруг Фолько<sup>292</sup>. Еще Бенвенуто Да Имолла обращает внимание на сходство между стихами: «di questa luculenta e cara gioia» и «l'altra letizia, che m'era già nota / per cara cosa»<sup>293</sup>. Поэтому для читателя значения «радость» и «драгоценность» в этих двух эпизодах почти совпадают друг с другом. Но Данте развивает мотив радости дальше, поясняя принцип одного из величайших, созданных собственно им, тропов третьей кантики<sup>294</sup>:

Per letiziar là sù fulgor s'acquista,  
sì come riso qui; ma giù s'abbuia  
l'ombra di fuor, come la mente è trista<sup>295</sup>.

От радования там, наверху, возрастает сияние,  
как улыбка – здесь; а внизу затемняется  
тьнь снаружи, когда печальна душа.

<sup>290</sup> Casini T., Barbi S.A. (1921). Par. IX, 34.

<sup>291</sup> Par. IX, 67 – 69.

<sup>292</sup> Vellutello A. (1544). Par. IX, 67 – 69.

<sup>293</sup> Da Imola B. (1375 – 1380). Par. IX, 67 – 69.

<sup>294</sup> Ср. Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. IX, 70 – 72.

<sup>295</sup> Par. IX, 70 – 72.

Лана поясняет эти стихи так:

Здесь говорится, что за веселием блаженных душ следует вспышка, излучение и веселый смех; так же, как у нас, когда мы веселимся, веселие выражается внешне в смехе, и так же, когда мы грустим, мы выказываем эту грусть снаружи, делаясь мрачными<sup>296</sup>.

Другие комментаторы указывают на то, что стих о мрачности относится к описанию состояния адских душ<sup>297</sup>. В самом деле, если вспомнить, что в «Аду» главным эпитетом состояния осужденных было прилагательное «tristo», то ясно, что в «Раю», напротив, основным эпитетом должна быть антитеза – прилагательное «lieto» (радостный). В данном случае речь идет о постоянной, онтологической характеристике состояния и святых, и осужденных: первые всегда ликуют, вторые всегда скорбят; причем в дантовском мире и у тех, и у других эти состояния духа проявляются в свете или его отсутствии. В земном мире, напротив, радость людей выдают смех и улыбка, которых на небе не видно за световым коконом, окружающим блаженных.

## 5.6. Радость и взаимопроникновение

Связь между светом и радостью постоянно подчеркивается в этой песни, и вот, вслед за пояснением принципа световой поэтики «Рая», в тексте вновь звучит идея радостного и светового взаимопроникновения, выражающаяся на этот раз в авторских неологизмах:

«Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia»,  
diss'io, «beato spirito, sì che nulla  
voglia di sé a te puot'esser fuia.  
Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla  
sempre col canto di quei fuochi pii  
che di sei ali facien la coculla,  
perché non satisface a'miei disii?  
Già non attendere' io tua dimanda,  
s'io m'intuassi, come tu t'inmii»<sup>298</sup>.

«Бог видит все, и твое зрение *проникает в него*»,  
молвил я, «о блаженный дух, так, что ни одно  
желание не может укрыться от тебя.  
Так отчего же твой голос, *что вечно веселит небо*  
*вместе с пением тех благочестивых огней,*  
что носят клобук из шести крыл,  
*не удовлетворит мои желания?*  
Уж я бы не стал ждать твоего вопроса,  
*если бы проникал в тебя так, как ты проникаешь в меня*».

Здесь Данте обращается к своему третьему собеседнику в небе Венеры – бывшему трубадуру, позже епископу и вдохновителю крестового похода Фолько да Марсилья, чей голос и на небе, как он привык это делать на земле, может увеселять, но уже не людей, а самого Творца, воздавая ему хвалу вместе с пением шестикрылых серафимов. Герой поэмы еще не знает имени своего собеседника, но смело начинает разговор с ним с вопроса: ведь ты же смотришь в самого Бога, который знает все, и, значит, тоже все

<sup>296</sup> Della Lana J. (1324 – 1328). Par. IX, 70 – 72.

<sup>297</sup> Ср. Chiose cagliaritanе (1370[?]). Par. IX, 70 и большинство современных комментариев.

<sup>298</sup> Par. IX, 73 – 81.

знаешь, в том числе и мои мысли; почему же ты не удовлетворишь мое желание знать, не дожидаясь моего вопроса?

В этом эпизоде повторяется уже встречавшийся нам в связи с мотивом радости в предыдущих главах и разделах мотив *стремления к познанию*, который в данном случае характеризуется «живым нетерпением, сквозящим в этих строках и полным почти неуважительной фамильярности в отношении святого, как это типично для Данте в отношении любой формы знания, желаемого им всегда с одинаковым жаром»<sup>299</sup>. Радость святых при возможности сделать поэту приятное стала для него уже настолько привычной, что он, видя приближение «l'altra letizia» (новой радости), то есть очередной блаженной души, сам начинает разговор с нею, прося утолить его духовную жажду.

Но основным условием реализации этого радостного коммуникативного взаимодействия в данных терцинах полагается *взаимопроникновение*, осуществляющееся между тремя субъектами: святым трубадуром, Творцом и Данте. Описание этого процесса происходит путем создания трех неологизмов, присутствующих в данном отрывке.

Знаменитые глагольные неологизмы «s'inluia», «m'intuassi» и «t'inmi», образованные посредством прибавления приставки «in-» (в, внутрь) к основе личных местоимений – «lui» (он), «tu» (ты) и «mi» (меня) – и означающие, если попытаться передать их по-русски дословно, «внегоивается», «втебяивается» и «вменяиваешься», неоднократно привлекали внимание дантоведов своей необычностью; вот что пишет о них лингвист Игнацио Бальделли (Ignazio Baldelli), выделяя их в отдельную группу, вместе с другими подобными неообразованиями:

Следует заострить внимание на областях, в некотором плане однородных, на словообразовательных моделях, которые, очевидно, особым образом стимулировали творческий дух поэта. Одна из наиболее плодотворных областей – без сомнения, область парасинтетических глагольных образований, и, в частности, глагольных парасинтезов с приставкой in-, типа [...] «insemprare» (делать вечным) от «sempre» (вечно) и т.д. Эта словообразовательная модель была хорошо известна с самого начала существования итальянского языка (ср. «inabissare» (ввергать в бездну), «ingrandire» (увеличивать), «ingrossare» (увеличивать), и т.д.); Д., тем не менее, упорно расширяет круг ее действия за пределы привычных рамок, применяя ее разнообразными и независимыми друг от друга способами к существительным и прилагательным, [...] и даже к личным и притяжательным местоимениям, в результате чего создаются те уникальные «intuarsi», «inmiarsi» (проникать в тебя, в меня), IX, 81; «inluarsi», ст. 73 (проникать в него); e «inlearsi», XXII, 127 (проникать в нее), которые представляют характерные и почти вошедшие в поговорку примеры смелости дантовских языковых новообразований. В целом, эта словообразовательная группа в своем составе содежит не просто ряд неологизмов, но целую плодотворную жилу, имятворческую технику, живо и постоянно применяющуюся Данте<sup>300</sup>.

Уже первые комментаторы поэмы обращали особое внимание на это необычное словотворчество: так, автор «Ottimo commento» пояснял:

<sup>299</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. IX, 81.

<sup>300</sup> Baldelli I. Neologismi // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 3. P. 37.

*S'io m'intuassi* и т.д., то есть, если бы я так участвовал в тебе, как *tu t'immii*, то есть как ты делаешься мной, поскольку понимаешь то, что есть во мне. Это созданные автором глаголы с новым звучанием, каких грамматика уж не извлекала более из своей кузницы<sup>301</sup>.

В XIX в. Скартаццини, цитируя Перетца (Perez), раскрывал смысл этих неологизмов так:

Ясно, что в небе, где происходит величайшее единение (*comunione*) умов, которые все видят друг друга, понимают друг друга, любят друг друга внутри высшего ума, созерцаемого и зримого ими, вживание одного блаженного в другого, как и всех блаженных во Христа и в Бога, должно доходить до степени, превышающей любое земное воображение. Столь глубокое и высокое участие в мыслях и *радостных чувствах* друг друга не укрылось от поэта-теолога, который, выражая перенос «Я» в «тебя», в «меня» и в «себя» других людей, создал новые слова: глаголы «*intuarsi*» (проникать в тебя), «*immiarsi*» (проникать в меня), «*inluiarsi*» (проникать в него), «*inleiarsi*» (проникать в нее), «*incielarsi*» (проникать в небеса), «*imparadisarsi*» (пронкать в рай), «*indiarsi*» (проникать в Бога), «*inverarsi*» (проникать в истину), *отражать* мысли в другом, *распространять* их, как лучи, и т.д.<sup>302</sup>.

Неслучайно стих начинается со слова «*Dio*» (Бог), что всего лишь дважды происходит в поэме<sup>303</sup>: взаимпроникновение начинается с самой Троицы, вечно познающей себя и знающей все во всей вселенной; и тот, кто смотрит на Троицу, видит в ней вещи вселенной, хотя, возможно, и не настолько совершенно, насколько их видит Создатель мира. Выше говорилось о возможном влиянии Винсента де Бове на эту концепцию общения святых в Раю; но ни в одном трактате, в том числе в «Сумме теологии» Фомы Аквинского, на данный момент не обнаружено глаголов, которые бы самой своей морфологией выражали идею проникновения «я» внутрь Другого.

Поиски источника этих сильных и ярких словообразов вновь приводят нас к учению о мистическом теле Церкви. Как пишет Э. Мерш, «можно сказать, что великий урок всего Писания, который можно извлечь из доктрины мистического тела, есть урок двойной любви: любви к Богу и любви к ближнему. И это понятно: мистическое тело есть организм, в котором все люди сверхъестественным образом соединены друг с другом и с Богом; Христос – это средство, которым Бог соединяет людей друг с другом, чтобы соединить их с собой. Теснее объединенные в своем существе, они должны быть таковыми и в своем образе действий, и со сверхъестественной интенсивностью любить друг друга и Бога»<sup>304</sup>. Это единство, достигающее высшей степени – взаимпроникновения – имеет своей моделью стихи Евангелия от Иоанна:

Не о них же [апостолах] только молю, но и о верующих в Меня по слову их, да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино, - да уверует мир, что Ты послал Меня. И славу, которую Ты дал Мне, Я дал им: да будут едино, как Мы едино. Я в них, и Ты во Мне; да будут совершены воедино, и да познает мир, что Ты послал Меня и возлюбил их, как возлюбил Меня<sup>305</sup>.

<sup>301</sup> *Ottimo* (1333). Par. IX, 81.

<sup>302</sup> *Scartazzini G.A.* (1872 – 1882). Par. IX, 73.

<sup>303</sup> Ср. *Fosca N.* (2003 – 2015). Par. IX, 73 – 75.

<sup>304</sup> *Mersch É.* *Corps mystique* Cit. P. 2385.

<sup>305</sup> Ин. 17, 20 – 23.

В этих стихах Мерш видит основу учения о мистическом общении лиц Троицы между собой. Среди отцов Церкви об этом общении именно как о взаимопроникновении лиц Троицы друг в друга писал Иоанн Дамаскин (ок. 675 – ок. 753):

Итак, мы называем ипостаси (Св. Троицы) совершенными, чтобы не ввести сложности в Божеское естество, ибо сложение – начало раздора. И опять говорим, что три ипостаси *находятся одна в другой взаимно*, чтобы не ввести множества и толпы богов<sup>306</sup>.

Данте вполне мог быть знакомым с учением Дамаскина о взаимопроникновении лиц Троицы друг в друга, так как содержащий это учение трактат – «Точное изложение православной веры» («*De fide orthodoxa*») – был переведен на латинский язык еще в 1150 г. и пересказан в «Сумме» Петра Ломбардца; кроме того, имя восточного богослова упоминается поэтом в его послании к итальянским кардиналам наряду с именами Амвросия Медиоланского, Августина, Псевдо-Дионисия и Беды Достопочтенного, что может говорить – хотя и не наверняка – об особом внимании автора «Комедии» к его идеям<sup>307</sup>.

Можно предполагать, что именно учение о взаимопроникновении друг в друга лиц Троицы оказало влияние на формирование модели общения Фолько да Марсилья с Творцом и с Данте в IX песни «Рая»; в поведении святого как бы воспроизводится та же схема внутритроичного общения, которая выражается на морфологическом уровне в построении неологизмах, а также в употреблении в этих стихах большого количества личных местоимений, которые также отражают процесс взаимопроникновения личностей друг в друга. Что же касается метафоры этого мистического процесса в поэме, то у Данте такой метафорой выступает свет: как мы видели выше в «*De Vulgari*», взаимопроникновение проявляется в проницании разума друг друга, как лучи проникают в зеркальную поверхность. Как пишет Х. Вебб, комментируя другие эпизоды «Рая», «отношения между Лицами Троицы представляют собой модель отношений между людьми в Раю»<sup>308</sup>; такое отношение предполагает единение друг с другом без растворения друг в друге; полное взаимопроникновение без утраты собственной идентичности. Эта модель определяет не только взаимное познание, но и взаимную любовь: вопрос Данте к святому – «*Già non attendere' io tua dimanda*» – предполагает со стороны святого не только знание, но и желание удовлетворить желание ближнего, вызванное, в свою очередь, желанием испытать радость милосердной любви.

---

<sup>306</sup> Иоанн Дамаскин. О святой Троице // Бронзов А. (ред.). Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры, гл. 8. М., 2003. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/1\\_8](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/1_8) (дата последнего обращения: 27.11.2017).

<sup>307</sup> Ср. Simonetti M. Giovanni Damasceno // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 3. P.181.

<sup>308</sup> Webb H. Dante's Persons. Cit. P. 168.



Таким образом, в данном отрывке мотив радости за ближнего может быть связан с одной из теорий богословия Троицы, которая переносится автором на уровень взаимоотношений между людьми и реализуется в создании неологизмов и специфическом употреблении личных местоимений в этих стихах. Эти явления следует рассматривать в рамках дантовской концепции видения святыми Бога в Раю, метафорой которого в поэме являются светоотражательные процессы.

### 5.7. Радость любви святых друг к другу

Отношения между святыми исполнены в Раю той же радости, что и отношения их с Данте. Пример такой радости можно видеть в XII песни «Рая»:

Poi che 'l *tripudio* e l'altra *festa* grande,  
 sì del cantare e sì del fiammeggiarsi  
*luce con luce gaudiose e blande*,  
 insieme a punto e a voler quietarsi,  
 остановились,  
 pur come li occhi ch'al piacer che i move  
 conviene insieme chiudere e levarsi<sup>309</sup>.

Затем, когда *танец* и другой великий *праздник*  
 пения и пылания огнем  
*радостных и ласковых светочей*  
 в один и тот же миг и по одной и той же воле  
 точно глаза, что по желанию, которое ими движет,  
 должны одновременно закрываться и открываться.

В первой терцине соединяются воедино две радости: небесное блаженство, переживаемое святыми как пение и бурный танец (*tripudio*, от лат. «*tripudium*», 'неистовый танец'<sup>310</sup>), и их радостное расположение друг к другу, выраженное в словосочетании «*luce con luce*» – букв. «свет со светом». Прилагательное «*gaudioso*» зафиксировано в ТЛЮ со следующими значениями:

- 'вызывающий радость, дающий духу утешение, ясность и веселье';
- 'находящийся в состоянии безмятежности и духовного блаженства или физического удовлетворения';
- 'касающийся вечной и неизменной радости, дарованной благодатью Божьей';
- 'наслаждающийся вземным блаженством и небесной наградой'<sup>311</sup>.

Прилагательное «*blando*» приводится там же в значении: 'нежно любящий, ласковый', и в качестве примера на это первое значение дается рассматриваемый нами стих из Данте.

Комментатор Бути поясняет эти два эпитета так: «*gaudiose*: то есть наслаждающиеся и веселые, и *blande*: то есть радующие друг друга»<sup>312</sup>.

<sup>309</sup> Par. XII, 22 – 27.

<sup>310</sup> Ср. *Fosca N.* (2003 – 2015). Par. XII, 22 – 27.

<sup>311</sup> Ср. «*Gaudioso*» в ТЛЮ, ресурс корпуса OVI.

<sup>312</sup> *Buti F.* (1385 – 1395). Par. XII, 22 – 36.

*Радость-блаженство и радость любви друг к другу* в этих строках ставятся рядом друг с другом. Но и все строение двух терцин основано на парах: «tripudio e festa» (танец и праздник), «cantare e fiammeggiarsi» (пение и пылание огнем), «luce con luce» (свет со светом), «a punto e a voler quietarsi» (в один и тот же миг и по одной и той же воле), «chiudere e levarsi» (закрываться и открываться). Кульминацией выражения парности становится сравнение танцующих душ с глазами, которых у человека два, и которые должны непременно открываться и закрываться вместе.

Эта парность отражает композиционное единство XI и XII песен, о первой из которых говорилось подробнее во второй главе данной части работы. Данте встречается здесь с душами мудрецов неба Солнца – четвертой космической сферы, куда поднимает его Беатриче. В XI песни дух Фомы Аквинского рассказывает герою о жизни Франциска Ассизского, а в XII песни дух Бонавентуры из Баньореджо повествует об основателе ордена доминиканцев св. Доминике: «Структура этой песни симметрична структуре предыдущей песни, так что они составляют единое повествование, в котором отражается общность деятельности обоих прославляемых здесь святых»<sup>313</sup>. Рассказом Фомы и Бонавентуры о двух святых в пространстве текста соответствует танец двух «венков», или «корон», в каждой из которых присутствует по двенадцать святых душ Солнца. Первую корону ведёт за собой Фома, вторую – Бонавентура; в соответствии с этим,

в круге Фомы преобладают последователи Аристотеля, а в круге Бонавентуры – мистики и пророки: здесь мы обнаруживаем, в самом деле, двух босых беднячков-францисканцев, об ученых трудах которых ничего неизвестно; и далее Гуго Сен-Викторского и пророка Нафана, не говоря уж о самом главном персонаже – величайшем представителе богословской школы мистического толка своего века<sup>314</sup>.

Но за этим единством двух дополняющих друг друга противоположностей – схоластов и мистиков – прослеживается некое соотношение, на которое обращает внимание в своей работе М. Мокан: соотношение познания и любви, «двух важнейших функций человеческой души [...], слитых друг с другом и уравнивающих друг друга в световом порядке гармоничной геометрии сферы Солнца»<sup>315</sup>. Диалог между «рациональным познанием и аффективным опытом»<sup>316</sup> составляет подтекст рассказов великого схоласта Фомы и великого мистика Бонавентуры, а зримым выражением этого подтекста является полный радостной любви друг к другу танец, открывающий XII песнь. Особую роль в выражении взаимодополняемости рационального и аффективного начал на лингвистическом и риторическом уровнях играет предлог «con» (с), соединяющий существительные «свет» и «свет», а также сравнение с глазами. Как пишет об этом

<sup>313</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* Introduzione al canto XII // *Alighieri D. Commedia. Paradiso.* Cit. P. 211.

<sup>314</sup> Там же. P. 213.

<sup>315</sup> *Mocan M.* La trasparenza e il riflesso. Cit. P. 8.

<sup>316</sup> Там же.

комментатор Матталия, «души “пламенели друг другу” взаимно, общаясь при помощи трепетания света, пересылая его одна другой, с радостью и нежностью, в разнообразном и согласном хоре милосердной любви и радости»<sup>317</sup>.

Радость общения с Богом и друг с другом, движущая ими и заставляющая их бурно танцевать, петь и ярко пылать навстречу друг другу, единовременно и внезапно для читателя сменяется абсолютным покоем, ради того, чтобы испытать радость, отвечая Данте, как это было и в разобранных выше примерах:

Обе терцины хорошо передают ситуацию: души блаженных движутся и поют одновременно, побуждаемые к этому как внутренней, так и внешней радостью, ибо эта радость так велика, что распространяется на ближнего. Затем все они замирают в одно мгновение, ибо их движения подчинены их воле, которая, согласно закону Божьего блаженства, едина во всех; их желание является результатом их решения, но этому решению не предшествует трудный акт выбора<sup>318</sup>.

Итак, радость внутренняя переходит во внешнюю, выражающуюся в танце, пении и ярком свечении, но сама эта радость настолько велика, что при виде нового лица (Данте) распространяется и на него, а это, парадоксальным образом, предполагает прекращение движений и пения, выражающих благодарность источнику общего ликования.

## 5.8. Отношения, полные радости, между Данте и Каччагвидой

Любопытная динамика радости прослеживается в отношениях Данте с его знатным предком, рыцарем Каччагвидой. Как известно, песни неба Марса, посвященные диалогу Данте с его святым прадедом (XV – XVIII), являются центральными в третьей кантике и имеют концептуальное значение для всей «Комедии», как и соответствующие песни «Чистилища»: именно здесь герой получает самое знаменитое предсказание о своем изгнании из Флоренции (XVII, 37 – 92) и вслед за тем пророческую инвестицию от Каччагвиды, благословляющего его на написание поэмы (XVII, 124 – 142)<sup>319</sup>. Ледда указывает в своей работе, что «XVII песнь «Рая» глубоко диалогична; целых 117 стихов из 142 заняты репликами из диалога»<sup>320</sup>. Диалогизм пронизывает и предыдущую, и последующую песни, и выражается в обмене не только словами, но и чувствами. В этих

<sup>317</sup> Mattalia D. (1960). Par. XII, 23 – 24.

<sup>318</sup> Fosca N. (2003 – 2015). Par. XII, 22 – 27.

<sup>319</sup> Ср. следующие интерпретации этих песен: *Del Lungo I.* Il Canto XVII del ‘Paradiso’. Firenze, 1931; *Jacomuzzi A.* Considerazioni sopra i canti di Cacciaguida // *Jacomuzzi A.* L’imago al cerchio e altri studi sulla ‘Divina Commedia’. Milano, 1995. P. 114 – 140; *Petrocchi G.* Il canto XVII del ‘Paradiso’ // *Critica Letteraria.* 1988. №16. P. 3 – 11; *Ambrosini R.* Canto XVII // *Güntert G., Picone M.* (a cura di). *Lectura Dantis Turicensis. ‘Paradiso’.* Firenze, 2002. P. 243 – 264; *Ledda G.* Paradiso XVII // *Sandal E.* (a cura di). *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis Scaligera 2008-2009.* Roma-Padova, 2011. P. 107 – 145.

<sup>320</sup> Там же. P. 122.

чувствах преобладает именно радость. Первая радость Каччагвиды при виде своего потомка, единственного из всех смертных допущенного на небо во плоти, слышится в латинском восклицании:

«O sanguis meus, o superinfusa  
gratia Dei, sicut tibi cui  
bis unquam celi ianua reclusa?»<sup>321</sup>.

«О кровь моя, о избыточная  
милость Божья, перед кем же еще, кроме тебя,  
дважды открылись врата небес?».

Радость эта переполняет святого, и он делается

a udire e a veder *giocondo*<sup>322</sup>.

*радостным* для слуха и для зрения.

Прилагательное «giocondo» при этом, как указывает Кьяваччи Леонарди, имеет активное значение 'дающий радость', традиционное для средневековой литературы<sup>323</sup>.

Прилагательное рифмуется с наречием «profondo», означающим в данном случае 'непостижимо':

Indi, a udire e a veder *giocondo*,  
giunse lo spirto al suo principio cose,  
ch'io non lo 'ntesi, si parlò *profondo*<sup>324</sup>.

Затем, *радостный* для слуха и для зрения,  
дух прибавил к сказанному вначале слова,  
которых я не понял, так *глубинно* он говорил.

Здесь Данте воспринимает чувства, но не слова Каччагвиды; герою передается радость святого, но он не понимает слишком глубоких для его разума речей своего предка. Таким образом, концепт «радость» вновь реализуется в контексте топики невыразимости:

Встреча с Каччагвидой представляет собой яркий и богатый пример топики невыразимости и риторики «поражения». За двойным изумлением Данте-персонажа следует описание невозможности для него понимать речь своего предка, где вновь появляется топос герменевтического поражения паломника [...]. «Речь» Каччагвиды столь «глубока», что выходит за пределы человеческого разума и потому оказывается непонятной для Данте-персонажа<sup>325</sup>.

После «глубокой» речи, вызванной радостью встречи с потомком, Каччагвида воздаёт хвалу Троице за эту встречу и обращается к Данте уже на понятном ему языке:

E seguì: «*Grato e lontano digiuno*,  
tratto leggendo del magno volume  
du' non si muta mai bianco né bruno,  
solvuto hai, figlio, dentro a questo lume  
in ch'io ti parlo, mercé di colei  
ch'a l'alto volo ti vesti le piume.  
Tu credi che a me tuo pensier mei  
da quel ch'è primo, così come raia  
da l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei;  
e però ch'io mi sia e perch'io paia  
*più gaudioso a te*, non mi domandi,  
che alcun altro in questa *turba gaia*.  
Tu credi 'l vero; ché i minori e ' grandi

И он продолжал: «*Приятный и долгий пост*,  
вдохновенный чтением великой книги,  
где никогда не меняются ни страницы, ни знаки,  
ты разрешил, сынок, внутри этого света,  
в котором я говорю с тобой, благодаря той,  
что облекла тебя крылами для высокого полета.  
Ты думаешь, что твоя мысль достигает меня,  
исходя из того, кто первичен, так же, как из числа один  
излучаются для того, кто знает это число, и пять, и шесть;  
и потому ты не спрашиваешь меня,  
кто я и отчего кажусь тебе  
*радостнее*, чем кто-либо иной в этой *ликующей толпе*.  
Ты мыслишь верно; ибо и малые, и великие

<sup>321</sup> Par. XV, 28 – 30.

<sup>322</sup> Par. XV, 37.

<sup>323</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. XV, 37.

<sup>324</sup> Par. XV, 37 – 39.

<sup>325</sup> Ledda G. La guerra della lingua. Cit. P. 274 – 275.

di questa vita miran ne lo specchio  
in che, prima che pensi, il pensier pandi;  
ma perché 'l sacro amore in che io veglio  
con perpetua vista e che m'assetta  
di dolce disiar, s'adempia meglio,  
la voce tua sicura, balda e *lieta*  
suoni la volontà, suoni 'l disio,  
a che la mia risposta è già decreta!»<sup>326</sup>.

этой жизни смотрят в зеркало,  
в котором ты проявляешь мысль прежде, чем подумать ее;  
но, дабы святая любовь, в которой я бодрствую,  
вечно созерцая, и которая внушает мне жажду  
сладостного желания, могла быть удовлетворена лучше,  
пусть твой уверенный, смелый и *радостный* голос  
озвучит твою волю, озвучит желанье,  
на которое уже готов мой ответ!».

Каччагвида называет «приятным» («grato») само ожидание встречи со своим потомком, предначертанной в великой книге разума Творца, в которую он смотрит, как в зеркало, и прозревает в ней грядущие события (ср. с эпизодом Фолько да Марсилья, Par. IX). Однако, хотя святой и видит в Боге желание Данте узнать о причинах особой радости Каччагвиды при встрече с ним, он, тем не менее, ждет прямого вопроса от героя, ибо любви, движущей им, еще приятнее будет удовлетворить открытую просьбу – высказанное вслух желание. Кьяваччи Леонарди указывает на источник, к которому прибегает поэт для описания первых слов Каччагвиды и на различие между текстом поэмы и данным источником:

Первые слова предка к Данте вдохновлены словами вергилиевского Анхиза: «Значит, ты все же пришел? Одолела путь непосильный / Верность святая твоя? От тебя и не ждал я иного. / Снова дано мне смотреть на тебя, и слушать, и молвить / Слово в ответ? Я на это всегда уповал неизменно, / День считая за днем, – и надежды мне не солгали» (Эн. VI, 687 – 691<sup>327</sup>). Однако у Вергилия все слова ограничиваются человеческой сферой привязанности к сыну отца, неуверенного в исходе своей надежды, в то время как у Данте эти слова возвышаются до уровня божественного предопределения и более священной, нежели земной, радости<sup>328</sup>.

Отметим также, что у Вергилия нет ни одного слова с семантикой радости в эпизоде встречи Энея с Анхизом, а у Данте их целых три: «gaudioso», «gaia», «lieta», и, соответственно, три типа радости: милосердная радость, усиленная родственным чувством; милосердная радость душ, не связанных с Данте родственным чувством; наконец, радость, которую должен не просто пережить, но и *выразить* сам Данте в своем вопросе.

Эта последняя выражается на фоническом уровне сильной и четкой аллитерацией на «l», «d», «t» и заключается в ритмичную фразу, звучащую почти по-военному; эпитет «lieta» завершает перечисление качеств, которые Каччагвида желает видеть в голосе Данте, а затем идут два повтора, усиливающие его призыв: «suoni... suoni».

Рифма в терцине указывает на связь между двумя радостями – радостью Каччагвиды и радостью его потомка: «m'assetta (вселяет в меня жажду (сладостного желания служить

<sup>326</sup> Par. XV, 49 – 69.

<sup>327</sup> Перевод «Энеиды» приводится нами по изданию: *Петровский Ф.А.* (ред.). Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. URL: <http://ancientrome.ru/antlitrv/vergilius/index.htm> (дата последнего обращения: 27.11.2017).

<sup>328</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 –1997). Par. XV, 49.

тебе)) – lieta – decreta (готовый (ответ тебе))». Данте должен радоваться, ибо Каччагвида встречается с ним именно для того, чтобы доставить ему радость.

Однако Данте, отвечая своему предку, осознает, что не в силах выказать ему всю радость, какую чувствует внутри себя; как пишет об этом Ледда, «Затем следует заявление о невыразимости уже со стороны Данте, когда, обращаясь к Каччагвиде, он говорит о невозможности отблагодарить его, как бы ему этого хотелось, человеческими словами, имеющимися в его распоряжении»<sup>329</sup>:

«Ma voglia e argomento ne' mortali,  
per la cagion ch'a voi è manifesta,  
diversamente son pennuti in ali;  
ond'io, che son mortal, mi sento in questa  
disagguaglianza, e però non ringrazio  
se non col core a la paterna festa.  
Ben supplico io a te, vivo topazio  
che questa gioia preziosa ingemmi,  
perché mi facci del tuo nome sazio».  
«O fronda mia in che io compiacemmi  
pur aspettando, io fui la tua radice»:  
cotal principio, rispondendo, femmi<sup>330</sup>.

«Но желание и способ разумного выражения у смертных,  
по причине, известной вам,  
облечены разными крылами;  
и оттого я, смертный, ощущаю это  
неравенство, и потому благодарю  
лишь сердцем за отцовский праздничный прием.  
Но умоляю тебя, живой топаз,  
украшающий эту дорогую драгоценность,  
чтобы ты насытил меня своим именем».  
«О крона моя, в которой я возрадовался,  
еще ожидая тебя, я был твоим корнем», –  
так начал этот князь, отвечая мне.

Идея радости раскрывается здесь на границе стихов: «ringrazio – festa – topazio – ingemmi – sazio – compiacemmi». О рифме на «ringrazio – sazio» мы уже говорили выше, разбирая эпизод с Филиппо Ардженти в VII песни «Ада»; здесь же интересны два ключевых момента: топос невыразимости и метафора драгоценного камня, которая, как мы видели, в дантовском тексте напрямую ассоциируется с понятием радости («l'altra letizia che m'era già nota per cara cosa...»). Данте отвечает Каччагвиде, что не может отплатить ему благодарными словами за те проявления радости, которые видел в своем предке, потому что у смертных людей разумное выражение не всегда может следовать за чувством; не имея возможности говорить «глубоко» или полыхать светом, он может ответить на «отцовский праздничный прием» только сердцем. В представлении средневекового человека сердце играло гораздо более важную роль в работе тела, чем теперь; оно было органом, соединяющим личность с миром, позволяющим ей испытывать различные чувства; те функции, которые в настоящее время мы отводим мозгу, выполняло именно оно<sup>331</sup>. Аффект, переживаемый Данте, не может быть выражен: для этого он слишком велик; лишь сердце может вместить его, как это происходит в трактате Ришара Сен-Викторского:

<sup>329</sup> *Ledda G.* La guerra della lingua. Cit. P. 275.

<sup>330</sup> Par. XV, 79 – 90.

<sup>331</sup> Подробнее о символике сердца в Средние века ср. *Webb H.* The medieval heart. Yale, 2010.

Написано: «Ты исполнил сердце мое веселием»<sup>332</sup>. Как плотские улады, подобно самому телу, могут быть увидены оком плоти, так и улады сердца, подобно самому сердцу, не могут быть восприняты очами плоти. По этой причине никто не может испытать духовных улад, кроме того, кто не пренебрегает возвращением в собственное сердце и пребыванием внутри самого себя. Потому-то и говорится: «Войди в радость господина твоего»<sup>333</sup>. [...] Мы поистине испытываем упорядоченную и подлинную радость, когда радуемся истинным и внутренним благам<sup>334</sup>.

Бенвенуто да Имолла резюмирует дантовский стих в словах: «quia plus possum animo quam lingua» (ибо я могу более благодарить духом, нежели языком)<sup>335</sup>.

Затем Данте задает вопрос своему предку о его имени, называя его топазом, украшающим драгоценную фигуру огромного креста, состоящего из душ святых, которая явилась ему на Марсе.

И, как бы продолжая цепочку радости, Каччагвида отвечает ему, употребляя глагол «compiacetmi» (удовлетворился, или возрадовался). Таким образом, на стыке двух реплик диалога мы обнаруживаем сообщение друг другу о радости, вызванной в них обоих встречей друг с другом; причем радость эта так велика, что вначале слова Каччагвиды, продиктованные ею, непонятны Данте, а затем уже сам Данте не в силах выразить свое чувство и донести его до Каччагвиды.

Обратим внимание, что в той же песни, где столь большое место отводится описанию отцовской и сыновней радости, есть эпизод, где употребляется глагол «trastulla», уже встречавшийся нами в «Чистилище», с семантикой радости-забавы:

L'una vegghiava a studio de la *culla*,  
e consolando, usava l'idioma  
che prima i padri e le madri *trastulla*<sup>336</sup>.

Одна бодрствовала, не отходя от колыбели,  
и, баюкая, говорила на том языке,  
что прежде всего *забавляет* отцов и матерей.

Каччагвида рассказывает здесь Данте об идеальной Флоренции его времени, XII века, когда этот город «si stava in pace, sobria e pudica» (пребывал в мире, будучи сдержан и целомудрен)<sup>337</sup>. Как поясняют содержание монолога Каччагвиды Боско и Реджо, «это синтез идеальной гражданской жизни, которую поэт с ностальгией относит к прошлому, уже как будто рассеивающемуся в мифологической дали»<sup>338</sup>. В этой картине идеального

---

<sup>332</sup> Пс. 4, 8.

<sup>333</sup> Мф. 25, 21.

<sup>334</sup> Benjamin minor XXXVI, 11 – 25. Цит. Ср. лат. текст:

Est namque huiusmodi dulcedo cordis, non carnis, unde nec eam nosse potest quilibet carnalis. *Dedisti, inquit, laetitiam in corde meo. Corporales deliciae sicut et ipsum corpus, corporeo oculo videri possunt: delicias cordis, sicut nec ipsum cor, oculi carnis videre nequeunt. Qua ergo ratione spirituales delicias cognoscat, nisi qui ad cor suum intrare et intus habitare non dissimulat? Unde et ei dicitur: Intra in gaudium Domini tui. [...] Ordinatam autem et verum gaudium veraciter tunc habemus, quando de veris et internis bonis gaudemus.*

<sup>335</sup> *Da Imola B.* (1375 – 1380). Par. XV, 79 – 84.

<sup>336</sup> Par. XV, 121 – 123.

<sup>337</sup> Par. XV, 99.

<sup>338</sup> *Bosco U., Reggio G.* (1979). Par. XV, 98 – 99.

государства особое место, как видно, отводится нежным и трогательным сценам из семейной жизни и, в частности, описанию

того языка, состоящего из усеченных или сокращенных слов, который свойственен детям и который используют и сами родители, ради удовольствия или игры; Данте намекает на этот язык и в другом месте поэмы: ср. *Purg.*, XI, 105: «Anzi che tu lasciassi *il pappo e il dindi*» (До того, как ты оставишь слова «ням-ням» и «динди» [детское слово, означающее деньги и, по-видимому, не имеющее аналога в русском языке – К.Л.]). Лукреций также вспоминает о ласковых укороченных словах милой кормилицы («*De rerum natura*», V, 230)<sup>339</sup>.

Пристальное внимание Данте к процессу общения матерей с их детьми и употребление «детского» глагола «*trastulla*» органично сочетается с другими проявлениями его внимания к родным и близким в «*Раю*», особенно к образу «мамы» (как в XIV песни)<sup>340</sup>.

Возвращаясь к диалогу с Каччагвидой, мы обнаруживаем, уже в XVI песни, еще одно проявление радости в самом Данте, который характеризует его так:

Io cominciai: «Voi siete il padre mio; voi mi date a parlar tutta <i>baldezza</i> ; voi mi levate sì, ch' i' son più ch' io. <i>Per tanti rivi s'empie d'allegrezza la mente mia, che di sé fa letizia perché può sostener che non si spezza</i> » <sup>341</sup> .	Я начал: «Вы – отец мой; вы придаете моим речам всю <i>смелость</i> ; вы возвышаете меня так, что я становлюсь большим, чем я есть. <i>Многие ручьи наполняют веселием мой ум, который сам за себя радуется, что может выдержать это, не раскалываясь</i> ».
--	---

В этих строках две лексемы радости – «*allegrezza*» (веселие) и «*letizia*» (радость) – оказываются друг напротив друга, в соседних стихах; причем «*allegrezza*» входит в состав водной метафоры, на что указывает существительное «*rivi*» («ручьи») и глагол «*s'empie*» (наполняется)<sup>342</sup>. Если вспомнить, что «*allegrezza*» в другом райском контексте употребляется в значении света (*Par.* VIII, 46 – 48), то можно обнаружить истоки этого тропа в метафоре божественной благодати как потока сияния, который у авторов неоплатонического толка, начиная с Псевдо-Дионисия и заканчивая современниками Данте, такими как Роберт Гроссатест, изливается из источника Бытия – Бога – на всю вселенную:

божественный дождь света [...], неудержимая головокружительная воронка, обрушивается на героя, затапливает его, проникает повсюду, ослепляет, приводит к немоте, оглушает вплоть до потери чувств [...]; это сияющий дождь, обрушивающийся в виде душ, укутанных в свет, света сфер, светил, зрелищных светоэффектов, изобретенных повествователем для визуализации незримого и описания словами невыразимого<sup>343</sup>.

<sup>339</sup> Steiner C. (1921). *Par.* XV, 122 – 123.

<sup>340</sup> Ср. Bosco U., Reggio G. (1979). *Par.* XV, 112 – 129.

<sup>341</sup> *Par.* XVI, 16 – 21.

<sup>342</sup> Ср. Hollander R. (2000 – 2007). *Par.* XVI, 19.

<sup>343</sup> Ariani M. *Lux inaccessibilis*. Cit. P. 15 – 16; об источниках дантовского образа потока света ср. Там же, P. 336 – 337.



Подобный же образ мы находим и в XXXII песни «Рая», в Эмпирее, где описывается, как ангелы приносят Марии «веселие» божественной благодати, низвергающееся на нее сплошным потоком:

Io vidi sopra lei *tanta allegrezza*  
*plover*, portata ne le menti sante  
create a trasvolar per quella altezza,  
che quantunque io avea visto davante,  
di tanta ammirazion non mi sospese,  
né mi mostrò di Dio tanto sembante<sup>344</sup>.

Я увидел, как на нее *обрушивается дождем*  
*столько веселия*, приносимого ей в святых умах [ангелах],  
созданных для того, чтобы перелетать эту высоту,  
что все, что я только видел до этого,  
не заставляло меня замирать в таком восхищении  
и не показывало мне такого сходства с Богом.

Но поток ликования-света, наполняющий душу Данте, приводит, в свою очередь, к другой радости: радости героя о том, что он способен выдержать это ликование. Комментаторы Казини и Барби обращают внимание на контраст этого нового состояния Данте-героя «Комедии» с тем, что испытывал Данте-герой «Новой жизни», в рамках топоса невыразимости:

Способность человеческой души к радости ограничена (ср. V.N. XI, 3 – 4), и Данте радуется, что может вкушать всю радость от встречи с Каччагвидой и от того, что его предок поведал ему о себе и о древней Флоренции<sup>345</sup>.

Наконец, завершающим аккордом радости в диалоге с Каччагвидой о судьбе Данте звучит следующая терцина, открывающая XVIII песнь:

Già *si godeva* solo del suo verbo  
quello specchio beato, e io *gustava*  
lo mio, temprando col dolce l'acerbo<sup>346</sup>.

Уже *наслаждалось* только своим словом  
это блаженное зеркало, а я *вкушал*  
свое, умеряя сладостью горечь.

Здесь диалог сменяется двумя разными чувствами от одних и тех же слов, и эти чувства уже никак не сообщаются друг с другом. Согласно комментатору Оттимо, «Автор говорит, что это блаженное зеркало, то есть мессер Каччагвида, уже наслаждался своим словом, то есть своим состоянием, которое заключается в том, чтобы видеть Бога-Отца, Бога-Сына и Бога-Святого Духа; и своим словом, то есть речью, с которой он, движимый милосердной любовью, удовлетворил Автора»<sup>347</sup>. Данте же «думал о своей ссылке и о возмездии, которое должно было последовать вслед за ней»<sup>348</sup>. Б. Ломбарди указывает на контраст между двумя глаголами: «*godeva*» и «*gustava*»; если Каччагвида наслаждался своим видением грядущего в Боге и словами, изреченными им для Данте, то последний «*вкушал*» их, то есть мыслил об этих речах, но не наслаждался ими<sup>349</sup>. Синтаксический параллелизм двух предложений также подчеркивает контраст между блаженным

<sup>344</sup> Par. XXXII, 88 – 93.

<sup>345</sup> Casini T., Barbi S.A. (1921). Par. XVI, 19.

<sup>346</sup> Par. XVIII, 1 – 3.

<sup>347</sup> Ottimo (1333). Par. XVIII, 1.

<sup>348</sup> Anonimo Fiorentino (1400[?]). Par. XVIII, 1 – 3.

<sup>349</sup> Ср. Lombardi B. (1791 – 1792). Par. XVIII, 1 – 3.

состоянием святого и растерянным состоянием смертного человека, раздираемого между горем и радостью. В стихе прослеживается реминисценция из книги пророка Иеремии: «*Inventi sunt sermones tui, et comedi eos, et factum est mihi verbum tuum in gaudium et in laetitiam cordis mei*»<sup>350</sup> («Обретены слова Твои, и я съел их; и было слово Твое мне в радость и в веселье сердца моего»<sup>351</sup>). Контексты употребления также схожи: в предыдущем стихе Иеремия молит Бога отомстить своим гонителям<sup>352</sup>. Однако, если у Иеремии съедение слов Божьих однозначно приводит к радости и веселию сердца, то у Данте «сладость» смешивается с «горечью», и успокаивают его не речи Каччагвиды, но последующие речи Беатриче<sup>353</sup>.

### 5.9. Радость ангелов

До сих пор мы говорили о радости, наполняющей отношения между персонажами «Комедии». Но одна из особенностей поэмы заключается именно в том, что в ней присутствуют такие существа, которые, не всегда проявляя радость в отношениях друг к другу и к святым, сами являются эмблемой радости небесного общения. Эти живые иконы радостной коммуникации – ангелы, об эмблематической функции которых в европейской мистической литературе писал М. Де Серто (M. de Certeau):

Появление ангела преобразует обычное высказывание [стих из Писания, или истину веры, или некое откровение – К. Л.] в речевой акт, который обращен к тебе, только к тебе, здесь и сейчас. Новое здесь состоит не в поправках высказывания или дополнениях к уже известным утверждениям, но в том, что верно переданное утверждение произносится, а значит, что *есть слово. Ангел говорит, что есть нечто, о чем следует сказать*<sup>354</sup>. Этот момент определяет рапсодию, музыку, звуковой и визуальный стиль ангельских явлений. Сообщением является уже само высказывание<sup>355</sup>.

Явление ангела – это «эмблема безымянного»<sup>356</sup>, «речь того, кем ангел не является»<sup>357</sup>, «феномен рецепции и интерпретации»<sup>358</sup>. Сам по себе ангел прозрачен и бесплотен; его функция заключается в том, чтобы означать *нечто иное по отношению к самому себе, не имея собственного значения*; и, не прибавляя ни слова к своему посланию, намекать

---

<sup>350</sup> Иер. 15, 16.

<sup>351</sup> Иер. 15, 16.

<sup>352</sup> Иер. 15, 15.

<sup>353</sup> Раг. III, 4 – 21.

<sup>354</sup> Курсив наш. – К.Л.

<sup>355</sup> *De Certeau M. Il parlare angelico: Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII). Firenze, 1989. P. 201.*

<sup>356</sup> Там же. P. 203.

<sup>357</sup> Там же. P. 206.

<sup>358</sup> Там же. P. 203.

своим посредничеством на существование пославшего его субъекта, тем самым обращая на него внимание созерцателя, к которому посылается ангел.

Иными словами, ангел – это знак, эмблема; и, если в контексте «Чистилища» ангел означал собой присутствие иной, блаженной реальности, побуждая кающихся двигаться к ней, то в «Раю» святые посланники напоминают не о ней как таковой, но о том, что ее наполняет и характеризует, – радости и ликования.

Таким предстает перед нами архангел Гавриил в XXIII песни «Рая», где в созвездии Близнецов Данте является видение всего небесного двора с Девой Марией в символической форме, предвосхищая небо Эмпирея:

per entro il cielo scese una facella,  
formata in cerchio a guisa di corona,  
e cinsela e girossi intorno ad ella.  
Qualunque melodia più dolce suona  
qua giù e più a sé l'anima tira,  
parrebbe nube che squarciata tona,  
comparata al sonar di quella lira  
onde si coronava il bel zaffiro  
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.  
*«Io sono amore angelico, che giro  
l'alta letizia che spira del ventre  
che fu albergo del nostro disiro;  
e girerommi, donna del ciel, mentre  
che seguirai tuo figlio, e farai dia  
più la spera supprema perché li entre».*  
Così la circolata melodia  
si sigillava, e tutti li altri lumi  
facean sonare il nome di Maria<sup>359</sup>.

по небу спустился пламень  
в форме круга, подобный короне,  
и окружил ее, и стал вращаться вокруг нее.  
Какая бы сладостнейшая мелодия не звучала  
здесь внизу, на земле, привлекая к себе душу,  
она показалась бы тучей, что гремит, расколота молнией,  
в сравнении со звучанием той лиры,  
которой венчался дивный сапфир,  
кем сапфирно украшается самое светлое небо.  
*«Я – ангельская любовь, что окружает  
великую радость, что исходит из чрева,  
бывшего приютом нашего желания;  
и я буду окружать тебя, о небесная донна, пока  
ты будешь следовать за своим сыном и будешь озарять  
высшую сферу еще ярче своим возвращением в нее».*  
Так круговая мелодия  
завершалась, и все остальные светочи  
возглашали имя Марии.

Бути поясняет эти строки так:

То был ангел Гавриил, из ордена Серафимов, горящих любовью к Богу; и потому автор употребляет удачный образ, когда говорит: «Я – ангельская любовь»; то есть Ангел, полный любви и милосердия Божьего, который окружал «великую радость»; то есть великое блаженство окружал своим разумением, возвращаясь от него обратно к нему, и веселясь в нем – «великую радость, что исходит из чрева» – чрева Девы Марии, что породило и носило в себе Господа нашего Иисуса Христа девять месяцев; от чего все святые и блаженные имеют великую радость, а также и Ангелы, радующиеся человеческому спасению [...]. «И буду окружать»: автор выдумывает, будто этот Ангел обращал свою речь к Деве Марии, говоря, что вечно будет созерцать тот великий дар, который Бог сделал человеческой природе, отдавая ей своего Сына как спасителя и искупителя; и это всегда будет причиной радости всех Ангелов, которые, будучи полны совершенной любви, желали нашего спасения; но более всех это радуется ангела Гавриила, бывшего посланником столь великого посольства<sup>360</sup>.

Образ Гавриила традиционно связывается с радостью; напомним, что в Евангелии от Луки именно он обращает слово радости к Марии: «Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами»<sup>361</sup>. Мария избрана Провидением на то, чтобы стать матерью Спасителя, и обращение к ней ангела – «chaître»,

<sup>359</sup> Par. XXIII, 94 – 111.

<sup>360</sup> *Da Buti F.* (1385 – 1395). Par. XXIII, 103 – 111.

<sup>361</sup> Лк. 1, 28.

переведенное в Вульгате как «ave» – «не обычное приветствие, но призыв к радости, ибо Бог выполняет свои обещания через рождение Мессии»<sup>362</sup>. Это же обращение положено в начало древнейшей марианской молитвы – «Радуйся, Мария» (в отечественной православной традиции звучащей как «Богородице Дево, радуйся») – безусловно, знакомой Данте<sup>363</sup>. Кроме того, Гавриил повторяет призыв к радости, обращаясь к пастухам во второй главе Евангелия от Луки; причем радость получает эпитет «великая» (у Данте «высокая»): «И сказал им Ангел: не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь»<sup>364</sup> («Et dixit illis angelus: "Nolite timere; ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo, quia natus est vobis hodie Salvator, qui est Christus Dominus, in civitate David"»<sup>365</sup>).

А.М. Кьяваччи Леонарди обращает внимание на то, каким образом описан в этих строках архангел и предмет его созерцания:

не ангел, но «любовь ангела», то есть его духовная реальность. Это особые изобретения языка «Рая», который как будто извлекает из каждой зримой вещи ее незримую сущность. Ср. следующие стихи: ангельская любовь окружает не чрево, но «великую радость», исходящую из него; чрево же приютило не Христа, но «желание всего человечества»<sup>366</sup>.

Это единственный пример в поэме, когда ангел сам говорит о себе и представляет себя Данте, как это обычно делают святые; и даже в такой момент он лишь указывает своими словами на то измерение, эмблемой которой он является; в данном случае – эмблемой эсхатологической радости, описанной в Евангелии св. Луки.

В XXXII песни, в небе Эмпирея, Данте вновь встречает Гавриила, но видит его уже в ином обличье и потому не узнает:

«qual è quell'angel che con tanto gioco  
guarda ne li occhi la nostra regina,  
innamorato sì che par di foco?»<sup>367</sup>.

«кто этот ангел, что с такой радостью  
смотрит в глаза нашей царицы,  
влюбленный так, что кажется огненным?».

Как указывает Матталия, «gioco» в переводе с провансальского языка означает 'радость' (gioia, letizia) и имеет оттенок благородства<sup>368</sup>. Боско и Реджо отмечают, что, как и в предыдущем эпизоде, любовь Гавриила выражается в образе пылающего огня<sup>369</sup>. Если в предыдущей сцене ангел окружал чрево Марии, из которого исходила радость, то в

<sup>362</sup> Barbi A. Gioia, sofferenza e persecuzione nell'opera di S. Luca. Cit. P. 170.

<sup>363</sup> Ср. Thurston H. Ave Maria // Herbermann Ch.G. (a cura di). Catholic Encyclopedia: In 15 vol. New York, 1910. Vol. 7. P. 110; Par. XXIII, 88.

<sup>364</sup> Лк. 2, 10.

<sup>365</sup> Лс. 2, 10.

<sup>366</sup> Chiavacci Leonard A.M. (1991 – 1997). Par. XXIII, 103.

<sup>367</sup> Par. XXXII, 103 – 105.

<sup>368</sup> Mattalia D. (1960). Par. XXXII, 103.

<sup>369</sup> Bosco U., Reggio G. (1979). Par. XXXII, 103 – 105.

Эмпирее он сам смотрит прямо в глаза Марии с радостью, но в обоих случаях его любования радость сравнивается с огнем.

Радостное созерцание – сущностное свойство ангелов дантовского «Рая». В XXIX песни о них говорится так:

Queste sustanze, poi che *fur gioconde*  
*de la faccia di Dio*, non volser viso  
da essa, da cui nulla si nasconde<sup>370</sup>.

Эти сущности, после того, как *они обрели радость*  
*лика Божия*, более не отвращали взора  
от него, в котором ничто не скрыто.

Беатриче объясняет здесь Данте, что для ангелов изначально не существует времени и что с самого их сотворения они созерцают события прошлого, настоящего и будущего, глядя прямо в лик Господень.

Ангелы для поэта – «зеркала», отражающие в себе Бога<sup>371</sup>, то есть вечно постигающие его, и именно в этом постижении заключается для них источник вечной радости; неслучайно в раннехристианской и средневековой христианской литературе они называются «Умами» («*Intelligentia*»), как называет их и сам Данте<sup>372</sup>. Дословный перевод указанного выше стиха «*fur gioconde / de la faccia di Dio*» – «они были рады лику Бога», в котором видели все сущее, включая себя самих: ведь «бытие Умов есть сам акт понимания ими того, чем они являются и ради чего они существуют («*quod et quod sunt*»), и в этом понимании их природа постоянно раскрывается во всей своей полноте»<sup>373</sup>.

В поэме ангелы, будучи «зеркалами», то есть посредниками между отражаемой ими реальностью и теми, кто на них смотрит, получают двойное освещение, в зависимости от перспективы, в какой их видит герой-повествователь (и вместе с ним читатель).

В XXVIII песни «Рая» они – «ордена радости» («*ordini di letizia*»), то есть радостных творений<sup>374</sup>, в XXX – «*il trionfo che lude / sempre dintorno al punto che mi vinse*» (торжество, вечно играющее / вокруг точки, поразившей мое зрение, XXX, 10 – 11) – здесь имеется в виду знаменитый эпизод дантовского видения ангелов как небесных Умов, радостно созерцающих точку Перводвигателя. Их созерцание приводит в постоянное движение небесные сферы, которые вращаются тем быстрее, чем ближе их блаженные двигатели находятся к Перводвигателю – Богу. Они выражают собой радость вечного движения навстречу Творцу<sup>375</sup>, и для обозначения этой радости Данте употребляет слово «*lude*», происходящий от латинского «*ludere*» ('играть', 'веселиться', 'танцевать')<sup>376</sup>. OVI

<sup>370</sup> Par. XXIX, 76 – 78.

<sup>371</sup> Par. IX, 61.

<sup>372</sup> Ср. *Salsano F., Mellone A., Mengaldo P.V.* Angelo // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 1. P. 268 – 272.

<sup>373</sup> *Barsella S.* In the Light of the Angels. Angelology and Cosmology in Dante's Divina Commedia. Firenze, 2010. P. 17. Ср. также *Guardini R.* L'angelo nella Divina Commedia. Brescia, 1967.

<sup>374</sup> Par. XXVIII, 120; ср. комментарий *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XXVIII, 120.

<sup>375</sup> Ср. *Casini T., Barbi S.A.* (1921). Par. XXX, 10.

<sup>376</sup> Ср. *Battaglia S.* Cit. Vol. 9. P. 261.

регистрирует первое употребление этого глагола в итальянском языке именно в этой дантовской песни и в комментариях к ней<sup>377</sup>; ангелы играют перед лицом Божиим, празднуют и поют, зримо выражая радость созерцания, в соответствии с ветхозаветной традицией изображения ликования, которая, как мы неоднократно убеждались, часто выражается в поэме в терминах праздничного движения. Таким образом, наблюдатель-Данте, глядя на ангелов в девятом небе перед тем, как войти в Эмпирей, видит в них торжество и праздник радости, вызванной близостью к Богу.

Во II песни «Рая» Данте смотрит на ангелов другими глазами: Беатриче, поясняя ему причины лунных пятен, говорит о небесных созданиях не как о поющих хвалу существах, но как о «блаженных двигателях», движущих небесные сферы, подчеркивая тем самым их онтологическое значение в системе мироздания:

«Lo moto e la virtù d'i santi giri,  
come dal fabbro l'arte del martello,  
da' beati motor convien che spiri;  
e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello,  
de la mente profonda che lui volve  
prende l'image e fassene suggello.  
E come l'alma dentro a vostra polve  
per differenti membra e conformate  
a diverse potenze si risolve,  
così l'intelligenza sua bontate  
moltiplicata per le stelle spiega,  
girando sé sovra sua unitate.  
Virtù diversa fa diversa lega  
col prezioso corpo ch'ella avviva,  
nel qual, sì come vita in voi, si lega.  
Per la natura lieta onde deriva,  
la virtù mista per lo corpo luce  
come letizia per pupilla viva.  
Da essa vien ciò che da luce a luce  
par differente, non da denso e raro;  
essa è formal principio che produce,  
conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro»<sup>378</sup>.

«Движение и энергия святых кругов,  
точно кузнецом искусство молота,  
должно вдохновляться блаженными двигателями;  
и небо, украшаемое столькими светочами,  
от глубокого ума, вращающего его,  
получает форму и делается его печатью.  
И, как душа в вашем телесном прахе  
выражает себя в различных членах,  
сообразных с разными способностями,  
так и ум свою силу распространяет,  
преумножая ее, среди разных звезд,  
и вращаясь вокруг своего единого центра.  
Разные энергии соединяются по-разному  
с драгоценными телами, оживляемыми ими,  
с которыми они сочетаются, как жизнь с нами.  
В соответствии с радостной природой, от которой  
происходит энергия, она, смешавшись с телом, светит,  
как радость светит в ярком зрачке.  
И от нее происходит то, что от звезды к звезде  
видится нам различным, а не от плотности или тонкости;  
она-то и есть формальный принцип, что производит,  
в соответствии со своей силой, темные и светлые места».

В этом знаменитом пассаже, неоднократно подвергнувшись анализу ученых<sup>379</sup>, ангелы выступают основными принципами существования космоса: они, как душа животворит тело, животворяют своим духом вселенную; их дух сочетается с драгоценной материей звезд – эфиром, и таким образом звезды начинают вращаться вместе со своими небесами. Именно энергия ангелов светит нам в звездах. Чем меньше этой энергии, тем тусклее светит звезда, а чем ее больше, тем звезда светит ярче. Так же и в одной и той же звезде

<sup>377</sup> Согласно данным корпуса OVI.

<sup>378</sup> Par. II, 127 – 148.

<sup>379</sup> Ср., напр., Nardi B. La dottrina delle macchie lunari nel secondo canto del Paradiso // Nardi B. Saggi di filosofia dantesca. Cit. P. 3 – 39; Gualtieri V.G. Il «diverso volto» de' corpi celesti // Poesia e poeti: da Dante ad Angelina Lanza: discorsi, critica. Firenze, 1937. P. 195 – 219.

может просвечивать местами больше, местами меньше энергии – отсюда и иллюзия «лунных пятен»<sup>380</sup>.

Однако обратим внимание на то, как именно Данте описывает эту ангельскую энергию, одухотворяющую материальный космос. Ее количество обусловлено степенью радости («*letizia*»), которую испытывает тот или иной ангел, созерцая Бога, в соответствии со своей способностью радоваться Ему. А в звездах эта ангельская радость проявляется в большей или меньшей мере сияния, как улыбка в наших глазах. Таким образом, дантовская космология являет собой стройный синтез физической и метафизической реальности, «сосуществование материального и духовного измерения, непостижимое для разума»<sup>381</sup>; и звездное небо, к созерцанию которого Данте приглашает читателя в начале X песни «Рая», предстает перед нами как огромная картина божественной радости. В выделенной курсивом терцине, которая «дает подлинный ответ на главный вопрос песни»<sup>382</sup>, то есть вопрос о лунных пятнах, «наблюдаются повторы радости и света (*lieta... luce... letizia... viva*)»<sup>383</sup>. В центре крайних стихов терцины оказываются лексемы радости – «*lieta*» и «*letizia*» – а посередине между ними, в конце среднего стиха – глагол «*luce*», означающий «сиять, или сквозить» (о свете). Кроме того, последний стих оканчивается прилагательным «*viva*» (живой), который в дантовском поэтическом языке означает «яркий» и часто характеризует свет (например, в XV, 85; XXIV, 27; XXV, 79)<sup>384</sup>.

Таким образом, в терцине вновь воплощается связь между мотивом радости и мотивом света в поэме, причем на этот раз речь идет уже не о метафоре, а о реальности текста: радость ангелов о Боге изображается онтологической причиной звездного (и лунного, и солнечного) света в дантовской вселенной. Используя лексемы радости в сочетании с лексемами света, Данте сводит воедино оба аспекта деятельности ангелов, созерцаемых паломником: их вечное ликование перед престолом Творца и их космическую функцию – вращение небесных сфер. В восприятии читателя образы ангелов в Раю являются эмблемой радости как основного принципа существования дантовского мироздания.

#### 5.10. Радость отношений между святыми в Эмпирее и «радостный Бог» Рая

---

<sup>380</sup> Ср. *Sapegno N.* (1955 – 1957). Par. II, 142 – 148.

<sup>381</sup> *Barsella S.* Cit. P. 91.

<sup>382</sup> *Chiavacci Leonardì A.M.* (1991 – 1997). Par. II, 142 – 144.

<sup>383</sup> Там же.

<sup>384</sup> Там же.

В XXII песни, перед тем как Данте предстанет перед триумфом Христа в созвездии Близнецов, явленным ему в символической форме и призванным подготовить его к созерцанию неба Эмпирея, где герой увидит небесную славу «лицом к лицу»<sup>385</sup>, Беатриче обращается к нему с такими словами:

«Tu se' sì presso a l'ultima salute»,  
cominciò Bèatrice, «che tu dei  
aver le luci tue chiare e acute;  
e però, prima che tu più t'inlei,  
rimira in giù, e vedi quanto mondo  
sotto li piedi già esser ti fei;  
sì che 'l tuo cor, *quantunque può, giocondo*  
s'appresenti a la turba *trïunfante*  
che *lieta* vien per questo etera tondo»<sup>386</sup>.

«Ты так близок к высшему спасению»,  
начала Беатриче, «что у тебя должны быть  
ясные и зоркие глаза;  
и потому, прежде чем ты еще глубже *проникнешь в него*,  
взгляни вниз и посмотри, какую часть вселенной  
я помогла тебе преодолеть, так что она у тебя под ногами;  
чтобы твоё сердце, *насколько сможет, радостно*  
предстало пред *торжествующим* сонмом,  
что *радостно* приближается через этот круглый эфир».

Беатриче имеет в виду, что Данте настолько приблизился к самому Творцу, что его взор необычайно укрепился, и потому призывает его посмотреть вниз и оценить, насколько он поднялся вверх в сравнении со своим прежним местопребыванием. Это нужно для того, чтобы сердце Данте стало *радостным*, когда он встретится с *торжествующим* сонмом (видением торжествующей Церкви, Марии, апостолов и самого Христа), *радостно* приближающимся к Данте. Для того, чтобы увидеть небесную Церковь, Данте надлежит самому обрести радость в сердце. Таким образом, внутренняя радость, о которой неоднократно упоминалось выше, становится непременным условием видения торжества святых в созвездии Близнецов. Но, если вспомнить, что это видение является предвосхищением того, что Данте узрит в Эмпирее, то будет очевидно, что радостное сердце является и условием входа в сам Эмпирей. Как поясняет Бернардино Даниэлло (Bernardino Daniello), «Не без причины Теология побуждает человеческий ум (который, будучи поднят до созерцания высшего блага, начинает в какой-то мере постигать его и получать его свет) вновь взглянуть на смертные вещи, ибо он должен видеть, какое приобретение он совершил, освобождаясь от низких и тленных вещей и поднявшись к вещам высоким и божественным, так чтобы он, презирая первые, еще с большим веселием прильнул к последним»<sup>387</sup>. Сам призыв взглянуть вниз на пройденные небесные сферы и маленькую землю, ничтожную по сравнению с увиденным величием, поэт, по мнению комментаторов, заимствует из цицероновского «Сна Сципиона», где Сципион Старший

<sup>385</sup> 1 Кор. 13, 12.

<sup>386</sup> Par. XXII, 124 – 132.

<sup>387</sup> Daniello B. (1547 – 1568). Par. XXII, 124 – 132.



показывает Сципиону Младшему небеса и маленькую землю<sup>388</sup>; однако у Цицерона нет и намека на радость, которая должна при этом наполнять сердце смотрящего.

Данте же подчеркивает, что целью взгляда его персонажа должна быть именно сердечная радость, которой он должен ответить на радость небесного сонма. Радость святых этого сонма двойка: это и радость их торжества и ликования в Боге, и радость милосердной любви к герою, навстречу которому они спускаются. Первая выражается действительным причастием «*triumfante*» (торжествующая), сущностно определяющим самих блаженных; вторая – прилагательным «*lieta*» (радостная), выражающим признак глагола «*vien*», который описывает движение сонма по направлению к Данте. Если определение «Церковь торжествующая» (*Ecclesia triumphans*) существовало и активно использовалось в христианской традиции для обозначения обитателей небесного царства со времен Тридентского собора<sup>389</sup>, то радостное сошествие святых навстречу поднимающемуся к ним человеку составляет основную и необычную черту поэтики общения в дантовском «Раю». С другой стороны, человек также должен быть готов ответить своей радостью на радость спускающихся к нему святых; причем в тексте оговаривается ограниченность человеческой способности *испытывать* радость – «*quantunque ridè*» (насколько может), уточняет Беатриче, подобно тому как в 79 – 90 стихах XV песни оговаривалась ограниченность человеческой способности *выражать* чувство радости. Таким образом, в этой терцине радость вновь оказывается предметом риторики невыразимости, столь типичной для третьей кантики.

Радость, которую должен испытать Данте, описывается прилагательным «*giocondo*», которое, как указывалось выше, часто использовалось в средневековой литературе в значении ‘дающий радость’<sup>390</sup>. И, действительно, внутренняя радость в данном случае является радостью активной, которая воздается Творцу в благодарность за его благодеяния: как указывает Матталия, «“радостный” означает также “признательный”»: это призыв благодарить Бога, как в эпизодах Par. II, 44 – 46 e X, 52 – 54»<sup>391</sup>. Скартаццини видит в этом стихе реминисценцию из 99-го псалма: «*Servite Domino in laetitia; introite in conspectu ejus in exultatione*»<sup>392</sup> (Служите Господу с веселием; идите пред лице Его с восклицанием<sup>393</sup>). На связь терцины с этим псалмом указывает и употребление глагола

<sup>388</sup> Ср. Scartazzini G.A. (1872 – 1882). Par. XXII, 124 – 154; Poletto G. (1894). Par. XXII, 127 – 132; Mestica E. (1921 – 1922). Par. XXII, 130 – 132; Grabher C. (1934 – 1936). Par. XXII, 124 – 132; Singleton Ch.S. (1970 – 1975). Par. XXII, 127 – 154 и др.

<sup>389</sup> Ср. Natale A. Theologia dogmatica et moralis secundum ordinem catechismi Tridentini. Parigi, 1714. P. 160 – 163.

<sup>390</sup> Ср. Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. XV, 37.

<sup>391</sup> Mattalia D. (1960). Par. XXII, 130.

<sup>392</sup> Ср. Scartazzini G.A. (1872 – 1882). Par. XXII, 130.

<sup>393</sup> Пс. 99, 2.

«s'appresenti» (предстать), в сочетании с лексемой радости. Таким образом, Данте должен воздавать благодарение Богу в своем сердце, радуясь и ликуя перед Ним.

Употребление лексем с радостной семантикой во всех трех стихах терцины служит не только интенсификации эффекта радости, не только описанию коммуникации Данте со святыми, но и указывает на радость как на неперемное условие окончательного соединения взгляда героя с Троицей в Эмпирее, неслучайно переданного посредством глагола «inleirsi» – еще одного неологизма, созданного по схеме «immearsi», «intuarsi» и «inluirsi»<sup>394</sup>. Как было указано выше, Данте придумывает эти глаголы специально для наиболее точного отображения в языке процесса взаимопроникновения двух личностей или, в данном случае, личности и божества. Перед тем, как как глубже проникнуть взглядом в Создателя, Данте должен, очевидно, подготовить к этому проникновению свое сердце, наполнив его радостью благодарения.

В небе Эмпирея, которое вмещает в себя все сущее, являясь моделью и вечным образцом для остальных небес, радость занимает особое место. Представ наконец перед торжествующей Церковью «лицом к лицу», Данте, действительно, видит уже не световые оболочки, но истинные лики святых, так как Эмпирей находится в вечности, а не во времени, и потому святые показываются герою уже воскресшими в своих телах – «bianche stole» (белых ризах)<sup>395</sup>. Здесь вторая проводница Данте, Беатриче, расстается с ним, возвращаясь на свой престол в белоснежной райской розе, и перед Данте появляется св. Бернард, который должен стать третьим проводником героя и привести его к созерцанию Марии, а затем и самой Троицы. Данте описывает Бернарда так:

Uno intendea, e altro mi rispuose:  
credea veder Beatrice e vidi un sene  
vestito con le genti gloriose.  
Diffuso era per li occhi e per le gene  
di *benigna letizia*, in atto *pio*  
quale a *tenero padre* si convene<sup>396</sup>.

Я хотел одного, но ответил мне другой:  
я думал, что увижу Беатриче, а увидел старца,  
одетого подобно святым во славе.  
Он был покрыт в очах и ланитах  
*благодарной радостью*, с *милосердным* видом,  
подобающим *нежному* отцу.

Прототипом этого образа в поэме послужил духовный глава ордена тамплиеров и один из крупнейших представителей направления аффективной теологии цистерцианец Бернард Клервосский (1091 – 1153). Влияние Бернарда на Данте неоспоримо, хотя в творчестве последнего напрямую лишь один раз упоминается произведение Бернарда – трактат «De consideratione» (О созерцании)<sup>397</sup>. Важность этой фигуры в Эмпирее подчеркивается последующим сравнением:

<sup>394</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991–1997). Par. XXII, 127.

<sup>395</sup> Par. XXX, 129.

<sup>396</sup> Par. XXXI, 58 – 63.

<sup>397</sup> Ep. XIII, 28; ср. *Manselli R.* Bernardo di Chiaravalle // *Bosco U.* (a cura di). Cit. Vol.1. P. 593 – 596; *Botterill S.* Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia. Cambridge, 1994; *Picasso G.* Dante e la

Qual è colui che forse di Croazia  
viene a veder la Veronica nostra,  
che per l'antica fame non sen sazia,  
ma dice nel pensier, fin che si mostra:  
«Signor mio Iesù Cristo, Dio verace,  
or fu sì fatta la sembianza vostra?»;  
tal era io mirando la vivace  
carità di colui che 'n questo mondo,  
contemplando, gustò di quella pace<sup>398</sup>.

Как тот, кто, возможно, из Хорватии  
приходит посмотреть на нашу Веронику,  
и никак не может утолить свой долгий голод,  
но говорит в мыслях своих, пока образ выставлен перед ним:  
«Господь мой Иисус Христос, истинный Бог,  
так вот как выглядели ваши черты?» –  
таков был и я, созерцая живую  
любовь того, кто в этом мире,  
созерцая, вкусил мира того.

Данте сопоставляет свое впечатление от встречи с Бернардом с впечатлением паломника из далеких земель, наконец сподобившегося увидеть икону, воспроизводящую подлинный лик Спасителя: единственный раз в поэме восторг от созерцания лика святого сопоставляется по своей силе с восторгом от созерцания самого Богочеловека<sup>399</sup>. С. Кристальди комментирует это сравнение так: «пребывая в непосредственной близости к Богу, Бернард – его ближайший посредник; любоваться [...] его ликом – почти то же, что изучать взглядом лик Христа»<sup>400</sup>.

Если это действительно так, то определения облика Бернарда, приведенные в предыдущем отрывке, имеют ключевое значение для понимания того, что именно герой видит, глядя на Спасителя: это «benigna letizia» (благодарная радость) и «atto pio» (милосердный вид), подобающий «tenero padre» (нежному отцу). Сопоставим теперь эти определения с теми, что мы наблюдали в терцине, описывающей отречение Улисса от своих связей со своими близкими:

né dolcezza di figlio, né la pieta  
del vecchio padre, né 'l debito amore  
lo qual dovea Penelopè far lieta,  
vincer potero dentro a me l'ardore  
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto  
e de li vizi umani e del valore<sup>401</sup>.

ни нежность к сыну, ни почтение  
к старому отцу, ни законная любовь,  
которая должна была радовать Пенелопу,  
не смогли победить во мне пыл,  
которым я загорелся: познать мир,  
и человеческие пороки, и добродетель.

Отцовская нежность («dolcezza», или «tenerezza»), сыновнее почтение («pietas», однокоренное с прилагательным «pio»), и любовь, несущая радость, являются теми

teologia monastica // Ghisalberti A. (a cura di). Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri. Milano, 2001. P. 131 – 146; *Ledda G.* Vergine Madre, Figlia del tuo Figlio // Sandal E. (a cura di). *Lectura Dantis Scaligera*. Cit. P. 97 – 136.

<sup>398</sup> Par. XXXI, 103 – 111.

<sup>399</sup> «Речь идет о византийской иконе, хранившейся в одной из лож купола собора св. Петра в Риме и считавшейся подлинным изображением лика Спасителя. Согласно христианской легенде, этот образ запечатлелся на полотне, которым одна благочестивая женщина отерла кровоточивший лик Спасителя, когда он поднимался на Голгофу: Он оставил на полотне отпечаток своего лица. Благочестивой женщиной, отершей лик Иисуса, согласно одной довольно поздней легенде (XIII в.), была женщина с кровотечением, исцеленная Христом (Мф. 9, 20-22; Лк. 8, 43-48 и т.д.). Но имя, приписываемое ей, – это искажение словосочетания «vera icona» (истинная икона), которым в Средние века именовались изображения Христа, считавшиеся достоверными», ср. *Bosco U., Reggio G.* (1979). Par. XXXI, 103 – 105.

<sup>400</sup> *Cristaldi S.* Profili oltre il tempo e lo spazio // Montorfano T. (a cura di). *Esperimenti danteschi*. Paradiso 2010. Genova; Milano, 2010. P. 307.

<sup>401</sup> Inf. XXVI, 94 – 99.

аффектами, от которых отрекается Улисс, ради того, чтобы познать мир своими силами. Но Бернард, миссия которого заключается именно в приведении Данте на высшую ступень познания, где он увидит весь мир, «как единую книгу»<sup>402</sup>, в Божьем свете, напротив, наделен всеми упомянутыми аффектами, среди которых выделяется, прежде всего, «benigna letizia» (благотворная радость, или радость от дел любви) – первое, что бросается в глаза Данте в его облике. Интересно отметить, что выражение «diffuso era per li occhi e per le gene di benigna letizia» (досл. ‘он был покрыт в очах и в ланитах благотворной радостью’), согласно комментаторам, могло быть позаимствовано у Вергилия («lacrimis ... perfusa genas» (слезы... покрывают щеки)<sup>403</sup>). Однако, как это уже случалось в других эпизодах, вергилиевский образ наполняется новым значением: щеки Бернарда покрывают не слезы, а радость.

Таким образом, в перспективе инtratекстуальных связей Бернард выглядит антиподом Улисса, который, в свою очередь, является «антиподом» Данте-персонажа<sup>404</sup>. Аффекты Бернарда можно рассматривать поэтому как идеальную модель и образец для самого Данте. Но, кроме того, Бернард становится эмблемой той божественной реальности, к которой он ведет своего подопечного, и описание святого старца подсказывает нам, что эта реальность отличается не только любовью и милосердием, но и – прежде всего прочего – радостью.

Представившись герою, Бернард приглашает его обзреть всю розу святых Эмпирея вплоть до ее высшего круга, где пребывает Мария, и обращается к нему с такими словами:

«Figliuol di grazia, quest'esser giocondo»,  
cominciò elli, «non ti sarà noto,  
tenendo li occhi pur qua giù al fondo;  
ma guarda i cerchi infino al più remoto,  
tanto che veggi seder la regina  
cui questo regno è suddito e devoto»<sup>405</sup>.

«Сын благодати, это *радостное бытие*»,  
начал он, «не станет тебе ведомо,  
если ты будешь устремлять взор только сюда вниз;  
но посмотри на круги, вплоть до самого дальнего,  
чтобы увидеть восседающую там царицу,  
которой подвластно и предано это царство».

«Esser *giocondo*» (*радостное бытие*) – так характеризует Бернард небо Эмпирея и состояние блаженных. Это выражение можно было бы классифицировать как типичный пример синонимии онтологического термина «beato» (блаженный), относящегося к тем случаям, которые мы рассматривали во второй главе. Однако на то, что это прилагательное может иметь семантические ассоциации со специфическим видом радости, а именно радостью отношений между святыми и Творцом, указывают многочисленные повторы лексем с семантикой радости в этой и последующей песни в

<sup>402</sup> Par. XXXIII, 86.

<sup>403</sup> Эн. XII, 64 – 65, ср. *Chiavacci Leonardì A.M.* (1991 – 1997). Par. XXXI, 61 – 62.

<sup>404</sup> Ср. также *Лотман Ю.М.* Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (ред.). Данте: Pro et contra. Цит. С. 712.

<sup>405</sup> Par. XXXI, 112 – 117.

различных контекстах, некоторые из которых мы уже рассматривали выше. Приведем ниже эти контексты.

Когда перед очами Данте-персонажа поток света, из которого он пьет очами, чтобы увидеть сущность божественной реальности Эмпирея, чудесным образом преобразуется в гигантскую розу, лепестками которой являются святые в белоснежных ризах, восседающие на своих престолах, повествователь восклицает:

*Questo sicuro e gaudioso regno,  
frequente in gente antica e in novella,  
viso e amore avea tutto ad un segno*<sup>406</sup>.

*Это безмятежное и радостное царство,  
полное древнего и нового люда,  
устремляло свое зрение и любовь к единой цели.*

Интересно здесь отметить повторы – по два однородных члена в каждом стихе – характерные, как говорилось выше, для поэтической структуры «Комедии»: «sicuro e gaudioso», «antica e novella», «viso e amore». Эти двойственные повторы отражают основную идею терцины: соединение умозрительного постижения и любви в отношении единственного, общего для всех предмета – Бога<sup>407</sup>. В структуре терцины эпитет «gaudioso» соответствует прилагательному «novella» и существительному «amore». «Gente novella» – «люди Нового завета» – это святые, жившие в эпоху после воплощения Христа и приобщенные евангельской радости. Любовь же, в отличие от «viso» – зрения, символизирующего процесс умопостижения божественной истины – является аффектом души, справедливо характеризующимся другим аффектом – радостью<sup>408</sup>. Само строение терцины подтверждает значение радости как аффекта, свойственного святым Эмпирея наряду с любовью.

Данте, взору которого открывается «радостное царство», говорит сам о себе:

*io, che al divino da l'umano,  
a l'eterno dal tempo era venuto,  
e di Fiorenza in popol giusto e sano,  
di che stupor dovea esser compiuto!  
Certo tra esso e 'l gaudio mi facea  
libito non udire e starmi muto*<sup>409</sup>.

*я, что пришел к божественному от человеческого,  
к вечности от времени  
и от Флоренции – к праведному и здоровому народу,  
каким же изумлением должен был исполниться!  
Конечно, посреди этого изумления и радости мне было  
приятно ничего не слышать и оставаться самому в молчании.*

Герой переживает «stupore» и «gaudio» (изумление и радость), которые столь сильны, что он не желает ни слышать слов Беатриче (которая, как он думает, еще находится рядом с ним, хотя ее миссия уже завершилась), ни говорить сам. Эти же чувства – изумление и радость – Данте испытывал, как мы помним, в XXXI песни «Чистилища», готовясь взглянуть в изумрудные очи Беатриче:

<sup>406</sup> Par. XXXI, 25 – 27.

<sup>407</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XXXI, 27.

<sup>408</sup> Ср. *Solgnac A.* *Passion et vie spirituelle // Viller M.* (sous la direction). Cit. 1984. Vol. 12. P. 339 – 348.

<sup>409</sup> Par. XXXI, 37 – 42.

Mentre che piena di stupore e lieta  
l'anima mia gustava di quel cibo  
che, saziando di sé, di sé asseta<sup>410</sup>.

В то время как полная изумления и радостная  
душа моя вкушала ту пищу,  
Что, насыщая собой, внушает жажду себя.

В обоих случаях состояние «между изумлением и радостью» сопровождается аллюзией на переживания, описываемые в текстах христианских мистиков: в «Чистилище» это термины пищи, в «Раю» – заявление о желании молчать и ничего не слышать<sup>411</sup>. Добровольная немота и глухота Данте напоминает о цитировавшихся выше словах Августина: «Что сказать еще, Господь мой, Жизнь моя, моя Святая Радость? И что вообще можно сказать, говоря о Тебе?»<sup>412</sup>. Мистическая тишина сменяет постоянное желание героя слышать ответы на вопросы своего разума. В безмолвии Данте созерцает собрание святых, и вот что предстает перед ним:

Vedēa visi a carità suadi,  
d'altrui lume fregiati e di suo riso,  
e atti ornati di tutte onestadi<sup>413</sup>.

Я видел лица, склоняющие к любви,  
украшенные светом Иного и своей собственной улыбкой,  
и жесты, украшенные всяческими достоинствами.

Из пяти терцин, следующих за той, где Данте выражает желание молчать и ничего не слышать, эта – единственная, где описывается конкретное зрелище. Поэт следует здесь за апостолом Павлом, буквализируя его выражение «тогда же – лицом к лицу»<sup>414</sup>: Данте видит лица святых и их жесты, и эти лица украшены двумя вещами: светом Бога и их собственной улыбкой. Описание лиц святых отражает то отношение, что существует между ними и Богом: «И было видно, что эти блаженные украшены двойной улыбкой и сиянием: одна есть сияние Иного, то есть божества, другая же происходит от собственного блаженства»<sup>415</sup>. Бенвенуто да Имолла указывает: «d'altrui lume, то есть божественными и ангельскими лучами; [...] del suo riso, то есть собственной радостью (laetitia)»<sup>416</sup>. Кьяваччи Леонарди поясняет различие между этими двумя вещами:

Эти лица были украшены, озарены, как светом, нисходившим на них от Бога («altrui»), так и улыбкой от их собственной внутренней радости («suo»): двумя разными притяжательными прилагательными Данте до последнего подчеркивает два разных элемента блаженства: дар Бога и осознанный ответ человека. Свет (*lume*) исходит от Бога, но смех (*riso*) рождается из сердца человека<sup>417</sup>.

Данте как бы подчеркивает этой разницей между двумя отдельными реальностями – божественным светом и собственной улыбкой святых – личностное, индивидуальное

<sup>410</sup> Purg. XXXI, 127 – 129.

<sup>411</sup> О молчании в языке мистиков ср. *De Certeau M.* La fable mystique. Paris, 1982, p. 208; *Pattaro G.* Il linguaggio mistico // Ancilli E., Paparozzi M. (a cura di). La mistica. Fenomenologia e riflessione teologica: In 2 voll. Roma, 1984. Vol. 2. P. 492. О проблемах коммуникации в XXXI песни «Рая» в рамках топике невыразимости ср. *Ledda G.* La guerra della lingua. Cit. P. 304 – 305.

<sup>412</sup> Исп. I, iv.

<sup>413</sup> Par. XXXI, 49 – 51.

<sup>414</sup> 1 Кор. 13, 12; ср. также *Ariani M.* Lux inaccessibilis. Cit. P. 352.

<sup>415</sup> *Della Lana J.* (1324 – 1328). Par. XXXI, 50.

<sup>416</sup> *Da Imola B.* (1375 – 1380). Par. XXXI, 49 – 51.

<sup>417</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XXXI, 50.

измерение этих последних и показывает, что в Раю происходит не растворение и безличное уподобление всех единому Существо, но сохраняются границы между личностью и Богом, несмотря на постоянное взаимопроникновение этих двух сущностей.

При этом в терцине изображаются тройственные отношения между святыми, Данте и Творцом: Кьяваччи Леонарди указывает на обмен светом и радостью между Богом и святыми, но в первом стихе терцины есть аллюзия и на обмен любовью с ближними: «*visi a carità süadi*» (лица, склоняющие к любви), где латинизм «*süadi*» (склоняющие) предполагает наличие того, кого склоняют, или побуждают, любить<sup>418</sup>. Скорее всего, поскольку созерцает эти лица Данте, то и объектом побуждения к любви является он. Лица святых склоняют его испытывать любовь, будучи украшены светом Бога и своей собственной радостью, проявленной в улыбке: таким образом, терцина иллюстрирует как бы обмен аффектами, происходящий между Троицей, блаженными и героем, где любовь непременно сопровождается радостью; более того, возможно, именно радость, отражающаяся в них, и побуждает героя к любви.

Личностное измерение святых, радующихся своей радостью, отдельной и в то же время нерасторжимо связанной со светом Бога, предельно конкретизируется не только в рассмотренном нами выше образе Бернарда:

Diffuso era per li occhi e per le gene  
di *benigna letizia*, in atto pio  
quale a tenero padre si convene<sup>419</sup>. –

но и в образе Беатриче, которая, уже покинув Данте, в ответ на его горячую благодарственную молитву к ней отвечает ему улыбкой:

Così orai; e quella, sì lontana  
come pareva, *sorrise* e riguardommi;  
poi si tornò a l'eterna fontana<sup>420</sup>.

Так я воззвал; и она, представшая  
столь далекой от меня, *улыбнулась* и снова на меня взглянула;  
а затем возвратилась к вечному источнику.

Х. Вебб, посвятившая отдельное исследование роли изображения лиц в дантовском «Раю», указывает на то, что, как правило, эта улыбка Беатриче трактуется как последнее прощание с Данте перед тем, как окончательно отвернуться от него и обратить свой взор только на Творца. Однако в ходе данного исследования ученая демонстрирует, что на самом деле созерцание Бога в Эмпирее вовсе не подразумевает отказа от взглядов и, следовательно, отношений между людьми. Напротив, поскольку в логике дантовского мира созерцание Бога предполагает созерцание всех вещей и существ во Вселенной внутри Него одного, то смотреть прямо на Него не означает не смотреть на своих

<sup>418</sup> Ср. *Poletto G.* (1894). Par. XXXI, 49 – 51.

<sup>419</sup> Par. XXXI, 61 – 63.

<sup>420</sup> Par. XXXI, 91 – 93.

ближних; взгляд святого на своего ближнего как проявление милосердной любви к нему сохраняется даже на высотах созерцания. Это влечет за собой более серьезный вывод, базирующийся как на особенностях дантовской поэтики, так и на христианском учении: отношения с Богом не просто не означают для Данте отказа от отношений с ближним, но и немислимы без них<sup>421</sup>. Особое значение для подтверждения этого вывода имеет интересующая нас поэтика радости. Вслед за благодетельной радостью Бернарда и улыбкой Беатриче Данте видит *ликующих* ангелов и Марию, *улыбающуюся* их играм и пению; ее *радость* при этом отражается *в очах всех святых*:

vid'io più di mille angeli festanti,  
ciascun distinto di fulgore e d'arte.  
творчеству.

Vidi a lor giochi quivi e a lor canti  
Ridere una bellezza, che letizia  
era ne li occhi a tutti li altri santi.

я увидел более тысячи *празднующих* ангелов,  
каждый из которых был отличен от остальных по пылу и

И я увидел, как их *играм* и их *пению*  
*улыбается* красота, которая *радостью*  
была в очах всех остальных святых<sup>422</sup>.

Мария улыбается не в пустоту, ее улыбка адресна, что подчеркивается употреблением дополнения, выраженного существительным в дательном падеже: «a lor giochi e a lor canti» (их играм и их пению). С другой стороны, улыбка Марии воспринимается очами «всех остальных святых». Но в последующей терцине отношение, полное радости, между ангелами и Марией конкретизируется еще больше, ибо Данте замечает отдельное лицо – архангела Гавриила, «особо радостно глядящего в глаза нашей царицы»:

qual è quell'angel che con tanto gioco  
guarda ne li occhi la nostra regina,  
innamorato sì che par di foco?<sup>423</sup>

кто тот ангел, что с такой радостью  
глядит в глаза нашей царицы,  
влюбленный так, что кажется пламенным?

Здесь через раскрытие концепта «радость» конкретизируется отдельная фигура ангела в общем сонме и подчеркивается особое отношение, связывающее его с Марией.

Наконец, в тех эпизодах XXXII песни, где Бернард называет Данте имена всех тех, на кого он должен смотреть на престолах розы Эмпирея, поэт вновь говорит о радости быть рядом с Марией и о радости смотреть на нее у Адама, апостола Петра и матери Марии, ветхозаветной Анны:

Quei due che seggon là sù più felici  
per esser propinquissimi ad Agusta,  
son d'esta rosa quasi due radici<sup>424</sup>.

Те двое, что сидят там, наверху, *самые счастливые*  
*оттого, что находятся ближе всех к Августе,*  
являются словно бы двумя корнями этой розы.

Di contr'a Pietro vedi sedere Anna,  
tanto contenta di mirar sua figlia,  
che non move occhio per cantare osanna<sup>425</sup>.

Напротив Петра ты видишь Анну,  
*столь довольную тем, что смотрит на свою дочь,*  
что она не смещает взгляда, хоть и поет «осанну».

<sup>421</sup> Ср. Webb H. Dante's Persons. Cit. P. 192 – 205.

<sup>422</sup> Par. XXXI, 133 – 137.

<sup>423</sup> Par. XXXII, 103 – 105.

<sup>424</sup> Par. XXXII, 118 – 120.



Если в первом случае все довольно прозрачно, то второй более любопытен. Комментаторы XX века отмечают парадоксальность этих стихов. Так, М. Порена восклицает в своем комментарии: «Это трогательная нота человечности, высочайшей поэзии, хотя и не совсем соответствующая требованиям теологии!»<sup>426</sup>. Так же пишет и Матталия: «И прекрасно, что поэт, хотя и на небе, и в отношении матери Пресвятой Девы, допустил это естественнейшее и в высшей степени человеческое предпочтение!»<sup>427</sup>. Синглетон особо подчеркивает необычайность этого образа: «эта деталь, вводимая здесь поэтом, предельно человечна. Мать неотрывно смотрит на свою дочь, вместо того чтобы смотреть вверх, наслаждаясь прямым созерцанием Бога!»<sup>428</sup>.

Однако другие комментаторы предлагают видеть в этой терцине не столько неожиданное проявление человечности, противоречащее установкам теологии, сколько, напротив, органичную часть системы поэтической теологии «Рая». Так, Боско замечает:

Анна [...] выражает в себе ту 'домашность' Рая, о которой мы уже говорили неоднократно (ср. особенно Вступление и 43-66 стихи Par. XIV e Вступление e 121-126 стихи Par. XXIII); и *неслучайно*<sup>429</sup>, что такая 'домашность' еще раз проявляется на примере материнской любви – любимой темы поэта, который возвращается к ней даже в религиозном величии последней песни (XXXIII 107-108)<sup>430</sup>.

Кьяваччи Леонарди также обнаруживает непосредственную связь этого образа с другим известным нам эпизодом «Рая»: «глядя на это радостное любование лицом того, кто *был дорог* [на земле], вспомним терцину XIV песни, с 64 по 66 стихи»<sup>431</sup>.

Учитывая все рассмотренные выше эпизоды, можно действительно утверждать, вслед за Боско, что речь идет о *систематическом* изображении высшей, божественной реальности Эмпирея и всего Рая не как некоего высшего и абстрактного измерения, но как общения между родными и близкими, детьми и матерями; и основной характеристикой этого общения является *радость*, которая выражается в лице смотрящих друг на друга людей. По наблюдению Х. Вебб, «взгляд в “Раю” существует только в единении с другими взглядами, внутри самого Бога; таким образом, формируется община зрения, соединяющая каждого с каждым»<sup>432</sup>. К этому замечанию можно прибавить то, что мы уже знаем о глаголе «*congaudere*»: в «Раю», как и в «Чистилище», имеет место не только взгляд персонажей друг на друга, но и *сорадование* их друг другу, причем в третьей

---

<sup>425</sup> Par. XXXII, 133 – 135.

<sup>426</sup> Porena M. (1946 – 1948). Par. XXXII, 135.

<sup>427</sup> Mattalia D. (1960). Par. XXXII, 135.

<sup>428</sup> Singleton Ch.S. (1970 – 1975). Par. XXXII, 133 – 135.

<sup>429</sup> Курсив наш. – К.Л.

<sup>430</sup> Bosco U., Reggio G. (1979). Par. XXXII, 133 – 135.

<sup>431</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. XXXII, 134 – 135; ср. также Chiavacci Leonardi A.M. «Le bianche stole»: il tema della resurrezione nel Paradiso // Chiavacci Leonardi A.M. Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante. Firenze, 2010. P. 16.

<sup>432</sup> Webb H. Dante's Persons. Cit. P. 199.

кантике *soradovanie* выражается чаще всего, как мы видели, именно в зрительных процессах (световые эффекты, взаимопроникновение умственного взора, улыбки и т.д.). Лексика радости является одним из основных отличительных средств изображения отношений между святыми и Данте в «Раю» и, как и в первых двух кантиках, способствует конкретизации абстрактного опыта персонажа. Радование вместе, или *soradovanie*, предполагает отдельность каждого участника этого процесса, благодаря которой становится возможно соединение, но не слияние человека с другими людьми и Богом.

Мы начали этот разговор с рассмотрения эпизода со св. Бернардом, где описывается его «благодетельная радость». Если Бернард действительно является своего рода иконой Спасителя, лик которого содержит те черты, что присущи и Богу, то мы должны обнаружить в последнем ту же радость, что присутствовала и в Бернарде. И, действительно, как мы уже убеждались выше, эпитет «радостный» часто сопровождает Бога в «Чистилище».

«Рай» не является исключением: здесь мы трижды встречаемся с характеристикой Бога как радостного существа.

В самой первой песни «Рая» Данте, обращаясь к Аполлону-покровителю искусств за помощью в написании третьей кантики, которая будет самой трудной частью его работы, говорит, что, если бог поможет ему в этом деле, то он, Данте, получит в награду за свой труд лавровый венок – высшее признание ценности его поэтического труда. И Данте прибавляет:

Si rade volte, padre, se ne coglie  
per trïunfare o cesare o poeta,  
colpa e vergogna de l'umane voglie,  
che *parturir letizia in su la lieta*  
*delfica deità* dovria la fronda  
peneia, quando alcun di sé asseta<sup>433</sup>.

Так редко, отче, собирают лавр,  
чтобы почтить кесаря или поэта –  
о вина и позор людских стремлений! –  
что породить радость в радостном  
дельфийском божестве должна пенейская  
листва, когда она в ком-нибудь вызывает жажду себя.

Перифразируя эти две терцины, их можно передать так: столь редко, отче Аполлон, с лаврового дерева берут листья, чтобы увенчать венком императора или поэта – и в этом повинны людские стремления, обращенные совсем к другим целям, нежели к славе, и в этом их позор! – что всякий раз, когда лавр возбуждает стремление к себе в чьем-либо сердце, это должно радовать радостное божество Дельф (то есть Аполлона). Терцина сложная, в ней фактически присутствует фигура анаколюта, то есть в составе одного и того же сложного предложения поэт обращается к Аполлону со словом «отец» и тут же

<sup>433</sup> Par. I, 28 – 33.

говорит о нем в третьем лице «божество Дельф»<sup>434</sup>. Однако несомненно, что Данте приписывает божеству радость в качестве постоянного свойства и указывает, что к этой постоянной радости должна прибавиться дополнительная радость о том, что кто-то желает быть увенчан лавровым венком (то есть совершить высокий поэтический подвиг). Обращение к Аполлону является типичным для античной поэзии примером возвания (*invocatio*) поэта к божественным силам, которые должны оказать ему покровительство в его творчестве; все три кантики поэмы начинаются с такого возвания, но, если «Ад» и «Чистилище» открываются возванием к музам и занимают по две терцины, то для подвига создания «Рая» этого уже явно недостаточно: перед нами оказываются целых восемь терцин, занятых обращением к Аполлону – покровителю муз и верховному владыке всех искусств<sup>435</sup>.

Эпитет «радостный», определяющий дельфийское божество, толкуется разными комментаторами двояко: одни, как Торрака (Торгаса), поясняют его тем, что Аполлон – «бог света, музыки и пения»<sup>436</sup>; такая трактовка сближается с пониманием Аполлона как символа самой поэзии у Исидоро Дель Лунго (Isidoro Del Lungo): «Ибо Поэзия, радость людей, должна еще более радоваться и благорасполагаться, когда лавр [...] делается желанен людям»<sup>437</sup>; Грабер говорит в этой связи о «внутренней гармонии искусства и «жажды» поэта»<sup>438</sup>. Другие комментаторы, среди которых и Кьяваччи Леонарди, видят в радости Аполлона атрибут божественной природы в поэме Данте вообще<sup>439</sup>.

Какую бы интерпретацию мы не приняли, необходимо учитывать, что возвание к Аполлону имеет в христианской поэме чисто символический характер, что отчетливо понимали первые толкователи поэмы. В частности, Бути утверждал:

in su la lieta Delfica Deita; то есть в радостном божестве Аполлоне, которого почитают в Дельфах, согласно буквальному смыслу; но, согласно аллегории, на Небесах при божественном дворе должна быть радость<sup>440</sup>.

В самом деле, «языческие божества выполняют в дантовской поэме лишь функцию фигурального изображения христианского Бога»<sup>441</sup>, и, как указывает Дж. Падоан (G. Padoan), «под именем благого Аполлона Данте на самом деле призывает Святого Духа»<sup>442</sup>. В соответствии с этим, под эпитетом «радостный» может подразумеваться именно сама

<sup>434</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. I, 31 – 33.

<sup>435</sup> Ср. Scartazzini G.A. (1872 – 1882). Par. I, 13 – 36; Ledda G. Invocazioni e preghiere per la poesia nel «Paradiso» // Ledda G. (a cura di). Preghiera e liturgia nella «Commedia». Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 12 novembre 2011). Ravenna, 2013. P. 130; 134 – 137.

<sup>436</sup> Torraca F. (1905). Par. I, 28 – 33.

<sup>437</sup> Del Lungo I. (1926). Par. I, 31– 33.

<sup>438</sup> Grabher C. (1934 – 1936). Par. I, 13 – 36.

<sup>439</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. I, 31 – 33.

<sup>440</sup> Da Buti F. (1385 – 1395). Par. I, 13 – 36.

<sup>441</sup> Ledda G. Invocazioni e preghiere per la poesia nel «Paradiso». Cit. P. 133.

<sup>442</sup> Padoan G. Apollo // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. I. P. 318 – 319.

природа Святого Духа, третьего лица св. Троицы. При таком толковании становится более понятной этимологическая фигура 31-го стиха: «parturir *letizia* in su la *lieta* / delfica deità» (породить радость в радостном / дельфийском божестве). Джакалоне пишет об этом следующее:

Комментаторам казалось странным, что Данте, обратившись к Аполлону словом «отец», затем говорит о нем в том же предложении в в третьем лице как о «радостном дельфийском божестве». Но эта изящная перифраза возникла, возможно, из этимологической фигуры (*letizia-lieta*) (ср. Petrocchi, 6). Порена отмечал, что «несколько странную форму “in su la lieta”, вместо “ne la lieta”, можно объяснить тем, что радость как бы прибавлялась к другой радости» (комм. 9). Но скорее вероятно, что это аллюзивная и мистическая формула, которая в рамках аналогии «Аполлон-Бог» описывает блаженство Бога, не зависящее от другой радости, вызываемой в нем поэтом, взывающим к нему<sup>443</sup>.

Этимологическая фигура, складывающаяся из существительного «*letizia*» и прилагательного «*lieta*», отражает отношения между поэтом и божеством; рифма «*poeta*» и «*lieta*» дополняет художественный эффект. Божество (Святой Дух) радостно по своей природе, но может возрадоваться еще больше, иной радостью, в ответ на желание поэта послужить Ему. Если радость (согласно Фоме Аквинскому) – эффект Святого Духа, или плод Святого Духа, согласно Павлу<sup>444</sup> (Гал. 5, 22), то в логике дантовского текста человек (поэт) и сам может подарить эту радость Святому Духу, обращаясь к Нему и желая послужить его орудием в создании поэмы<sup>445</sup>.

Таким образом, описанием отношений, полных радости, между Богом и человеком открывается третья кантика, которая, как мы видели в этой главе, будет вся наполнена радостью отношений между персонажами; при этом Данте описывает как бы «наслоение» радости на радость, и этот прием будет повторяться и в других эпизодах «Рая» (Par. VIII, 46 – 48; Par. XVI, 19 – 21).

Второй образ радостного Бога мы обнаруживаем в Эмпирее, в XXXII песни «Рая». Бернард, показывая Данте население небесной Розы, говорит:

Lo rege per cui questo regno pausa in tanto amore e in tanto diletto, che nulla volontà è di più ausa, le menti tutte <i>nel suo lieto aspetto</i> <i>creando</i> , a suo piacer di grazia dota diversamente; e qui basti l'effetto <sup>446</sup> .	Царь, благодаря которому это царство покоится в такой любви и в таком наслаждении, что ни одна воля не осмеливается желать большего, <i>создавая</i> все души <i>с радостным видом</i> , по своему усмотрению наделяет их благодатью по-разному; и [, чтобы убедиться в этом,] достаточно увидеть эффект.
---	--

Среди первых комментаторов только Бути обращает особое внимание на 64-й стих, поясняя его так:

<sup>443</sup> Giacalone G. (1968). Par. I, 31 – 33.

<sup>444</sup> Гал. 5, 22.

<sup>445</sup> Ср. Par. I, 13 – 27.

<sup>446</sup> Par. XXXII, 61 – 66.

nel suo lieto aspetto: то есть под своим радостным взглядом: взгляд Бога есть дарование его благодати; Creando: то есть когда он создает разумную часть человеческой души: Бог из ничего творит человеческую душу из чрева матери, в уже обустроенном теле, под своим радостным взглядом: ибо Творец смотрит радостно на свое творение<sup>447</sup>.

Позднее Бьянки (Bianchi) отмечает: «со своим радостным ликом; или в радости своего лика. Бог есть высшая радость; он радуется, созидая; и все, что исходит от него, дышит этой радостью»<sup>448</sup>. Бьянки указывает также на параллель этого стиха с 89-м стихом XVI песни «Чистилища», который мы приводили в предыдущей главе: «l'anima [...] mossa da lieto fattore» (душа, движимая радостным творцом). Замечание Бьянки о том, что все, исходящее от радостного Создателя, дышит его радостью, поясняет роль, которую образ радостного Бога играет в Эмпирее – роль основной модели всего небесного царства. Если в «Чистилище» образ радостного Творца объяснял происхождение стремления к любому источнику радости в только что сотворенной и потому наивной душе – в том числе и к радости запретной («l'anima semplicetta che sa nulla... volontier torna a ciò che la trastulla» – простая душа, которая ничего не знает...охотно обращается к тому, что веселит ее), то в «Раю» этот образ, напротив, объясняет причину высшего и праведного ликования святых и ангелов. В обоих эпизодах – в «Чистилище» и в «Раю» – концепт «радость» связан с актом творения или движения, понятого как творение («mossa», «creando»), но только в «Раю» радость первопричины описывается для объяснения ее конечного эффекта, то есть состояния обитателей Эмпирея.

Однако в этом образе «Рая» присутствует и связь с 85-м стихом XVI песни «Чистилища»: «esce di mano a lui che la vagheggia» (выходит из рук того, кто с любовью смотрит на душу); и с 70-м стихом XXV песни: «lo motor primo a lui si volge lieto» (перводвигатель радостно склоняется над зародышем): во всех трех случаях акт творения души человека сопровождается радостным и любовным взглядом Бога на свое дитя. Радость Творца проявляется в его взоре; сходным образом радость Бернарда выражается в его глазах.

Это внешнее проявление радости Бога, которое в «Раю» так часто ассоциируется со светом, имеет еще один способ выражения в тексте, характерный для Данте и являющийся, как мы увидим ниже, особым поэтическим приемом «Комедии». Речь идет о смехе и улыбке («riso» и «sorriso») – двух феноменах, которых мы до сих пор касались только вскользь, но которые следует проанализировать подробнее, поскольку они составляют одну из уникальных черт дантовского творчества. Поэтому в последней главе данной части, посвященной концепту «радость» в «Комедии» Данте, будут разобраны

<sup>447</sup> *Da Buti F.* (1385 – 1395). Par. XXXII, 64 – 75.

<sup>448</sup> *Bianchi B.* (1868). Par. XXXII, 64.

основные примеры присутствия смеха и улыбки как выражений радости в поэме, а также назван последний, ключевой образ «радостного Бога» в поэме.

## Глава 6. Смеховые образы поэмы

Как отмечают исследователи, разговор о смехе и улыбке неизбежно предполагает разговор о комическом начале еще со времен Аристотеля:

Размышления Аристотеля о смехе и о комическом закладывают в западном мире основы проблематики, которая неоднократно будет подниматься в античном мире и проникнет во всю средневековую культуру; ее отголоски докатятся и до современных авторов<sup>1</sup>.

Читатель Данте сталкивается с комической темой, начиная с самого названия священной поэмы<sup>2</sup>. Принимая гипотезу о том, что «Послание к Кангранде делла Скала» действительно принадлежит перу Данте<sup>3</sup>, укажем на дефиницию, данную самим поэтом термину «комедия» и объясняющую выбор такого названия для поэмы:

Название книги таково: «Начинается Комедия Данте Алигьери, флорентийца по рождению, но не по нравам» [...]. А комедия есть род поэтического повествования, отличный от всех остальных. Этим она отличается от трагедии, ибо трагедия вначале чудесна и безмятежна, а в конце, сиречь в заключении, отвратительна и ужасна... Комедия же начинается с несчастливого положения, но завершается радостным исходом, как это видно в комедиях Теренция... Также различаются они и языком: он возвышен и изящен в трагедии и низок и смиренен в комедии, как утверждает Гораций в своей «Поэтике», допуская, что порой комики могут говорить как трагические поэты, и наоборот... И отсюда ясно, почему это произведение называется «Комедия». Если мы посмотрим на ее предмет, то в начале он отвратителен и ужасен, ибо речь идет об Аде, а в конце радостен, желанен и приятен, ибо речь идет о Рае; что же касается языка, то он низок и смиренен, ибо это народный язык, на котором общаются между собой даже женщины<sup>4</sup>.

Отсюда видно, что понятие «комедия» для Данте далеко от привычного для нас понятия и представляет собой сложную проблему, которая не может быть подробно освещена в рамках настоящего исследования<sup>5</sup>. Однако определение комедии в «Послании к Кангранде» позволяет ученым утверждать, что именно мнением Данте о необходимости для этого жанра «низкого и смиренного» языка объясняется наличие в поэме обширного

---

<sup>1</sup> Manetti G. Non dice ciò che dice. Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea // Mosetti Casaretto F. (a cura di). Homo risibilis. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali. Alessandria, 2005. URL: [https://www.academia.edu/2331547/Non\\_dice\\_cio\\_che\\_dice.\\_Aristotele\\_il\\_comico\\_e\\_la\\_filosofia\\_del\\_linguaggio\\_contemporanea](https://www.academia.edu/2331547/Non_dice_cio_che_dice._Aristotele_il_comico_e_la_filosofia_del_linguaggio_contemporanea) (дата последнего обращения: 28.11.2017).

<sup>2</sup> О проблематике названия поэмы ср. Casadei A. Il titolo della «Commedia» e l'«Epistola a Cangrande» // Casadei A. Dante oltre la «Commedia». Bologna, 2013. P. 14 – 30; Bellomo S. L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere» // L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca. 2015. Vol. 46. P. 8 – 19.

<sup>3</sup> О подлинности «Послания к Кангранде» ср. полемику в работах: Inglese G. «Epistola a Cangrande»: questione aperta // Inglese G. L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento. Milano, 2000. P. 165 – 188; Barański Z.G. «Comedia»: Dante, l'«Epistola a Cangrande» e la commedia medievale // Barański Z.G. Chiosar con altro testo: Leggere Dante nel Trecento. Firenze, 2001. P. 41 – 76; Casadei A. Sull'autenticità dell'«Epistola a Cangrande» // Cattermole C., De Aldama C., Giordano C. (a cura di). Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid, 5 – 7 novembre 2012. Madrid, 2014. P. 803 – 830.

<sup>4</sup> Ep. XIII, 10.

<sup>5</sup> Ср. об этом подробнее: Kelly H.A. Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante. Berkeley; Los Angeles; London, 1989; Barański Z.G. «Comedia»: Dante, l'«Epistola a Cangrande» e la commedia medievale // Barański Z.G. Chiosar con altro testo: Leggere Dante nel Trecento. Firenze, 2001. P. 41 – 76.

семантического поля, сконцентрированного вокруг концепта «смех»/«улыбка»<sup>6</sup>. По словам К. Вилла, «Данте сумел ввести смех в свою поэму в рамках низкого и смиренного стиля и, благодаря образу Беатриче, обогатил свое произведение невыразимым организмом смеха целой вселенной»<sup>7</sup>.

Данте, в самом деле, использует приемы «смиренного» стиля даже при изображении небесного царства, Беатриче и блаженных, и среди этих приемов смеховые образы играют основную роль. Об этом говорит огромное количество лексем с семантикой смеха и улыбки («ridere» ('смеяться', 'улыбаться'), «sorridere» ('улыбаться') и производные от них) в тексте «Рая».

Если в третьей кантике эти термины встречаются 49 раз, то в «Чистилище» их употребление сводится к 23, а в «Аду» они появляются всего дважды. Первая звучит в 99-м стихе IV песни, где улыбка, согласно комментаторам, имеет значение 'удовлетворения' (Вергилий улыбается, так как доволен благосклонным приемом, оказанным языческими поэтами его спутнику):

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto, volsersi a me con salutevol cenno, e 'l mio maestro sorrise di tanto <sup>8</sup> .	Поговорив некоторое время друг с другом, они обернулись ко мне со знаком привета, и мой учитель улыбнулся этому.
---	--

Узнать о том, какие значения содержало понятие «улыбка» («riso», «sorriso») для современников Данте, мы можем, в частности, из «Толкований на Комедию» Джованни Боккаччо:

...они обернулись ко мне со знаком привета, и мой учитель *улыбнулся этому, то есть возрадовался*, как тот, кому приятно видеть, что мужи столь авторитетные доверяются его словам, и посему оказывают честь тому, кого он им представил.

*Следует обратить здесь внимание и на слово, автором употребленное: «улыбнулся», каковое многие восприняли бы как «улыбнулся» не потому, что возрадовался, но словно бы насмехаясь над тем, что ими было сделано; но такого полагать никак не должно, ибо автор никогда бы этого не написал, да и не выглядит правдоподобным, чтобы ученый насмеялся над своими слушателями, ибо честь ученого в большей мере зависит от разумности его слушателей; но нет и ни малейшего сомнения в том, что автор употребил слово «улыбнулся» намеренно, а причина здесь может быть следующая.*

Способность смеяться дарована одному лишь человеческому роду: ведь ни одно животное смеяться не умеет, и это показывает нам, что *в том воля природы, чтобы человек не только в разговоре, но и в смехе проявлял внутреннее качество сердца - радость, которая гораздо скорее, нежели в словах, выражается в смехе.*

Правда и то, что сей смех используется глупцами иначе, нежели мудрыми, ибо люди неблагоприятные в большинстве случаев смеются низким и звучным смехом, каковой искажает лицо, и вызывает слезы на глазах, и расширяет горло, и вызывает боль [...] во внутренних частях тела, близких к легким; и это не похвально. Но мудрые так не смеются; *напротив, когда они слышат или видят нечто, что им нравится, то улыбаются, и от этого искрится в их глазах приятная радость, каковая делает их лица еще краше, чем были они до того: и потому вполне можно понять, отчего автор говорит, что мудрый Вергилий улыбнулся тому, что было ему приятно.*

Есть, однако, немало и таких, которые улыбаются тогда, когда насмеяются над чем-либо или возмущаются чему-либо; и это следует называть не улыбкой, но ухмылкой; и происходит она не от радости, но от

<sup>6</sup> Ср., напр., Kirkpatrick R. The Paradiso // Kirkpatrick R. Dante. The Divine Comedy. Cambridge, 1987. P. 97.

<sup>7</sup> Villa C. La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante. Firenze, 2009. P. 232.

<sup>8</sup> Inf. IV, 97 – 99.



лукавства души, из-за которого мы лживо стараемся показывать, что нам нравится то, что на самом деле нам неприятно<sup>9</sup>.

Из комментария Боккаччо следует, что улыбка и смех («*riso*» и «*sorriso*») могли быть поняты современными ему читателями и как выражение радости («*riso*», «*sorriso*»), и как глумливая усмешка («*ghigno*»). Боккаччо подчеркивает благородное происхождение смеха, указывая, что смех является средством, дарованным людям свыше для того, чтобы они могли демонстрировать другим радость своих сердец, так как смех гораздо более подходит для этого, чем слова. Также Боккаччо проясняет лексическое значение слова «улыбка» («*sorriso*»), заявляя, что под ним не нужно понимать насмешку, так как улыбка всегда бывает вызвана радостью, а насмешка – лукавством.

Коль скоро улыбка и смех действительно означают для Данте проявление радости, а не насмешки, то вполне закономерно, что лексем с семантикой смеха и улыбки в «Аду» нигде больше не появляется, кроме V песни, где термин «*riso*» в значении улыбки употребляется в качестве метонимии и означает ‘уста’ (королевы Гиневры, возлюбленной дамы рыцаря Ланселота):

Quando leggemmo <i>il disiato riso</i>	Когда мы прочитали, как <i>желанную улыбку</i>
esser baciato da cotanto amante,	поцеловал столь великий влюбленный,
questi, che mai da me non fia diviso,	тот, кто уже никогда не будет разлучен со мной,
la bocca mi baciò tutto tremante <sup>10</sup> .	весь трепеща, поцеловал мои уста.

Эта улыбка, которую М. Кристиани (M. Cristiani) называет «самой знаменитой во всей средневековой литературе»<sup>11</sup>, была классической формулой описания красоты дамы в итальянской поэзии XII – XIII вв. Лексема, часто в сопровождении прилагательного «*dolce*», активно использовалась с этой целью поэтами дантовской эпохи и ее предшественниками<sup>12</sup>. Так, например, улыбка дамы фигурирует в стихах основателя сицилийской школы поэзии Якомо да Лентини:

Chi vide mai così begli occhi in viso;	Кто когда-либо видел столь прекрасные очи на лице,
né sì amorosi fare li semblanti,	столь любезные черты
né bocca con cotanto <i>dolce riso</i> <sup>13</sup> ?	и уста со столь <i>сладостной улыбкой</i> ?

Поэты школы сладостного нового стиля, разумеется, также употребляли эту формулу; так, например, Лапо Джанни пишет:

<sup>9</sup> Padoan G. (a cura di). Boccaccio G. Esposizioni sopra la Commedia di Dante. Milano, 1965: In 2 voll. Vol. 1: Inf. IV, 138 – 142. P. 205 – 206.

<sup>10</sup> Inf. V, 133 – 136.

<sup>11</sup> Cristiani M. Il «*disiato riso*». Ridere, sorridere, splendere nella «Commedia» di Dante // Casaretto F.M. (a cura di). Il riso. Atti delle I Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo. «Homo risibilis». Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali. Alessandria, 2002. P. 1.

<sup>12</sup> Согласно данным корпуса OVI.

<sup>13</sup> Da Lentini G. Lo viso mi fa andare allegramente... // Antonelli R. (a cura di). I poeti della scuola siciliana. Milano, 2008. P. 472.

Ben dico: - Una fiata  
levando li occhi per mirarla fiso,  
preseme 'l dolce riso  
e li occhi suoi lucenti come stella...<sup>14</sup>

Истинно я говорю: «Однажды,  
когда я возвел очи вверх, чтобы неотрывно созерцать ее,  
меня победила *сладостная улыбка*  
и ее очи, сиявшие, как звезды...

И, наконец, сам Данте в «Новой жизни», комментируя сонет «В своих очах моя донна носит любовь» («Ne li occhi porta la mia donna Amore»), пишет так:

Quel ch'ella par quando *un poco sorride*, То, какой она предстает взору, когда *чуть улыбается*,  
non si può dicer né tenere a mente, нельзя ни сказать, ни удержать в уме,  
sì è novo *miracolo* e gentile. настолько это невиданное и благородное *чудо*.

... Poscia quando dico: Ogne dolcezza, dico quello medesimo che detto è ne la prima parte, secondo due atti de la sua bocca; l'uno de li quali è lo suo dolcissimo parlare, e l'altro *lo suo mirabile riso*; salvo che non dico di questo ultimo come adopera ne li cuori altrui, però che la memoria non puote ritenere lui né sua operazione. (Затем, когда я говорю: «Всякая сладость», то я говорю то же самое, что сказано в первой части о двух движениях ее дивных уст, одно из которых есть ее сладчайшая беседа, а другое - *ее чудесная улыбка*; однако я не говорю, какое действие сия последняя производит в других сердцах, ибо память не может удержать ни эту улыбку, ни ее воздействие.)<sup>15</sup>

Однако по сравнению с другими поэтами у Данте появляется в отношении улыбки важный новый элемент. Если в предшествующей и в современной ему лирике слово «riso» использовалось как стандартная формула описания красоты возлюбленной донны, то в «Новой жизни» эта формула наполняется более глубоким содержанием: улыбка становится одним из проявлений «чуда», то есть невыразимой и чудесной «трансцендентности» Беатриче. О «трансцендентности» Беатриче пишет М. Коломбо в своем комментарии к вышеприведенным стихам:

здесь *невыразимость* Беатриче раскрывается в тех же терминах, которые используются для описания *невыразимости* Творца в религиозных проповедях [...]. Поэтому тоpos улыбки, который в остальных отношениях является довольно традиционным, в данном словосочетании служит *обоожествлению* благороднейшей донны и неизбежной универсализации ее воздействия на тех, кто ее видит [...]; типичной для Данте является способность использовать сразу все ресурсы, содержащиеся в данном тоpose<sup>16</sup>.

Улыбка Беатриче отличается от предшествующей литературной схемы и на синтагматическом уровне: если в предшествующих примерах слово «riso» сопровождалось единственным эпитетом - «сладостная», то у Данте появляется эпитет «чудесная». Это прилагательное интерпретируется М. Коломбо как «постоянный атрибут Беатриче [...], донны, которая является не только объектом восторженного созерцания, но и субъектом действия»<sup>17</sup>, творящим чудеса ради «чудесного»<sup>18</sup> спасения того, кто ее созерцает.

<sup>14</sup> Gianni L. Questa rosa novella... // Cudini P. (a cura di). Poesia italiana del Duecento. Milano, 1978. P. 352.

<sup>15</sup> Vita Nuova XXI, 4; 8.

<sup>16</sup> Colombo M. (a cura di). Dante Alighieri. Vita Nuova. Milano, 1993, p. 109.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

Возвращаясь к эпизоду с Паоло и Франческой в V песни «Ада», можно констатировать, что в данном случае, в отличие от «Новой жизни», повторяется, напротив, типичная формула любовной лирики дантовской эпохи. Это неудивительно, ведь в терцине говорится о любовном романе, популярном среди поэтов и их дам и принадлежащем к жанру куртуазной литературы. Улыбка Гиневры не обладает невыразимой чудотворностью, которая присуща улыбке Беатриче в «Новой жизни»; эпитет, сопровождающий ее, – «disiato» (желанная) – судя по данным корпуса OVI, нетипичен для поэтической традиции, но и не содержит принципиально новых для нее смыслов.

Чтобы понять, в чем заключается сокровенное значение улыбки для Данте, которое появляется уже в его юношеской книге и обретает свое высшее воплощение в третьей кантике поэмы, следует обратиться к трактату «Пир»: здесь улыбка донны-Философии уже не только «сладостна» («dolce»), но и «чудесна», или «дивна» («mirabile») <sup>19</sup>, и позволяет увидеть «вещи... которые являют красоту Рая» («Cose [...] che mostran de' piacer del Paradiso») <sup>20</sup>. Кроме того, именно в «Пире» мы обнаруживаем авторское определение смеха-улыбки:

И я говорю, что появляются эти красоты в этих двух местах: «в очах и в ее сладостной улыбке». Каковы два места, употребив изящное сравнение, мы можем поименовать балконами донны, что обитает в здании тела, то есть души; ибо в них она появляется часто, хоть и как бы укутанная покрывалом. [...] Проявляется она в устах, словно цвет в стекле. А что же есть улыбка, если не сияние наслаждения душевного, то есть свет, проявляющийся снаружи согласно тому, что есть внутри? И потому подобает человеку, проявляя свою душу в умеренном веселии, смеяться умеренно, с серьезным видом и малоподвижным лицом; так, чтобы донна, которая в этом случае показывается на своем балконе, как было сказано, выглядела скромной, а не развязной. Ибо поступать так велит «Книга о четырех главных добродетелях»: «Да будет смех твой бесшумен», то есть да не будет он подобен кудахтанью курицы. О чудесный смех моей донны, о которой я веду речь - смех, что мог быть услышан только очами! <sup>21</sup>.

Этимологический словарь Кортелазцо и Дзолли (Cortelazzo e Zolli) датирует появление термина «giso» («смех» или «улыбка») в народном наречии XIII веком <sup>22</sup>, а появление термина «sorriso» («улыбка») - лишь периодом «до 1321 г.» <sup>23</sup>. Томмазо, комментатор

---

<sup>19</sup> Conv. III, viii, 12.

<sup>20</sup> Conv. III, Canzone, 54 – 56.

<sup>21</sup> Ср. оригинальный текст:

E in questi due luoghi dico io che appariscono questi piaceri dicendo: «nelli occhi e nel suo dolce riso». Li quali due luoghi, per bella similitudine, si possono appellare balconi della donna che nel dificio del corpo abita, cioè l'anima: però che quivi, avegna che quasi velata, spesse volte si dimostra. [...] Dimostrasi nella bocca quasi come colore dopo vetro. E che è ridere se non una corruscazione della dilettazone dell'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro? E però si conviene all'uomo, a dimostrare la sua anima nell'alegrezza moderata, moderatamente ridere, con onesta severitate e con poco movimento della sua faccia; sì che [la] donna che allora si dimostra, come detto è, paia modesta e non dissoluta. Onde ciò fare ne comanda lo Libro delle quattro virtù cardinali: «Lo tuo riso sia senza cachinno», cioè senza schiamazzare come gallina. Ahi mirabile riso della mia donna, di cu' io parlo, che mai non si sentia se non dell'occhio!

Conv. III, viii, 8 - 9, 11 – 12.

<sup>22</sup> Cortelazzo M., Zolli P. Cit. P. 1367.

<sup>23</sup> Там же. P. 1564. В OVI первое употребление глагола «sorriderе» в итальянском языке датировано 1300-м годом, в торе – 1315-м.

«Комедии», е Беллини (Bellini) в своем словаре итальянского языка в статье «Sorridere» (Улыбаться) дают определение ‘смеяться тихо’ (‘pianamente ridere’) и приводят комментарий Бути к цитате из «Рая» III 1: «Улыбаться (sorridere) означает умеренно смеяться (ridere), ибо это менее, нежели смеяться, или интенсивно улыбаться (ridere); и сие подобает благоразумным»<sup>24</sup>. Учитывая словообразовательные отношения и семантическую близость между двумя глаголами («sorridere» происходит от «ridere»), а значит, и между их субстантивированными причастиями прошедшего времени («riso» и «sorriso»), следует отметить, что, если термин «sorridere» (улыбаться) уже своим префиксом свидетельствует о мягкости и сдержанности обозначаемого им действия, то и глагол «ridere» (улыбаться, смеяться) может также иметь значение более интенсивной улыбки, не сопровождающейся звуками.

В предыдущей главе мы неоднократно наблюдали связь концепта «радость» с концептом «свет» в третьей кантике поэмы. Теперь можно утверждать, что эта связь во многом объясняется тем фактом, что сама суть дантовского определения смеха заключается в его тесной связи с феноменом света. Э. Пасквини в статье «Ridere» (Смеяться) в «Дантовской энциклопедии» указывает, что «Данте заимствует у античных авторов (Вергилия и Овидия) переносные значения глагола «смеяться» (ridere), то есть ‘иметь ясный вид’, ‘сверкать’, ‘сиять’, ‘блестеть’, ‘искриться’ (о небесных или природных феноменах)»<sup>25</sup>. В самом деле, если другие «слова радости», в частности, «letizia», появляются в поэме в значении света только в «Раю», то смех, или улыбка, уже во второй кантике начинает использоваться в качестве метафоры или метонимии для световых явлений. Так, например, после «Ада», лишённого смеха и улыбки, в первой песни «Чистилища» появляется термин «ridere» в значении сияния, которое «радует небо»<sup>26</sup>:

Lo bel pianeta che d'amar conforta  
faceva tutto *ridere* l'oriente<sup>27</sup>.

Прекрасная планета, утешающая любовью,  
заставляла *улыбаться* весь восток.

Выйдя из «слепого мира»<sup>28</sup> Ада, Данте-персонаж сразу же попадает в мир красок и небесного света, воплощающегося в «ridere» (улыбке). Эту улыбку вызывает в небе планета любви Венера, побуждаемая к тому, в свою очередь, ангельскими Престолами, а те движимы Святым Духом<sup>29</sup>. Так в тексте создается причинно-следственная цепочка: Святой Дух – ангелы – Венера (светило любви) – улыбка (сияние). Употребление именно термина «ridere» в данном случае отнюдь не случайно. Описывая небесное сияние как

<sup>24</sup> Tommaseo N., Bellini B. Dizionario della lingua italiana. Torino, 1872. Vol. 4. P. 1019.

<sup>25</sup> Pasquini E. Ridere // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 4. P. 920 – 921.

<sup>26</sup> Grabher C. (1934 – 1936). Purg. I, 13 – 27.

<sup>27</sup> Purg. I, 19 – 20.

<sup>28</sup> Inf. IV, 13.

<sup>29</sup> Cp. Scartazzini G.A. (1872 – 1882). Purg. I, 19; Fosca N. (2003 – 2015), Purg. I, 19 – 21.

эффект любви, это слово с самого начала пути Данте по Чистилищу появляется перед нами как определение конечного эффекта «дарующего энергию пламени»<sup>30</sup> Святого Духа, наполняющего собой «интимные отношения между Богом и человеком»<sup>31</sup>. Так античная метафора «ridere» как сияния небес обретает новый христианский смысл: улыбка становится отражением любви и славы Божьей даже в неодушевленных вещах. Подобное употребление «ridere» (улыбка, или смех, при описании неодушевленных предметов в значении радостного сияния) встречается в «Чистилище» еще только один раз, в 82-м стихе XI песни, где речь идет о человеческом искусстве: миниатюрист Франко Болоньезе, по выражению Данте, заставляет бумагу улыбаться (fa «ridere le carte»), то есть озаряет ее<sup>32</sup>.

«Oh!», diss'io lui, «non se' tu Oderisi,  
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte  
ch'alluminar chiamata è in Parisi?».  
«Frate», diss'elli, «*più ridon le carte*  
che pennelleggia Franco Bolognese;  
l'onore è tutto or suo, e mio in parte»<sup>33</sup>.

«О, – молвил я ему, – не ты ли Одеризи,  
честь Губбио и честь того искусства,  
Что в Париже называют «alluminar»?  
«Брат, – молвил он, – *больше улыбаются страницы,*  
которые расписывает Франко Болоньезе;  
вся честь принадлежит теперь ему, а мне лишь частично».

Глагол «alluminar» (озарять), употребленный Данте по аналогии со старофранцузским «enluminer», фигурирует в данном эпизоде рядом с «ridere», и метафорическое употребление «ridere» как ‘сиять’, ‘блестеть’ здесь опять-таки отнюдь не произвольно. Подобно тому, как творение Божье радостно воздает славу великому Мастеру и веселит очи того, кто им любит, так и творение человека, сияя светом, может «вдохнуть радость» в человеческое сердце<sup>34</sup>.

Кроме значения ‘сияние, созданное Творцом-Богом или художником-человеком’, смех (riso) и улыбка (sorriso) в «Чистилище» могут также фигурировать в контексте страсти: это эпизоды XVI, 87, XXI, 106, XXV, 103.

В третьем из данных эпизодов Стаций, объясняя Данте природу выражения различных чувств у «воздушного тела» («согро агео»), заменяющего душам реальные тела после смерти, говорит:

Quindi parliamo e quindi *ridiam* noi;  
quindi facciam le lagrime e' sospiri  
che per lo monte aver sentiti puoi.

Поэтому мы разговариваем и *улыбаемся*;  
поэтому плачем и испускаем вздохи,  
которые ты, возможно, слышал на этой горе.

Здесь употребление глагола «ridere» необходимо для того, чтобы показать читателю способность душ Чистилища не только радоваться, но и выражать свою радость; не только

<sup>30</sup> Conv. II, V, 14.

<sup>31</sup> Там же; *Scartazzini G.A.* (1872 – 1882). Purg. I, 19.

<sup>32</sup> Par. XI, 82.

<sup>33</sup> Purg. XI, 79 – 84.

<sup>34</sup> «О каждой вещи, внушающей радость, можно сказать, что она смеется». Ср. *Tommaseo N.* (1837). Purg. XI, 82 – 84.

страдать, но и выражать свое страдание, так чтобы оно было видно собеседнику. Способность смеяться, или, точнее, улыбаться, делает их в глазах средневекового читателя абсолютно человеческими, ибо смех, как пишет Боккаччо вслед за Аристотелем, «дарован одному лишь человеческому роду»<sup>35</sup>. Таким образом, мы еще раз убеждаемся в том, что терминология радости – в данном случае смеха и улыбки – служит в поэме предельной конкретизации абстрактной реальности, встреченной Данте в загробном мире, и приближению ее к человеческому опыту.

Как можно было убедиться выше, смех и улыбка напрямую связаны для автора «Пира» с радостью и наслаждением. XXI песнь, где используется глагол «congaudere» и где Данте и Вергилий встречают Стация, буквально пронизана смехом, который вызван душевной радостью: в этой песни лексемы с семантикой смеха употребляются целых пять раз: больше, чем в какой-либо другой песни «Чистилища». Теоретическое объяснение Стацием феномена смеха в Чистилище обрывает здесь конкретным контекстом: Данте действительно радуется всем сердцем, видя, как сбывается самое пылкое желание его собеседника – встреча с Вергилием. Герой поэмы говорит о себе: «Io pur sorrisi come l'uom ch'ammiccia» (поэтому я улыбнулся, как тот, кто подмигивает)<sup>36</sup>; своей улыбкой он провоцирует реакцию Стация, который изумленно спрашивает: «perché la tua faccia testesca un lampeggiar di riso dimostrommi?» (почему твое лицо только что явило мне сверкание улыбки?)<sup>37</sup>. Тогда Данте, получив позволение Вергилия открыть Стацию, кто его спутник, поясняет ему причины своей улыбки: так, осененная «сверканием улыбки», и происходит сцена радостного узнавания друг друга участниками действия<sup>38</sup>.

Современному читателю может показаться, что речь в данном эпизоде идет об ироничной усмешке, но и отрывок, где разъясняется отношение между смехом и страстью (удовольствием), приведенный нами выше<sup>39</sup>, и интерпретация XXI песни «Чистилища» первыми комментаторами поэмы – современниками Данте – противоречат подобной версии. Так, например, Лана уточняет, что Данте объяснил свое выражение веселья Стацию именно для того, чтобы «отвести подозрение, что насмеялся над ним»<sup>40</sup>.

В самом деле, трудно предположить, что Данте мог насмеяться – пусть и по-дружески – в месте, отведенном для покаяния, над поэтами, к которым герой питал лишь почтение и даже восхищение.

---

<sup>35</sup> Padoan G. (a cura di). Giovanni Boccaccio. Cit. P. 205.

<sup>36</sup> Purg. XXI, 109.

<sup>37</sup> Purg. XXI, 113 – 114.

<sup>38</sup> Purg. XXI, 121 – 129.

<sup>39</sup> Purg. XXI, 103.

<sup>40</sup> Della Lana J. (1324 – 1328). Purg. XXI, 127 – 129.

Легкое чувство юмора, более понятное современному читателю, проявляется в «Чистилище» в других ситуациях:

1. при встрече Данте с его знакомым, ленивцем Белаква (Purg. IV, 122);
2. в некоторых разговорах Вергилия с Данте (Purg. XII, 136; XXVII, 44);
3. в беседе Стация с Вергилием (Purg. XXII, 26),
4. в речи Беатриче в земном Раю (Purg. XXXIII, 95).

Во всех этих эпизодах «старший», то есть более мудрый или находящийся ближе к Богу собеседник улыбается «младшему», как, например, Вергилий – Данте или Стаций – Вергилию. Это улыбка мягкого снисхождения к тому, кто заблуждается, когда заблуждение не настолько глубоко, чтобы вызвать гнев или сострадание.

Все эти улыбки относятся к тому типу иронии, о котором пишет комментатор поэмы Франческо да Бути (Francesco da Buti):

...обыкновенно человек улыбается, когда видит, что ближний заблуждается в своих мыслях [...]. И здесь может возникнуть сомнение: отчего благоразумный человек улыбается, когда видит заблуждение ближнего. На что надлежит отвечать, что *смех (ridere) есть действие, происходящее от душевной страсти, которая зовется веселостью (allegressa)*; и посему, когда благоразумный человек видит, что заблуждение ближнего неглубоко, то *улыбается, ибо видит, что сам он не впал в подобное заблуждение, а ближнему такое заблуждение вреда не причинит*; так, когда человек благоразумный видит, что ближний его упал, но вреда себе не нанес, то смеется по той же причине; но ежели бы он увидел, что ближний его страдает или находится в глубоком заблуждении, могущем причинить ему вред, то, будучи благоразумным, он бы только не смеялся, но даже бы печалился и горевал; глупец же всюду смеется над чужим горем, ибо радуется ему, и тем совершает грех зависти<sup>41</sup>.

Улыбка «благоразумного» не могла бы просиять в дантовском Аду, поскольку там, как мы видели во второй главе, нет места легким и прощительным заблуждениям. В Аду сами осужденные не могут улыбаться или смеяться (*ridere*) по определению, ибо обязательным условием для смеха и улыбки – пусть и снисходительной – как мы видели выше, в средневековом понимании является внутренняя радость, свойственная праведным душам.

Можно констатировать, что термин «смеяться» («*ridere*») всегда сохраняет у Данте положительное значение, даже если речь идет о насмешке. Глагол почти всегда используется при описании поведения «праведника» и «мудреца» и никогда – грешника; кроме того, смех почти всегда хотя бы частично мотивирован радостью души, познающей или научающейся познавать истинное благо. Таким образом, чувство юмора в «Комедии», как и в текстах средневековых богословов, подобает только тем, кто владеет истиной<sup>42</sup>; но, в отличие от некоторых отцов Церкви, у Данте лексемы с семантикой смеха почти никогда не имеют коннотаций глупости и бессмыслицы, как это бывает, например, у

<sup>41</sup> *Da Buti F.* (1385 – 1395). Purg. XXII, 25 – 54.

<sup>42</sup> Ср. *D'Onofrio G.* «Tempus ridendi». Il riso del filosofo nell'Alto Medioevo // Casaretto F.M. (a cura di). Il riso. Cit. P.121 – 176.

Франциска Ассизского<sup>43</sup> или у Григория Великого<sup>44</sup>. Последний в своих трудах посвящает отдельное рассуждение различию между «*risus corporis*» (смехом плоти) и «*risus cordis*» (улыбкой сердца), понимая под «смехом плоти» тот, что порожден временными земными удовольствиями, а под «улыбкой сердца» – плод уверенности в радости, ожидающей святых в вечной жизни<sup>45</sup>. Возможно, что смеховые образы Данте следует рассматривать именно как зримый символ такой «улыбки сердца», которая, долженствуя оставаться всецело духовной в земном мире, реализуется и на духовном, и на физическом уровне в измерении загробной жизни.

В рамках настоящей работы невозможно перечислить все эпизоды, где встречается улыбка как выражение духовного ликования, но представляется уместным попытаться классифицировать варианты блаженного смеха согласно определенным категориям и привести примеры для каждой из них.

Первые образы смеха, вызванного исключительно духовной радостью, начинают появляться еще в «Чистилище»: в частности, это описание «святой улыбки» («*santo riso*») Беатриче в уже рассмотренном нами выше эпизоде «Чистилища» (Purg. XXXII, 5):

Tant'eran li occhi miei fissi e attenti  
a disbramarsi la decenne sete,  
che li altri sensi m'eran tutti spenti.  
Ed essi quinci e quindi avien parete  
di non caler – così *lo santo riso*  
a sé traéli con l'antica rete!  
quando per forza mi fu vòlto *il viso*  
ver' la sinistra mia da quelle dee,  
perch'io udi' da loro: «Troppo *fiso!*»<sup>46</sup>.

Мои глаза были столь напряжены и внимательны,  
утоляя десятилетнюю жажду,  
что все остальные чувства были погашены во мне.  
И с одной, и с другой стороны перед ними были стены  
равнодушия: так *святая улыбка*  
влекла их к себе старой сетью! –  
когда вдруг мое зрение было обращено силой  
налево теми богинями,  
ибо я услышал от них: «Слишком напряженно!»

Слово «улыбка» рифмуется здесь, в традиционной манере сладостного нового стиля, со словом «зрение», и, соответственно, со словом «напряженно», или «пристально» – характеристикой процесса этого зренья. Однако к существительному «*riso*» добавляется новый эпитет – «*santo*» (святая), который сразу выделяет эту улыбку на фоне всех предшествующих ей улыбок «Комедии».

Лишь эта последняя улыбка «Чистилища», заслуживающая эпитета «святая» (как в «Новой жизни» она заслуживала эпитет «чудесная»), уже заключает в себе те же свойства «смеха сердца», что мы встречаем в «Раю». Ведь улыбки Данте, античных поэтов и других персонажей «Чистилища», включая Матильду, являются все еще земными, хотя – в случае Матильды – совершенно свободными от всякого греха. А «*santo riso*», «в котором

<sup>43</sup> Франциск Ассизский. Правила и наставления // Вичини А., Ан Я. (ред.). Истоки францисканства. М., 1996. С. 98.

<sup>44</sup> Ср. D'Onofrio G. Cit. P. 132 – 133.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Purg. XXXII, 1 – 9.



Беатриче является одновременной и донной, и ангелом»<sup>47</sup>, представляет собой совершенный контраст с плотской улыбкой, кульминацией которой является страстная «желанная улыбка» («disiato riso») Гиневры в V песни «Ада».

Чтобы обрести сияние «святой улыбки», читатель вслед за героем поэмы должен подняться в небесные сферы: именно там появляется «il lume de la dolce guida, che, sorridendo, ardea ne li occhi santi» (свет милой проводницы, что, улыбаясь, пылал в ее святых очах)<sup>48</sup>. Именно в третьем царстве все улыбается и смеется этим смехом – смехом божественной благодати. Он выполняет в «Раю» различные функции и появляется в разных контекстах, образуя один из основных элементов световой и радостной поэтики «Рая».

1. Одна из функций – *обозначение сияния светил и сфер*, которое благодаря смеховым лексемам обретает ореол радости. Традиционная формула улыбки/смеха из куртуазной лирики наполняется в «Раю» тысячекратно усиленной энергией, распространяясь с образа дамы на целую вселенную; такой она появляется в уже рассмотренном нами эпизоде:

Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso de l'universo[...] <sup>49</sup> .	То, что я видел, казалось мне <i>улыбкой</i> <i>вселенной</i> [...]
--	--

Библейская и францисканская радость участия всех творений в вечной хвале Творцу выражается в улыбке неоднократно; более того, улыбка, означающая сияние, может означать в «Раю» даже реакцию небесных тел на присутствие в них святых, в частности, Беатриче:

Qui vi la donna mia vid'io <i>si lieta</i> , come nel lume di quel ciel si mise, che più lucente se ne fé 'l pianeta. E se la stella si cambiò e <i>rise</i> , qual mi fec' io che pur da mia natura trasmutabile son per tutte guise <sup>50</sup> !	Здесь я увидел мою донну <i>такой радостной</i> , как только она вошла в светило этого неба, что сама планета сделалась еще ярче. И если звезда изменилась и <i>засмеялась</i> , каким же сделался я, по самой своей природе предрасположенный ко всевозможным изменениям!
--	---

Здесь возникает целый канал коммуникации радости от создания к созданию: восходя в свет планеты Меркурия, Беатриче становится еще более радостной, чем до того; ее радость производит радостное изменение в сфере планеты, и вся эта радость в своей сумме передается герою, который испытывает ее еще более интенсивно, чем Меркурий, так как остается человеком, а, следовательно, подвержен эмоционально-физическим изменениям<sup>51</sup>. Смех является метафорой света, но глагол сохраняет сему радости, которая

<sup>47</sup> Grabher C. (1934 – 1936). Purg. XXXII, 1 – 6.

<sup>48</sup> Par. III, 23 – 24.

<sup>49</sup> Par. XXVII, 4 – 5.

<sup>50</sup> Par. V, 94 – 99.

<sup>51</sup> Ср. Trucchi E. (1936). Par. V, 94 – 96.

переходит от одного творения к другому в дантовской вселенной, соединяя их друг с другом.

Подобное происходит и в XIV песни, при описании неба Марса, где смех-свет звезды – реакция на появление в ней Беатриче – становится знаком, оповещающим героя, что он поднялся в новое небо:

Ben m'accors'io ch'io era più levato, per l'affocato riso de la stella, che mi pareva più roggio che l'usato <sup>52</sup> .	Я заметил, что поднялся еще выше из-за <i>воспламененного смеха</i> звезды, которая казалась мне алее, чем обычно.
--	--

2. Свет-смех, объединяющий творения, может превратиться и в *препятствие для их общения*. Он скрывает лица святых от героя поэмы, но одновременно является единственным способом для Данте видеть встречаемых им персонажей. Так, о Каччагвиде Данте говорит, как о создании, «скрываемом и являемом собственным смехом»:

ma per chiare parole e con preciso latin rispuose quello amor paterno, chiuso e parvente del suo proprio riso <sup>53</sup> .	но ясными словами и точным и понятным языком отвечала эта отцовская любовь, <i>скрытая и являемая своим собственным смехом</i> .
---	--

Кьяваччи Леонарди поясняет, что Каччагвиду «одновременно прятал и открывал взгляду Данте его собственный свет, благодаря которому была видна его улыбка»<sup>54</sup>. Тот же случай можно наблюдать и в 13-м стихе XX песни, где Данте обращается к фигуре орла, состоящей из праведных душ Юпитера, с такими словами: «O dolce amor che *di riso t'ammanti...*» («О сладостная любовь, что *кутает себя в смех...*»).

Опираясь на модель Р. Якобсона, согласно которой метонимическая часть дискурса, в отличие от метафорической, зиждется не на сходстве двух объектов, а на их причинно-следственной связи<sup>55</sup>, можно утверждать, что в этих последних эпизодах смех/улыбка является метонимией света. (Уточним, что У. Эко в одной из своих работ заявляет, что любая метафора в тексте имеет метонимическую природу, будучи образована целой сетью метонимий, и что именно поэтому, анализируя метонимии, мы неизбежно возвращаемся к метафорам<sup>56</sup>.) Употребляя выражение М. Ариани, адресующегося к апофатической мистике Дионисия Ареопагита, можно сказать, что

укутывая святого, ослепительная белая одежда делает доступным и в то же время скрытым в световой бездне тело славы, данное святому на время, чтобы встретиться с тем, кто смотрит на него пока еще человеческими глазами: Рай – это сцена видимостей, световых теней, тут нет персонажей, в отличие от первых двух кантук,

<sup>52</sup> Par. XIV, 85 – 87.

<sup>53</sup> Par. XVII, 34 – 36.

<sup>54</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XVII, 36.

<sup>55</sup> *Jakobson R.* Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // *Jakobson R., Halle M.* Fundamentals of Language. The Hague; Paris, 1971. P. 72 – 76.

<sup>56</sup> *Eco U.* The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington; London, 1979. P. 68.

но лишь голоса света, укутанные в *темный свет (lux tenebrosa)*, слова, гнездящиеся в коконах света и исходящие из него<sup>57</sup>.

Однако, хотя между смехом/улыбкой и светом «Рая» и существуют, главным образом, причинно-следственные отношения, слово «*riso*» у Данте не всегда подразумевает свет; напротив, нередко эти два феномена описываются как отличные друг от друга, что затрудняет метонимическую или метафорическую интерпретацию смеха. Доказательством тому служат разные эпизоды поэмы, в частности, 124 – 126 стихи V песни, где Данте говорит императору Юстиниану, встреченному им в небе Меркурия:

«Io veggio ben sì come tu t'*annidi*  
*nel proprio lume*, e che de li occhi il traggi,  
perch' e' *corusca sì come tu ridi...*».

«Я действительно вижу, как *ты гнездишься*  
*в собственном свете* и выпускаешь его из очей,  
ибо *он сверкает, когда ты смеешься...*»

Подобные отношения можно найти в эпизоде X, 103 – 105:

Quell'altro *fiammeggiare esce dal riso*  
di Grazian, che l'uno e l'altro foro  
aiutò sì che piace in paradiso.

Это новое *пылание исходит из улыбки*  
Грациана, что и тому, и другому форуму Церкви  
помог так, как это было угодно раю.

И в X, 118 – 120:

*Ne l'altra piccioletta luce ride*  
quello avvocato de' tempi cristiani  
del cui latino Augustin si provide.

*В другом маленьком свете смеется*  
тот заступник христианских времен,  
трусами которого пользовался Августин.

Смех/улыбка здесь всегда означает радость, которая, по дантовскому выражению, «гнездится»<sup>58</sup> внутри света, им порожденного, «точно шелковичный червь, укутанный в свой шелк»<sup>59</sup>. Свет производится тем ликованием души, которое для нас, смертных, навсегда остается метафорой, в то время как в «Рая» эта метафора воплощается в зримой реальности:

*Per letiziar là su fulgor s'acquista,*  
*sì come riso qui*<sup>60</sup>.

*Там наверху от радости обретают сияние,*  
*как здесь – улыбку.*

Взаимосвязь внутреннего состояния святых и его внешнего проявления, наблюдаемого Данте, всегда отражается в подобных эпизодах в употреблении слов с семантикой *закрытости* («*t'annidi*»); *выхода или входа* в некое пространство («*esce dal*»); предлогов, указывающих на *нахождение внутри или движение изнутри вовне* («*nel*», «*dal*»). Подобное употребление характерно не только для смеховых лексем, но и для слова «*letizia*», когда оно используется в значении света в третьей кантике:

<sup>57</sup> Ariani M. Lux inaccessibilis. Cit. P. 137.

<sup>58</sup> Par. V, 124.

<sup>59</sup> Par. VIII, 54.

<sup>60</sup> Par. IX, 70 – 71.

Si come il sol che *si cela elli stessi*  
per troppa luce, come 'l caldo ha róse  
le temperanze d'i vapori spessi,  
*per più letizia sì mi si nascose*  
*dentro al suo raggio* la figura santa;  
e così *chiusa chiusa* mi rispuose  
nel modo che 'l seguente *canto canta*<sup>61</sup>.

Точно солнце, что *скрывает само себя*  
из-за слишком сильного света, когда тепло рассеяло  
плотные пары, которые прежде приглушали его свет,  
так *из-за еще более сильной радости от меня спряталась*  
*внутри своего луча* святая фигура;  
и, *закрытая-закрытая*, отвечала мне  
так, как следующая *песнь поет* об этом.

Сравнение Юстиниана с солнцем, прячущимся от глаз человека в своем собственном свете, имеет ту же функцию, что и рассмотренное выше сравнение Карла Мартелла с шелковичным червем, прячущимся в своем коконе; и здесь, как и в случае с Карлом Мартеллом, активно употребляется лексика с семантикой сокрытия: «*si cela*», «*mi si nascose*», «*dentro*», и, наконец, «*chiusa chiusa*» (закрытая-закрытая) – повтор, имеющий значение превосходной степени» и соответствующий этимологической фигуре следующего стиха: «*canto santa*» (песнь поет). В свете этого употребления представляется уместным напомнить о мотиве взаимопроникновения мыслей и чувств героев «Рая» друг в друга, который пронизывает VIII и IX песнь, как мы указывали в предыдущей главе. Чередование *проникновения внутрь и выхода наружу изнутри*, которое в данных эпизодах, описывающих радостное сияние святых, является основным средством изображения особенностей коммуникации поэта-персонажа и его собеседников, составляет, очевидно, один из основных структурных элементов поэтики «Рая». Вполне возможно, что напряжение и динамика между пространством «внутри» и пространством «снаружи», наполняющая эти терцины, отражает жгучее стремление Данте-персонажа уподобиться святым, которые *на самом деле* могут совершенно проникать в мысли и чувства друг друга; это стремление выражается в рассмотренном выше восклицании Данте, обращенном к Фолько да Марсилья:

*s'io m'intuassi, come tu t'inmi*<sup>62</sup>. если бы я проникал в тебя, как ты проникаешь в меня.

Невозможность такого проникновения для Данте обусловлена его пока еще несовершенной смертной природой, и именно поэтому святые предстают перед ним, «как ослепительно-затемняющее гнездо, покров, слепящий своим избытком (“слишком сильного света”), согласно псевдо-дионисийскому измерению темного света»<sup>63</sup> – «пресветлого мрака»<sup>64</sup> божественной благодати, сияния, представляющегося несовершенным смертным глазам абсолютной темнотой<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Par. V, 133 – 139.

<sup>62</sup> Par. IX, 81.

<sup>63</sup> Ariani M. Lux inaccessibilis. Cit. P. 168.

<sup>64</sup> Дионисий Ареопагит. О мистическом богословии // Прохоров Г.М. (ред.). Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованием преп. Максима Исповедника. СПб., 2008. С. 397.

<sup>65</sup> Ср. Там же. С. 402 – 403.

3. Мотив несовершенства смертных глаз Данте-персонажа оказывается ключевым и для терцин, в которых *смеховая лексика используется для характеристики образа Беатриче* и нередко служит для *построения топоса невыразимости*, типичного для третьей кантики. Во всех этих случаях улыбка никогда не скрывает лица блаженной, ибо это лицо – единственное, которое Данте видит без покровы света на протяжении своего подъема по небесным сферам вплоть до Эмпирея. Однако улыбка Беатриче может *затруднить* взгляд Данте или поэтические способности автора. Рассмотрим ниже, как это происходит.

Улыбка Беатриче является одним из самых популярных образов «Комедии», которому посвящено немало работ<sup>66</sup>. Она всегда характеризуется посредством эффекта, произведенного ею на Данте, и этот эффект всегда описывается при помощи гиперболы, доходящей до своей кульминации в момент, когда переживание этой улыбки становится непосильным для персонажа или невыразимым для поэта<sup>67</sup>. Так, гипербола используется в следующем отрывке:

Poco sofferse me cotal Beatrice  
e cominciò, raggiandomi d'un riso  
tal, che nel foco faria l'uom felice<sup>68</sup>.

Недолго Беатриче терпела меня в таком состоянии,  
и начала, озаряя меня такой улыбкой,  
Что сделала бы человека и в огне счастливым.

Белломо (Bellomo) комментирует терцину так:

Счастье, о котором идет речь, – это радость Рая, невыразимое величие которого может быть изображено лишь посредством парадоксальной гиперболы: радость Рая сделала бы счастливым даже проклятую душу в аду. Отметим выражение «*raggiandomi d'un riso*» (озаряя лучами улыбки): улыбка уподобляется светлomu лучу<sup>69</sup>.

Но на самом деле кажущаяся парадоксом гипербола оказывается реальностью в мире поэмы: ведь образ счастливого человека в огне «напоминает о ситуации в 34-36 стихах XXVII песни Чистилища, где Данте обретает силу пересечь стену огня лишь потому, что по ту сторону стены обнаружит Беатриче, смеющуюся от счастья»<sup>70</sup>. Отсюда видно, что улыбка, в «Новой жизни» названная чудесной по своему воздействию на автора, наделяется в «Комедии» еще более чудотворной силой.

<sup>66</sup> Ср., в частности, *Cristiani M.* Il «disiato riso». Cit. P. 1 – 12; *Villa C.* La protervia di Beatrice. Cit.; *Santi F.* Il sorriso di Beatrice. Dante e la preghiera di intercessione // *Ledda G.* (a cura di). Preghiera e liturgia nella Commedia. Cit. P. 31 – 43; *Bellomo S.* «Un lampeggiar di riso»: quando Dante sorride (14 settembre 2014) // *Bartuschat J.* (a cura di). Letture Classensi. Dante e l'esilio. Ravenna, 2015. Vol. 44. P. 127 – 137.

<sup>67</sup> О роли гипербол в построении топоса невыразимости в эпизодах, рассказывающих о неспособности Данте-персонажа выдержать видение, а Данте-поэта описать увиденное, ср. *Ledda G.* La guerra della lingua. Cit. P. 246 – 253.

<sup>68</sup> Par. VII, 17 – 18.

<sup>69</sup> *Bellomo S.* «Un lampeggiar di riso». Cit. P. 129.

<sup>70</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991-1997). Par. VII, 18.

Еще один пример гиперболизации эффекта улыбки Беатриче мы обнаруживаем в терцине XV песни, где Данте оказывается, с одной стороны, поражен радостным приветствием Каччагвиды, а с другой – улыбкой Беатриче:

poscia rivolsi a la mia donna il <i>viso</i> , e quinci e quindi stupefatto fui; ché <i>dentro</i> a li occhi suoi <i>ardeva un riso</i> tal, ch'io pensai co' miei <i>toccar lo fondo</i> de la mia gloria <sup>71</sup> e del mio <i>paradiso</i> <sup>72</sup> .	затем я обратил взор на мою донну и был поражен и с той, и с другой стороны; ибо внутри ее очей пылала улыбка, такая, что я подумал, что касаюсь своими очами дна моего блаженного счастья и моего рая.
---	---

Рифма, присутствующая здесь – «*viso – riso – paradiso*» (взор – улыбка – рай), является традиционной для средневековой итальянской лирики<sup>73</sup>, но Данте окружает слово «улыбка» новыми образами: улыбка «пылала» и позволяла герою думать, что он касается самого глубокого предела своего блаженства и рая. Здесь мы наблюдаем «симметрическое совпадение концепта “улыбка” с феноменологией распространения света, имеющего, в частности, четко выраженный огненный компонент»<sup>74</sup>. Отметим и предлог «*dentro*» (внутри) и синтагму «*toccar lo fondo*» (касались дна), в которых опять проявляется динамика отношений «внутри-снаружи», свойственная райской поэтике взаимопроникновения.

Еще один подобный эпизод присутствует в XXVII песни «Рая», где улыбающийся лик Беатриче представляется затмевающим любое произведение природы или искусства:

La mente innamorata, che donna con la mia donna sempre, di ridure ad essa li occhi più che mai ardea; e se natura o arte fè pasture da pigliare occhi, per aver la mente, in carne umana o ne le sue pitture, tutte adunate, parrebber niente ver' lo piacer divin che mi refuse, quando mi volsi al suo <i>viso ridente</i> <sup>75</sup> .	Влюбленная душа, что созерцает мою донну всегда, более, чем когда-либо, горел желанием обратить к ней взгляд; и, если природа или искусство создавали пастбища, привлекающие взгляд, чтобы овладеть душой, в человеческом теле или в художественном творчестве, собранные вместе, они все показались бы ничтожеством в сравнении с божественной красотой, которая воссияла мне, когда я повернулся к ее <i>улыбающемуся лику</i> .
--	--

Сразу же вслед за этим Данте добавляет, как бы дополняя и без того гиперболическую картину:

Ma ella, che vedëa 'l mio disire, incominciò, ridendo tanto lieta, che <i>Dio pareva nel suo volto gioire</i> <sup>76</sup> .	Но она, видя мое желание, начала, улыбаясь так радостно, что <i>Бог, казалось, ликует в ее лице</i> .
---	---

<sup>71</sup> Ср. комментарий Боско и Реджо: «*gloria* (слава): в других текстах *grazia* (благодать). Но авторитет древнейших кодексов и критерий сложного чтения склоняют к версии “*gloria*” [официального текста Петрокки – К.Л.], что означает здесь “блаженство”, “счастье святых”». Ср. *Bosco U., Reggio G.* (1979). Par. XV, 36.

<sup>72</sup> Par. XV, 32 – 36.

<sup>73</sup> Согласно данным анализа корпуса средневековой итальянской лирики на сайте OVI.

<sup>74</sup> *Finazzi S.* Cit. P. 661.

<sup>75</sup> Par. XXVII, 88 – 96.

<sup>76</sup> Par. XXVII, 103 – 105.

Эта удивительная гипербола, о которой Кьяваччи Леонарди пишет, что «громче заявить об обожествлении человека невозможно, даже прибегая к богословской риторике»<sup>77</sup>, находит, однако, отзвук в том эпизоде, от которого мы оттолкнулись, чтобы перейти к смеховой поэтике «Рая» – в образе Бернарда, впечатление Данте от лика которого сравнивается с впечатлением паломника от лика Христа, и лицо которого также пронизано «благотворной радостью»<sup>78</sup>. Обратим также внимание на сходство в описании радости их лиц: о Беатриче в следующей песни говорится, что ее лик был «расписан улыбкой» («volto di riso dipinto»); о Бернарде – что он «был покрыт в очах и ланитах благотворной радостью» («diffuso era per li occhi e per le gene di benigna letizia»): покрыт не в смысле 'сокрыт', но в смысле 'исполнен', 'пронизан'. Как утверждает Х. Вебб, «согласно Данте, Создатель смотрит на все свои творения с радостью, и в некотором смысле это означает, что и все человечество может обрести этот взгляд, потенциально участвуя в тайне Воплощения Христа»<sup>79</sup>.

Но Беатриче не просто уподобляется Богу в его радостном взгляде, но и производит в самом Боге эффект радости:

La bellezza ch'io vidi si trasmoda  
non pur di là da noi, ma certo io credo  
che solo il suo fattor tutta la goda<sup>80</sup>.

Красота, которую я увидел, выходит за пределы  
не только нашего восприятия, но, я думаю, несомненно,  
что только ее создатель наслаждается ею во всей ее полноте.

Сокровенным значением этой гиперболы является возможность для человека обрадовать своего Творца – пример такой возможности мы видели и в 31 – 33 стихах I песни «Рая», и субъектом действия в том случае выступал сам Данте. Однако по своей форме она вполне традиционна для топоса невыразимости, так как в литературной традиции уже существовали примеры, где «какая-либо вещь объявлялась невыразимой или непостижимой ни для кого, кроме Бога»<sup>81</sup>.

И действительно, здесь эта гипербола участвует в построении знаменитого «длинного и сложного заявления о невыразимости»<sup>82</sup> красоты Беатриче, формирующегося вокруг смехового образа:

Da questo passo vinto mi concedo  
più che già mai da punto di suo tema  
soprato fosse comico o tragedo:  
ché, come sole in viso che più trema,  
così lo rimembrar del dolce riso  
la mente mia da me medesmo scema<sup>83</sup>.

С этого момента я признаю себя побежденным  
более, чем когда-либо прежде, точкой пути моей темы,  
как был бы побежден любой комический или трагический поэт:  
ибо, как солнце в слабых очах, которые трепещут более других,  
так и воспоминание о сладостной улыбке  
мой ум отделяет от меня самого.

<sup>77</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. XXVII, 105.

<sup>78</sup> Par. XXXI, 62.

<sup>79</sup> Webb H. Dante's Persons. Cit. P. 183.

<sup>80</sup> Par. XXX, 19 – 20.

<sup>81</sup> Ledda G. La guerra della lingua. Cit. P. 300.

<sup>82</sup> Там же. P. 209.

Ледда обращает внимание на особый характер этого заявления, отличающий его от всех предыдущих:

Поражения зрения и ума [понятого как общий комплекс умственных способностей], из которых последние часто изображаются посредством зрительных метафор, обычно постигают в «Комедии» Данте-персонажа, а здесь речь идет о Данте-поэте. Кроме того, наблюдая игру переворотов топических структур, любопытно отметить, что, в то время как обычно причиной невыразимости является поражение памяти, здесь, напротив, ее причиной является успех памяти: именно «воспоминание о сладостной улыбке» приводит к поражению ума поэта<sup>84</sup>.

Важно указать также, что образ улыбки оказывается здесь в сопровождении традиционного эпитета «dolce», свойственного ему в куртуазной поэзии, но, как и почти всегда у Данте, наполняется новым духовным смыслом, сохраняя при этом знакомое еще по «Новой жизни» очарование<sup>85</sup>. Интересен и глагол «scemare», означающий «отделять часть от целого»<sup>86</sup>, который напоминает о другом эпизоде, где смех Беатриче оказывает на ум Данте подобное воздействие:

Non le dispiacque, ma sì se ne rise,  
che lo splendor de li occhi suoi ridenti  
mia mente unita in più cose divise<sup>87</sup>.

Ей не было это неприятно, но она так этому улыбнулась,  
что сияние ее улыбающихся очей  
поделило мой единый ум между разными вещами.

Таким образом, оказывается, что улыбка в Раю может не только соединять, но и разъединять: глагол «rise» (улыбнулась) рифмуется с «divise» (поделило), подчеркивая эту связь. Однако смысл разделения в данном случае заключается не в том, что способность памяти не соответствует остальным способностям ума, а в том, что ум Данте, «который был (отвлечен от всякого внешнего ощущения) и весь сконцентрирован на Боге (един), обратился на разные предметы (разные вещи)»<sup>88</sup>.

Важнейший отрывок, где улыбка Беатриче оказывается включена в топос невыразимости, в рамках которого сама Беатриче признается, что ее улыбка может сжечь Данте своим огнем, содержится в XXI песни, где герой вместе со своей проводницей оказываются в сфере Сатурна:

---

<sup>83</sup> Par. XXX, 22 – 27.

<sup>84</sup> *Ledda G.* Cit. P. 13.

<sup>85</sup> Ср. *Fallani G.* (1965). Par. XXX, 25 – 28.

<sup>86</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XXX, 27.

<sup>87</sup> Par. X, 61 – 63.

<sup>88</sup> Ср. *Pasquini E., Quaglio A.* (1982). Par. X, 63.



Già eran li occhi miei rifissi al volto  
de la mia donna, e l'animo con essi,  
e da ogni altro intento s'era tolto.  
*E quella non ridea; ma «S' io ridessi»,  
mi cominciò, «tu ti faresti quale  
fu Semelè quando di cener fessi:*  
ché la bellezza mia, che per le scale  
de l'eterno palazzo più s'accende,  
com' hai veduto, quanto più si sale,  
se non si temperasse, tanto splende,  
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,  
sarebbe fronda che trono scoscende»<sup>89</sup>.

Уже глаза мои были вновь пристально устремлены на лик  
моей донны, и душа вместе с ними,  
и от любой иной цели душа освободилась.  
*И она не улыбалась; но «Если бы я улыбалась»,  
начала она, «ты сделался бы таким,  
какой стала Семела, когда обратилась в пепел:*  
ибо моя красота, которая на ступенях  
вечного дворца всё ярче разгорается,  
как ты видел, чем выше мы поднимаемся,  
если бы не сдерживалась, то сияла бы так,  
что твои смертные силы, при её блеске,  
стали бы древесной кроной, пронзённой молнией».

Улыбка всегда усиливает красоту Беатриче, которая и без того возрастает по мере вознесения от сферы к сфере так, что, если бы она не сдерживала своего смеха, его сияние повредило бы смертным глазам Данте. Здесь, как и в «Пире», речь опять идет о необходимости сдерживать свой смех, но уже не ради приличия, а ради сохранности зрения главного героя, который пока не готов к созерцанию чистого божественного света. Также в интересующей нас терцине прослеживается указанная выше огневая коннотация улыбки, эффектом которой может стать сожжение героя, превращение его в пепел. Повтор глагола («non ridea», «ridessi») усиливает эффект, подчеркиваемый рифмой («di cener fessi»). Этот эффект становится понятен, когда читатель вспоминает овидиевский миф о Юпитере, сжегшим любимую им Семелу своим божественным видом:

Аллюзия на миф о Семеле имеет здесь отрицательный характер: Беатриче, вознёсшись в небо Сатурна и потому сияя ещё ярче, старается не улыбаться Данте, чтобы не разрушить его смертное существо ослепительным божественным светом. В отличие от Юпитера, Беатриче смягчает свою красоту, чтобы уберечь Данте. Эта способность Беатриче умерить собственный блеск обретает особую значимость на фоне неспособности Юпитера уменьшить мощь своего божественного облика, чтобы подстроиться под смертные способности Семелы<sup>90</sup>.

Однако сам намек на отсутствие улыбки в описанной сцене вызывает этот образ в представлении читателя. Об этой же не увиденной Данте улыбке вновь упоминается в той же песни, когда Петр Дамиан, через 49 стихов от рассмотренного выше отрывка, объясняет герою причины тишины, встретившей его в небе Сатурна вместо привычных песнопений хвалы Божьей:

«Tu hai l'udir mortal sì come il viso»,  
rispuose a me; «onde qui non si canta  
per quel che Bëatrice non ha riso»<sup>91</sup>.

«У тебя смертный слух, как и взгляд»,  
ответил он мне; «и потому здесь не поют  
по той же причине, по какой не улыбалась Беатриче».

Улыбка Беатриче и пение святых созерцателей оказываются одинаково губительными для земных способностей восприятия Данте-персонажа в высокой сфере Сатурна; их

<sup>89</sup> Par. XXI, 1 – 12.

<sup>90</sup> Ср. *Ledda G. Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo // Ledda G. (a cura di). La Bibbia di Dante. Cit. P. 211.*

<sup>91</sup> Par. XXI, 61 – 63.

равноправно разрушительное воздействие подчеркивается повторением двойных структур, во многих случаях характерных для поэтики «Комедии»: «l'udir / il viso», «non si canta / non ha riso».

Возвращение к мотиву скрытой от глаз Данте улыбки происходит в XXIII песни «Рая», но здесь он обыгрывается в положительном ключе: ведь после того, как герой сподобился видения самой Богородицы и Христа во славе в небе неподвижных звезд, он становится способен, наконец, выдержать и улыбку Беатриче. Последняя предлагает ему:

«Apri li occhi e riguarda qual son io;  
tu hai vedute cose, che possente  
se' fatto a *sostener lo riso mio*»<sup>92</sup>.

«Открой глаза и взгляни, какова я;  
ты видел такие вещи, что сделался  
способным *выдержать мою улыбку*».

Обратим внимание на глагол «sostener» (выдержать), используемый при существительном «улыбка»: этот глагол имеет семантику, отсылающую к идее испытания, трудности, препятствия, и, таким образом, улыбка Беатриче ассоциируется у читателя с испытанием, которое должен выдержать герой.

Как мы убеждаемся ниже, Данте-герой действительно выдерживает его, но Данте-поэт не имеет возможности с ним справиться:

Se mo sonasser tutte quelle lingue  
che Polimnia con le suore fero  
del latte lor dolcissimo più pingue,

Если бы сейчас прозвучали все те языки,  
которые Полимния со своими сестрами  
напитали своим сладчайшим молоком,

per aiutarmi, al millesmo del vero  
non si verria, cantando *il santo riso*  
*e quanto il santo aspetto facea mero*;

чтобы помочь мне, то и к тысячной доле истины  
нельзя было бы приблизиться, воспевая *святую улыбку*  
*и то, каким ярким она делала святой лик*;

e così, figurando il paradiso,  
convien saltar lo sacrato poema,  
come chi trova suo cammin riciso<sup>93</sup>.

и потому, изображая рай,  
священная поэма вынуждена иногда перескакивать,  
как тот, кто видит, что его путь перегороден.

Найти поэтический язык, подобающий описанию света, проясняющего и озаряющего еще ярче лик Беатриче, становится даже труднее, чем изобразить остальные чудеса Рая, так что описание смеха Беатриче приходится опустить. В данном случае, тема языка и поэзии у Данте оказывается теснейшим образом связана с мотивом смеха/улыбки, который представляет собой реальность, недоступную изобразительным талантам смертного человека<sup>94</sup>.

Последняя улыбка Беатриче в поэме, в соответствии с ее первой улыбкой (которая является первой улыбкой всего «Рая»), описывается глаголом «sorridere»<sup>95</sup> и является

<sup>92</sup> Par. XXIII, 46 – 48.

<sup>93</sup> Par. XXIII, 55 – 63.

<sup>94</sup> Подробнее ср. *Ledda G. La guerra della lingua*. Cit. P. 286.

<sup>95</sup> Ср. «le sorrisse parolette brevi» – «короткие улыбчивые слова», которыми Беатриче отвечает на вопрос Данте в 91-м стихе I песни «Рая»; К. Грабер характеризует их как «едва угадывающиеся на кончиках губ в

ответом на горячую благодарственную молитву Данте-персонажа, обнаружившего отсутствие своей возлюбленной в XXXI песни:

Così orai; e quella, sì lontana  
come pareva, *sorrise e riguardommi*;  
poi si tornò a l'eterna fontana<sup>96</sup>.

Так я молился; и она, будучи  
столь далекой, *улыбнулась и снова взглянула на меня*;  
затем вновь обратилась к вечному источнику.

Как указывает А.М. Кьяваччи Леонарди, цезура подчеркивает здесь отдаление Беатриче от Данте<sup>97</sup>; однако улыбка в сопровождении взгляда вновь соединяет ее с ним.

Заканчивая разговор об улыбке Беатриче, следует обратить внимание на то, что в абсолютном большинстве случаев она, как и другие улыбка других святых, описывается через глагол «ridere» и существительное «riso», без приставки *so-*, несущей в себе, как говорилось выше, сему смягчения и умерения проявляемой внешне радости. Интенсивная улыбка или молчаливый смех характерны для всех персонажей «Рая», включая небесные тела, кроме самого героя: действительно, он ни разу не смеется в «Раю». Можно предположить, что это происходит оттого, что он еще не вошел в небесную славу и не приобщился вечного ликования, ассоциирующегося в тексте поэмы с ярчайшим светом; однако он может сдержанно улыбаться («sorridere»)<sup>98</sup>. При описании святых, напротив, по большей части употребляется глагол «ridere», означающий интенсивную улыбку, или смех.

4. *Улыбка в Эмпирее*. Вступив в сферу Эмпирея, Данте, придя в себя от сияния улыбки Беатриче, наблюдает «*lume in forma di rivera / fulvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera*» (свет в форме реки, / ало-золотой от сверкания, меж двух берегов, / расписанных дивной весной)<sup>99</sup>. Это знаменитый поток света, первое видение царства святых и престола Божьего, которое является герою в высшем небе<sup>100</sup>. Однако Беатриче объясняет герою:

«Il fiume e li topazi  
ch'entrano ed escono e *l' rider de l'erbe*  
son di lor vero umbriferi prefazi»<sup>101</sup>.

«Река и топазы,  
что входят в нее и исходят из нее, и *улыбка трав*  
суть теньевые предвестия своей истинной сути».

---

исполненном света движении Беатриче»: Grabher C. (1934 –1936). Paradiso I, 94 – 96. «Sorrise» является адъективированным причастием глагола «sorridere» и вводит в текст атмосферу заботливой и родственной приветливости Беатриче по отношению к герою.

<sup>96</sup> Par. XXXI, 91 – 93.

<sup>97</sup> Chiavacci Leonardi A.M. (1991 – 1997). Par. XXXI, 91 – 93.

<sup>98</sup> Ср. Par. XXII, 135.

<sup>99</sup> Par. XXX, 61 – 63.

<sup>100</sup> Подробнее о потоке света в небе Эмпирея и о библейских и патристических источниках этого образа ср. Ariani M. Lux inaccessibilis. Cit. P. 327 – 345.

<sup>101</sup> Par. XXX, 76 – 78.

Это означает, что видение Данте несовершенно в силу несовершенства его собственных глаз, и что дивные образы, представшие перед ним, лишь маскируют за собой такой Рай, какой он есть на самом деле и какой лишь предстоит увидеть Данте – белоснежную Розу святых, Марию, ангелов и Троицу<sup>102</sup>.

Но в этой терцине обращает на себя внимание выражение «улыбка трав», которое означает «цветы» и представляет в аллегорической форме святых, орошаемых при помощи ангелов потоком божественной благодати<sup>103</sup>. Как замечает А.М. Кьяваччи Леонарди, «это изумительное метафорическое иносказание, брошенная словно бы небрежно посреди стольких поэтических богатств»<sup>104</sup>. Томмазо указывает на возможный классический источник этого образа – вергилиевское выражение «*Mixtaque ridenti colocasia fundet achanto*»<sup>105</sup> («Перемешав и цветы колокассий с аканфом веселым»<sup>106</sup>, досл. «улыбающимся»). Однако, помимо ассоциации образа цветка с чувством радости, здесь присутствует и внутритекстовая поэтическая ассоциация со светом, а кроме того, с сиянием рисунка (на что указывает причастие «*dipinte*» – «расписанные», или «разрисованные», в предыдущей терцине).

Матталия подмечает эту связь, сопоставляя данный эпизод с эпизодом из XI песни «Чистилища», где, как мы говорили выше, Данте описывает человеческую живопись с помощью глагола «*ridere*»:

«Frate», diss'elli, «*più ridon le carte  
che pennelleggia*»<sup>107</sup>.

«Брат», молвил он, «*ярче улыбаются листы,  
которые расписывает*» Франко Болоньезе».

Эта интратекстуальная связь возвращает нас к большой теме сопоставления божественного и человеческого творчества в «Комедии», которой мы касались в главе о Чистилище: ведь о созданиях Творца – святых Рая – как бы нарисованных в момент своей радости на берегах потока божественного света, говорится в поэме при помощи тех же слов и образов, что и о красоте и яркости миниатюр, выполненных художником.

Улыбка на настоящих лицах святых приветствует героя уже в разобранном нами в конце предыдущей главы 50-м стихе XXXI песни; последней улыбкой на пути у Данте оказывается улыбка Бернарда, которую мы встречаем в XXXIII песни:

Bernardo *m'accennava, e sorridea,  
perch'io guardassi suso; ma io era*

Бернард указывал мне, улыбаясь,  
чтобы я смотрел вверх; но я уже был

<sup>102</sup> Ср. *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XXVII, 80 – 81.

<sup>103</sup> *Da Imola B.* (1375 – 1380). Par. XXX, 61 – 63; 64 – 66.

<sup>104</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XXX, 77.

<sup>105</sup> *Tommaso N.* (1837). Par. XXX, 76 – 78.

<sup>106</sup> *Шервинский С.В.* (ред.). Вергилий Марон Публий. Эклога IV, 20 // Вергилий Марон Публий. Буколики. М.; Л., 1933. URL: <http://lib.ru/POEEAST/WERGILIJ/bukoliki.txt> (дата последнего обращения: 28.11.2017).

<sup>107</sup> *Purg.* XI, 82 – 83.

già per me stesso tal qual ei volea<sup>108</sup>. и сам по себе таким, каким он хотел меня видеть.

Эта улыбка не только выражает радость Бернарда за Данте, но и выполняет коммуникативную функцию: как и «радостное лицо» Вергилия в III песни «Ада»<sup>109</sup>, она поддерживает, ободряет героя<sup>110</sup> и показывает его взору путь вверх, то есть к самой Троице: в улыбке святого присутствуют и отцовское ободрение, и доброта, и милосердие, являющиеся, как мы видели выше, основными чертами дантовского Бернарда.

Из всего сказанного выше можно сделать вывод, что роль улыбки в третьей кантике огромна: материнская улыбка встречает паломника в Раю, а отцовская улыбка прощается с ним, замыкая круг; затем с героем остаются только свет и любовь Творца. И смех, и улыбка, как и другие лексемы с семантикой радости, служат в «Раю» описанию общения между святыми и Богом, святыми и Данте-персонажем, Данте и другими творениями небесного мира. Поэтому можно было бы думать, что в последней песни «Рая» мы уже не встретим улыбок и смеха: ведь остаток XXXIII песни целиком посвящен созерцанию Троицы, где общение со святыми уступает место безмолвию.

Однако общение все-таки присутствует в ней, и это тот высший вид общения, который, очевидно, является моделью любого вида общения во вселенной – в искаженной ли перспективе Ада или в идеальной гармонии Рая. Это тот бесконечный процесс коммуникации, который разворачивается между лицами Троицы: Отцом, Сыном и Святым Духом и в описании которой обнаруживается последняя лексема с семантикой радости в поэме:

O luce eterna che sola in te sidi, sola t'intendi, e da te intelletta e intendente te ami e <i>arridi</i> <sup>111</sup> !	О вечный свет, что пребывает сам в себе, познает сам себя и, постигнутый собой и постигающий себя, любит себя и <i>улыбается!</i>
--	---

К этому моменту осталось далеко позади выражение наслаждения, испытываемого Данте-персонажем, когда он вспоминает о своем созерцании всей вселенной в свете ее Творца:

La forma universal di questo nodo credo ch'i' vidi, perché più di largo, <i>dicendo questo, mi sento ch'i' godo</i> <sup>112</sup> .	Думаю, что я увидел общую форму этого узла, ибо и по прошествии времени, <i>говоря это, я чувствую, что наслаждаюсь.</i>
--	--

Осталось позади субъективное измерение радости и удовольствия, о которых больше в тексте не будет сказано ни слова и которые, как было показано выше, играли столь

<sup>108</sup> Par. XXXIII, 49 – 51.

<sup>109</sup> Inf. III, 20.

<sup>110</sup> Ср. *Provenzal D.* (1938). Par. XXXIII, 49 – 51; *Mattalia D.* (1960). Par. XXXIII, 49.

<sup>111</sup> Par. XXXIII, 124 – 126.

<sup>112</sup> Par. XXXIII 91 – 93.

большую роль в описании состояния души главного героя поэмы в высших сферах<sup>113</sup>. Позади осталась и радость как «самая очевидная характеристика Рая, в особенности Эмпирея»<sup>114</sup>. Напомним, что, когда Данте попадает в сферу вечности, выходя за пределы времени, Беатриче описывает ему эту сферу словами:

«Noi siamo usciti fore  
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:  
luce intellettual, piena d'amore;  
amor di vero ben, pien di letizia;  
letizia che trascende ogne dolzore»<sup>115</sup>.

«Мы вышли за предел  
наибольшего тела в небо, которое есть чистый свет:  
свет умозрительный, полный любви;  
любви к истинному благу, *полной радости*;  
*радости, что превосходит любую сладость*».

Однако, если в трех предыдущих песнях состояние радости как небесного блаженства и покоя<sup>116</sup> было доминирующим элементом изображения вечной церкви, то во второй части XXXIII песни, в момент видения самой Троицы, от всего богатства дантовской лексики с семантикой радости остается лишь глагол «arridere». Тем не менее, присутствие этого глагола в определении самой природы Троицы является необычным и новым на фоне предшествующей традиции и даже на фоне поэтики «радостного Бога» в «Комедии».

В самом деле, еще у Августина в трактате «О Троице» присутствует рассуждение о *радости и наслаждении*, характеризующей отношения между Богом-Отцом и Богом-Сыном:

Следовательно, это невыразимое соединение Отца и образа происходит *не без наслаждения, любви и радости*. Значит, эта *любовь, удовольствие, счастье или блаженство (если вообще это (чувство) может быть подобающе выражено каким-либо человеческим словом)* называется им кратко – «пользой». В Троице это – Святой Дух, (Который) не рожден, но *Он есть любезность Рождающего и Рожденного*, преисполняющая неисчерпаемым изобилием и богатством всякое творение в меру его восприятия так, чтобы оно сохраняло свой порядок и удовлетворялось своим местом<sup>117</sup>.

Августин идентифицирует радость, наслаждение и любовь, имеющие место внутри Троицы, со Святым Духом, соединяющим Отца и Сына; при этом радость и наслаждение («perfruitio», «caritas», «gaudium») богослов ставит в один ряд, и, таким образом, на одно слово с семантикой любви у него приходится два с семантикой радости. Далее, Августин не может назвать чувство, связывающее Отца и Сына друг с другом одним словом,

<sup>113</sup> Ср. Bosco U. Teologia e ultra-teologia negli ultimi canti del «Paradiso» // Bosco U. Altre pagine dantesche. Caltanissetta-Roma, 1987. P. 87.

<sup>114</sup> Mariani A. Letizia // Bosco U. (a cura di). Cit. Vol. 3. P. 631.

<sup>115</sup> Par. XXX 38 – 42.

<sup>116</sup> Ср. Mariani A. Letizia. Cit. P. Vol. 3. 630.

<sup>117</sup> О Троице, VI. 11. Цит. Ср. лат. текст:

Ille igitur ineffabilis quidam complexus Patris et Imaginis non est sine perfruitione, sine caritate, sine gaudio. Illa ergo dilectio, delectatio, felicitas vel beatitudo, si tamen aliqua humana voce digne dicitur, usus ab illo appellatus est breviter, et est in Trinitate Spiritus Sanctus, non genitus, sed genitoris genitique suavitas ingenti largitate atque ubertate perfundens omnes creaturas pro captu earum, ut ordinem suum teneant et locis suis acquiescant». De Trinitate, VI. 10. 11. URL: <http://www.augustinus.it/latino/trinita/index.htm> (дата последнего обращения: 29.11.2017).

подчеркивая невыразимость этого чувства, хотя оно и близко к тому, что мы именуем «любовью» («*dilectio*»), «удовольствием» («*delectatio*»), «счастьем» («*felicitas*») или «блаженством» («*beatitudo*»).

На рассуждение Августина ссылается и Аквинат в своей «Сумме теологии», говоря об атрибутах Лиц Троицы<sup>118</sup>. Важным и в «Троице» Августина, и в «Сумме» Фомы является то, что оба богослова указывают на радость не только как на сущностную характеристику Святого Духа, но и на ее обращенность *вовне Троицы, в сотворенный мир*. Фома, цитируя Августина, подчеркивает, что «В Троице есть Святой Дух, (Который) не рожден, но Он есть любезность Рождающего и Рожденного, преисполняющая неисчерпаемым изобилием и богатством *всякое творение*»<sup>119</sup>; при этом слово, переведенное на русский как «любезность», в оригинале – «*suavitas*», то есть 'сладость', что прямо ассоциируется с радостью. Как комментирует августиновскую и томистскую концепцию Св. Духа Дж. О' Доннелл,

Для этих теологов Святой Дух представляет собой экстатический аспект любви. Любовь Отца и Сына не замкнута на себе, но открыта и изливается в мир. Вот почему мы видим в Св. Духе не только бесконечный плод жизни Троицы в себе самой (что соответствует динамической концепции живого Бога), но и открытость Троицы миру, времени и истории. Святой Дух – это еще и экстаз Бога вовне Его самого<sup>120</sup>.

Однако, если богослов Августин выражал сомнения относительно термина, каким можно было бы описать уникальное отношение любви-радости между Отцом и Сыном в лице Святого Духа, то поэт Данте находит выход из этой проблемы, помещая в терцину рядом с глаголом любви глагол «*arridere*».

Это слово весьма специфично, как отмечают комментаторы поэмы. Оно трудно переводимо, в корпусе староитальянского языка OVI приводится только дважды: в составе цитаты из «Комедии» и в комментарии к ней Бути; в словаре Батталья первый пример употребления – также дантовский<sup>121</sup>. Глагол имеет семантику радости и относится к той части дантовской лексики, которую мы выделяем в поэме как смеховую, так как корень глагола – «-rid-» – роднит его с глаголами «*ridere*» и «*sorridere*», словарный перевод которых – «смеяться» и «улыбаться». Необычна приставка «*ar-*», значение которой в данном случае до конца не прояснено. Если обратиться к комментариям, то можно найти следующие дефиниции этого глагола в контексте любви:

<sup>118</sup> *Summa Theologiae*. I, a. 39, q. 8.

<sup>119</sup> Там же.

<sup>120</sup> O' Donnell J. Trinité // Viller M., Derville A. (sous la direction). *Dictionnaire de Spiritualité*. Paris, 1991. T. 15. P. 1310.

<sup>121</sup> Согласно данным OVI; ср. также *Battaglia S. Cit.* Vol. 1. P. 689; *Petrocchi G. Commento al Paradiso XV*, 71 // *Petrocchi G. (a cura di). Dante Alighieri. La Commedia secondo l'antica vulgata. Paradiso*. Milano, 1967. P. 246 – 247.

Амброзийские кьозы (chiose Ambrosiane, 1355?): «Мне улыбаешься: радость любви. (A me arridi: *gaudio delectationis*)».

Бенвенуто да Имولا (1375 – 1380): «Мне улыбаешься: приветствуешь меня и радуешься мне (A me arridi: *applaudis et complaces*)».

Франческо да Бути (1380 – 1395): «Мне улыбаешься: меня, Данте, приветствуешь и мне оказываешь милость (A me arridi: a me, Dante, *fai festa e grazia*)».

Кристофоро Ландино (1481): «Мне улыбаешься: радостно являешься мне, ибо настолько человек может постичь Бога, насколько он являет ему себя (A me arridi: *lietamente mi ti mostri, imperochè tanto intende l'huomo di Dio, quanto lui se gli manifesta*)».

Николо Томмазо (1837): «Улыбаешься: себе и творениям. Радость – аффект любви. (Arridi: a te e alle creature. *Letizia è affetto d'amore*)».

Рафаэлло Андреоли (Raffaello Andreoli, 1856): «Услаждаешься самим собой (*di te stessa ti compiaci*)».

Бруноне Бьянки (1868): «Услаждаешься самим собой (*ti compiaci di te stessa*)».

Н. Скартаццини (1872 – 1882): «Прочтение: “a me arridi” (улыбаешься мне) предлагают сорок три старинных издания [...]. Эта версия теперь отвергнута всеми знатоками священной поэмы и не стоит дальнейшего обсуждения».

Ф. Торрака (1905): «смех – это проявление радости (ср. Par. V, 126, 136), радость – это эффект любви».

Э. Местика (E. Mestica, 1921 – 1922): «любишь и улыбаешься (*sorgidi*), поскольку Святой Дух есть Любовь, [...], и эта любовь – вся радость, это святая любовь».

Т. Казини и С. Барби (1921): «любишь и улыбаешься (*sorgidi*) постигаемому и постигающему свету; ибо Святой Дух исходит от Отца и Сына».

К. Стайнер (1921): «поскольку постигаем сам собой и постигающий сам себя есть Дух Святой, который любит и радостно излучает радость (*lietamente effonde la gioia*) своего совершенства».

К. Грабер (1934 – 1936): «Поскольку “вечный свет”, и как Сын (постигаемый собой), и как Отец (постигающий себя), любит и радуется (*arride*), – это Святой Дух; который излучает любовь и радость на Отца и на Сына».

Л. Пьетробони (1924 – 1930): «поскольку он любит себя и улыбается себе (*arride*), он именуется Святым Духом».

Если старые комментарии основываются на прочтении, которое дают многие рукописи: «A me arridi» и потому толкуют глагол как приветливую радость Творца, обращенную к Данте-персонажу, то позднейшие авторы, исключая «a me» из стиха, рассматривают «arridi» как внутреннюю характеристику Троицы: радость, обращенную Богом на самого себя. Однако возможна и иная интерпретация глагола, представленная среди вышеперечисленных комментаторов у Н. Томмазо и повторяемая А.М. Кьяваччи Леонарди:

Внутри этого отношения рождается любовь (третье лицо Троицы, Дух), которая исходит от первого и от второго. Здесь заканчивается определение внутреннего процесса Троицы согласно теологии. Но Данте добавляет глагол – «arridi» – которого нет у теологов. *Этой божественной улыбкой, излучаемой на весь мир и поддерживающей в нем жизнь*, поэт запечатлевает, как печатью, тайну Троицы<sup>122</sup>.

Такая интерпретация соответствует учению о Троице Августина и Фомы: как было указано выше, согласно их доктринам любовь Отца и Сына не замкнута на себе, но открыта и изливается в мир.

Интересно отметить, что единственный случай употребления глагола «arridere», кроме терцины о Троице, встречается у Данте в XV песни «Рая», в контексте беседы между тремя персонажами: Данте, Каччагвидой и Беатриче. Как мы помним, Каччагвида призывает Данте задать ему вопрос:

<sup>122</sup> *Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997). Par. XXXIII, 126.



«la voce tua sicura, balda e lieta  
suoni la volontà, suoni 'l disio,  
a che la mia risposta è già decreta!»<sup>123</sup>.

«пусть голос твой, уверенный, смелый и радостный,  
озвучит твою волю, озвучит желание,  
на которое у меня уже готов ответ!».

В ответ на призыв к радостному вопросу, Данте, прежде всего, испрашивает у Беатриче позволения задать его:

Io mi volsi a Beatrice, e quella udio  
pria ch'io parlassi, e *arrisemi un cenno*  
che fece crescer l'ali al voler mio<sup>124</sup>.

Я повернулся к Беатриче, и та услышала меня прежде,  
чем я заговорил, и *подала мне знак улыбкой*,  
которая окрылила мое желание.

В подстрочном русском переводе мы поневоле передаем глагол «arridere» распространенным словосочетанием «подала мне знак улыбкой». В оригинале же в уточнениях нет нужды: «*arridermi un cenno*» точнее всего было бы перевести как «улыбнуть мне знак», если бы такое допускали грамматические и стилистические нормы литературного русского языка. Обратим внимание и на местоимение «мне»: оно выступает в роли косвенного дополнения, указывая на адресата улыбки (Данте-героя) и свидетельствуя о ее направленности на собеседника. Но самым важным здесь представляется слово «*cenno*» (знак): улыбка имеет в терцине коммуникативную функцию, являясь частью семиотической системы, подобно улыбке Бернарда в 49-м стихе XXXIII песни («*m'acennava, e sorridea*»). Кьяваччи Леонарди указывает на связь этой улыбки-знака с выражением «*sorrise parolette brevi*» (краткие слова, произнесенные с улыбкой, которые Беатриче обращает к Данте-герою в I песни «Рая» (I, 95)). На самом деле, словосочетание было бы точнее перевести как «улыбнутые слова»: улыбка в данном случае вновь выступает как основа коммуникации.

Из всего этого, однако, не следует, что и в терцине о Троице действие «arridere» непременно направлено на внешнего адресата, ибо внутритроичные отношения по самой своей природе, как было указано выше, предполагают обращенность лиц друг на друга; и, следовательно, если глагол «arridere» имеет коммуникативную функцию, эта коммуникация вполне может быть только внутренней. Но, если Данте в данном случае отталкивался от текстов Фомы и Августина, то интерпретация Гоммазео и Кьяваччи Леонарди представляется наиболее законченной: речь в терцине действительно идет о любви и радости, обращенных не только друг к другу, но и к сотворенному миру. Данте при этом является новатором не в том, что добавляет радость к «узаконенным» атрибутам Троицы (у Августина она также присутствует), но в том, что выбирает для выражения этой радости лексему, принадлежащую к семантическому полю смеха.

<sup>123</sup> Par. XV, 67 – 69.

<sup>124</sup> Par. XV, 70 – 72.

По наблюдениям ученых, отцы Церкви и западные теологи и в самом деле либо отрицают, либо просто не рассматривают возможность смеха или улыбки не только для Творца, но и для святых:

блаженные по обретении своих воскресших тел либо не смеются, потому что не могут этого делать, как утверждает Гийом Овернский, либо могут смеяться, но не делают этого, как утверждают Фома Аквинский и Иоанн Дамаскин. В остальном, если не считать отрицания возможности смеха Гийомом Овернским и признания потенциальной способности смеяться у святых Фомой, в богословии это явление окутано покровом молчания [...] кроме того, понимание блаженства как созерцание Бога, имеющее асоциальную природу, могло привести к тому, что тема смеха, являющегося формой коммуникации, не принималась во внимание [теологами – К.Л.]<sup>125</sup>.

На наиболее вероятный источник дантовского узуса указал Дж. Ледда в своей недавней статье: глагол «*adridere*» (переведенный на русский как «улыбаться»<sup>126</sup>) встречается в истории Нарцисса из «Метаморфоз» Овидия, хорошо знакомых Данте:

Глагол «*arridì*» во втором лице единственного числа – это перевод овидиевского *adrides* («*cum risi adrides*», 3, 459): это редкий глагол, следов которого мы не находим ни в богословской литературе о Троице, ни в гимнографии, где можно обнаружить лишь что-то общее о радости (*gaudium*) Троицы. Итак, не только отношения между созерцающим человеком и божеством структурируются по модели Нарцисса, получившего искупление [...], анти-Нарцисса, но и, что еще более удивительно, нарциссическое отношение, показанное в позитивной перспективе и обретшее измерение ликования и торжества, раскрывается внутри самого определения Троицы<sup>127</sup>.

Опираясь на сопоставительный анализ текстов «Комедии» и третьей книги «Метаморфоз», Ледда приходит к выводу, что вся сцена последнего видения Данте, от созерцания трех кругов Троицы до видения природы человека в круге Христа, представляет собой как бы антинарциссическую картину. В «Комедии», в отличие от «Метаморфоз», изображается подлинная любовь, устремленная в мир, от человека к Творцу, от одного Лица Троицы к другому и от Творца к человеку, и глагол «*arridere*» является как раз одним из лексических доказательств этого «антинарциссизма» высшей ступени бытия в дантовском тексте. Глагол «*arridere*» – последний в ряду многочисленных лексем с семантикой радости, употребляемых в поэме. Описывая действие и состояние Троицы, то есть действие и состояние совершенной любви в космическом масштабе, он как бы венчает собой развитие мотива радости, который раскрывался на протяжении «Комедии» особым образом в употреблении лексики с семантикой смеха и улыбки.

Из приведенной в настоящей главе общей картины того, как раскрывается мотив смеха в «Комедии», мы можем сделать определенные выводы относительно значения феномена

<sup>125</sup> Casagrande C. Ridere in Paradiso. Gaudio, giubilo e riso tra angeli e beati // Casaretto F.M. ( a cura di). Il riso. Cit. P. 188.

<sup>126</sup> Публий Овидий Назон. Метаморфозы III, 459 // Шервинский С.В. (ред.) Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. М., 1983. URL: [http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2\\_2.txt](http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt) (дата последнего обращения: 29.11.2017).

<sup>127</sup> Ledda G. Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante // Anselmi G.M., Guerra M. (a cura di). Le metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento. Bologna, 2006. P. 39 – 40.

смеха для Данте-философа, Данте-поэта и Данте-стилиста. Если согласиться с утверждением К. Казагранде (C. Casagrande), что во многих случаях смех/улыбка в поэме чисто «метафоричны, то есть означают ликование или внешние проявления этого ликования [...], которые не являются смехом/улыбкой в прямом смысле этого слова»<sup>128</sup>, то представляется закономерным вопрос, почему же все-таки поэт избирает именно эту форму для выражения райского ликования – форму двусмысленную, которая может вызывать сомнения у читателей и почти целиком пренебрегается отцами Церкви.

Исходя из данных нашего анализа, можно полагать, что ответ на этот вопрос следует искать в эстетике стильновистской поэзии, неотъемлемой частью которой, как мы видели в начале этой главы, является улыбка возлюбленной донны. Известно, что образ улыбки во флорентийской поэтике является смысловым ядром, объединяющим вокруг себя множество значений: красоту, сияние души, выраженное в лице дамы, но, прежде всего, наслаждение и благосклонность, а значит – ее ответную любовь к воспевающему ее поэту; именно поэтому столь драгоценна улыбка, обращенная Беатриче к Данте в «Новой жизни». Однако то, что в современной Данте поэзии и в юношеском творчестве его самого было формой ответа, а значит, в некотором смысле, и единения, между объектом любви и ее субъектом, в поэме – и, прежде всего, в «Раю» – становится идеальной формой единения Творца с его творением, начиная с внутренних отношений Троицы. Эта форма заключается, в первую очередь, в радости и в удовольствии, которые проистекают от взаимного удовлетворения стремления к познанию и любви.

Отсюда рождается улыбка Беатриче, Пиккарды и самого Данте; радость излучают лики блаженных, радость воспринимается героем как свет, и это явление обозначается словами «riso» (смех) и «sorriso» (улыбка). У Данте свет – зримый образ радости, но, очевидно, в смысле, подобном тому, в котором Осип Мандельштам предлагал интерпретировать все дантовские образы:

У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой и только условно могут быть вписаны одна в другую. [...] «Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции» — то есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль<sup>129</sup>.

Иными словами, это означает, что сложно провести четкую грань между субъектом и объектом дантовской метафоры или метонимии и, в нашем случае, между смехом/улыбкой и радостью, или между смехом/улыбкой и светом.

На основании всего вышесказанного, можно констатировать, что смех/улыбка в тексте «Комедии» выполняет различные функции, выступает в самых разнообразных контекстах

<sup>128</sup> Casagrande C. Cit. P. 181.

<sup>129</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 118 – 120.

и играет фундаментальную роль в поэтике «Рая». Если в первой кантике лексемы с семантикой смеха появляются всего дважды, то во второй их количество увеличивается, а в третьей они становятся одним из основных лексических средств описания небесной реальности, наряду с другими лексемами с семантикой радости. Улыбка может выступать порой как синоним или метонимия света, но нередко улыбка и свет фигурируют в тексте рядом друг с другом как отдельные феномены, не совпадающие друг с другом, но являющиеся проявлениями единой действительности. Образ улыбки как формула описания красоты и благосклонности позаимствован Данте из куртуазной традиции; однако в дантовском тексте наполняется новым, более богатым содержанием, и даже становится одним из элементов описания Троицы. Последнее доказывает важность смеховой поэтики для «Комедии» Данте и свидетельствует о значимости места, которое занимает радость в его вселенной. Радостное общение лиц Троицы между собой является главной коммуникативной моделью в мире поэмы, и на ее идеал сориентированы все отношения между различными творениями в дантовском Чистилище и Рае: от небесных сфер до Беатриче и самого героя.

#### Выводы из первой части

В настоящей части работы были разобраны все ключевые эпизоды поэмы, содержащие «слова радости», начиная с первой песни «Ада» и заканчивая последней песней «Рая».

В первой главе мы рассмотрели концепт «радость» в историко-литературном контексте «Комедии».

Результатом исследования, проведенного в первой главе, является заключение о том, что терминология радости и наслаждения часто использовалась как поэтами, так и богословами, одинаково описывая разные, подчас кардинально противоположные понятия, от радости земных наслаждений до радости небесного блаженства. Средневековая литература Запада развивалась в рамках христианской ментальной парадигмы, основными ориентирами которой были библейские и патристические тексты, во многом определившие формирование концепта «радость» в литературе на народном итальянском языке. С другой стороны, источником этой литературы была и французская куртуазная традиция и, в частности, поэзия Прованса. Поэтому в художественной традиции, в рамках которой работал Данте, можно встретить примеры «наслоения» куртуазной лексики на теологическую, употребление одних и тех же существительных,

прилагательных и глаголов с семантикой радости в текстах, совершенно различных по своим жанровым и стилистическим особенностям.

Если в куртуазной поэзии лексика радости употреблялась с целью описания расположения дамы к ее трубадуру, ее любви к нему, его утешения этой любовью, а также гармонии в куртуазном обществе, весны и пробуждающейся природы, отражающей настроение влюбленного поэта, то в библейских текстах эта лексика имела гораздо более широкий спектр применения и могла выражать:

- ветхозаветную радость творения о своем Творце;
- ветхозаветную радость праведника-псалмопевца, в которую обращается его горе;
- новозаветную диалектику скорби и радости в гонениях и испытаниях;
- новозаветную радость о «благой вести» Рождества Христа;
- новозаветную радость Церкви о благе своих членов, или общинную радость.

Развивая библейскую традицию, Отцы Церкви, теологи и мистики Средних веков также часто говорят о радости, которая имеет у них такие значения, как:

- внутренняя радость души, заключающаяся в осознании присутствия Бога в ее глубине;
- радость как эффект милосердной любви;
- вид удовольствия, переживаемого только высшей, разумной частью души человека;
- дар Святого Духа, роднящий человека с Богом и ангелами.

Во францисканской духовности XIII – XIV вв., тексты которой играли важнейшую роль в становлении итальянского литературного языка и в развитии поэтической традиции, концепт «радость» присутствует особенно активно в описании практической деятельности францисканцев:

- «совершенная радость» как путь к добродетели и спасению души: обретение высшего наслаждения в гонениях, испытаниях, нищете и презрении;
- радость благодарности Богу в музыке, пении и поэзии, отражающей радость творения о Боге («Гимн брату Солнце»);

Поэзия Данте впитала в себя большинство приведенных здесь значений концепта «радость» и прибавила к ним новые, перемежая употребление традиционной терминологии неологизмами, дополняя стандартную синтагматику новыми сочетаниями и вкладывая в привычные формулы новое содержание.

*Вторая глава данной части называется «Концепт “радость” в “Комедии” Данте: “Слова радости” как контекстуальные синонимы слов с семантикой состояния блаженства».*

Лексика с семантикой радости в «Комедии» богата и разнообразна: для описания этого душевного состояния Данте прибегает к языковым ресурсам, характерным как для куртуазной, так и для богословской литературы, для народной проповеди и для описания видений.

Наряду с традиционным схоластическим термином «beato», которое поэт использует в соответствии с теологической традицией своего времени для определения состояния святых душ или тех, кто стремится к святости (как, например, сам Данте в «Чистилище»), в «Комедии» употребляется также множество лексем, означающих, как правило, переживание эмоционального состояния радости как страсти (в средневековом понимании этого термина), свойственной земным людям. Специфической чертой поэзии Данте является то, что эти лексемы с семантикой радости становятся в ней контекстуальными синонимами состояния блаженства как онтологического, бытийного измерения, не подверженного изменениям и не зависящего от человеческой природы. Слова, отражающие душевное переживание человека, делаются в «Комедии» полноправными синонимами таких абстрактных измерений, как небесная святость и небесное бытие святых или земное блаженство.

*В первую кантику* идея небесного блаженства вводится контекстуальными синонимами «beato» всего дважды, в риторическом восклицании Вергилия в I песни «Ада» («Oh felice colui cu'ivi elegge!») и в описании Фортуны («lieta», «si gode»), персонификация которой осуществляется, в частности, посредством «слов радости».

Чаще всего, напротив, «слова радости» в «Аду» становятся синонимами утраченного грешниками счастья земной жизни и, как правило, сопровождаются антонимами (словами с семантикой скорби), в том числе и в составе антонимической рифмы.

Из анализа «слов радости» как синонимичных слову «beato» в «Аду» можно сделать следующие выводы:

1. В большинстве случаев концепт «радость» реализуется в первой кантике через упоминания об отсутствии радости и через частые употребления антитез радости – слов с семантикой печали, которые являются основными средствами характеристики состояния вечного проклятия не только в «Аду», но и во всей поэме.

2. В мире поэмы земная радость может привести к вечной скорби, если становится самоцелью человека: связь между этими двумя состояниями отражается на уровне лексики, синтаксиса и рифмы в соответствующих эпизодах (Франческа – Арнаут; куртуазная лексика).
3. Однако земная радость является и сущностной характеристикой земного мира как творения Бога, и отказ от нее означает грех уныния (влияния францисканской духовности).
4. Идея уныния ассоциируется в тексте «Ада» на лексическом уровне и на уровне рифмы с немотой и отсутствием движения, а идея радости – с активным движением к цели (ср. «Исповедь» Августина).
5. Странствие героя начинается с призыва Вергилия «подняться на сладостную гору, начало и причину всякой радости»; поэтому можно сказать, что именно стремление к радости (радость при этом выступает как синоним блаженства) становится тем организующим центром, вокруг которого строится сюжет поэмы.

*Во второй и в третьей кантиках* слова радости с функцией синонимов блаженства встречаются гораздо чаще, чем в «Аду».

Основные мотивы, образы и топосы, в контексте которых вербализуется концепт «радость» через рифму и словоупотребление в терцине, являются следующими:

1. Любовь к Богу и удовлетворение святых своим состоянием как основной принцип святости (Par. III, 64 – 72).
2. Высшая небесная справедливость (Par. VI, 118 – 123).
3. Световая оболочка святых (Par. XIV, 37 – 42); при этом состояние радости-блаженства выражается словом «праздник», вносящим в текст измерение внешнего динамического проявления радости, музыки и танца в соответствии с ветхозаветной и средневековой традицией поэзии лауд.
4. Образ душ как «цветов вечной радости» (Par. XIX, 22 – 27) в контексте зрительного восприятия и обоняния персонажа. Образ выполняет функцию выражения идеи проявления единства во множестве (единый аромат многих цветов как единая для всех божественная справедливость, земная монархия и духовная власть); входит в состав риторической фигуры «заискивание расположения».
5. «Gaudio miго» (дивная радость, Par. XXIV, 31 – 36) как метонимия рая: место определяется переживанием, свойственным этому месту; латинизм «miго» отсылает к идее зрительного восприятия духовной реальности; латинизм «gaudio» – к теологическим текстам; употребление латинизмов вписано в контекст

«экзамена» Данте-персонажа по теологии у апостолов Петра, Иакова и Иоанна; в этом же контексте радость выражается в непрекращающемся танце, движении и пении.

6. Радость и веселье («gioia» и «allegrezza») как переживание блаженства всей вселенной, универсальное торжество, участником которого является Данте; его внутреннее и внешнее проявление и его связь со зрительным и слуховым восприятием героя; топос невыразимости, типичный для мистической литературы (Par. XXVII, 1 – 9).
7. Мотив алчности и свободы от нее (Par. XXVII, 1 – 9; Inf. I, 49 – 50; Conv. IV xii 5; Inf. XIX, 100 – 108); здесь прослеживается связь с образом Франциска и его отказа от земных благ ради того, чтобы радоваться Бедности (Par. XI, 73 – 84); эта связь подтверждается и терцинами Par. XXVII, 40 – 45.

Можно утверждать, что употребление «слов радости» в «Аду», «Чистилище» и «Рае» в качестве синонимов земного и, в частности, небесного блаженства вводит в текст измерение индивидуального переживания этих абстрактных измерений. Реальность проклятого и спасенного мира показывается читателю глазами тех, кто находится в этой реальности: героя-рассказчика и ее персонажей. Таким образом, объективная реальность Ада, Чистилища и Рая субъективируется, включается внутрь конкретного человеческого чувства. Тот факт, что слова радости вписаны в самые различные контексты и связаны с основными мотивами поэмы, показывает важность переживания радости для автора «Комедии» и вовлекает в это переживание ее читателей.

Из эпизода Par. XXX, 38 – 42 следует, что радость как основа небесного блаженства для Данте тесно связана с двумя категориями, стоящими в центре схоластической и аффективной теологии: *умозрительный свет божественной благодати* и *любовь*. Данным стихам, которые выражают связь между этими тремя феноменами в Раю, соответствуют стихи Par. XIV, 37 – 51, а также Par. XXI, 83 – 90, где в качестве трех основных элементов небесного блаженства выделяются умозрение, любовь и радость. В последнем из указанных отрывков вместо радости упоминается световая оболочка святого, объясняющего герою суть своего блаженства. Мистические отношения света и радости выражаются в тексте поэмы в авторских метафорах и метонимиях, которые являются объектом анализа в пятой и шестой главах данной части работы. С другой стороны, развитие мотива радости напрямую зависит от развития темы любви в мире Данте. Концепт «радость» вписывается в этическую систему поэмы, а «слова радости» нередко описывают любовные отношения между людьми, Богом и даже явлениями



живой и неживой природы. Поэтому в третьей, четвертой и пятой главах рассматриваются образы радости в «Аду», «Чистилище» и «Раю» как способ описания взаимоотношений между персонажами «Комедии», а также между явлениями природы в поэме.

*Третья глава называется «Радость во взаимоотношениях между персонажами Ада».*

Здесь рассматривается уже не лексика радости, описывающая чуждые Аду явления, а та лексика, что употребляется при описании актуальных действий персонажей, напрямую связанных с сюжетом. Выводы из главы следующие:

1. Радость в традиционном понимании этого слова характеризует в «Аду» только отношения Данте с его проводником Вергилием (Inf. III, 10 – 24; XI, 91 – 93; XIX, 37 – 39; 121 – 123) и отношения Вергилия с Беатриче (Inf. II, 79 – 81). Она выражается в терминах, относящихся к языку куртуазной литературы, и подразделяется на два типа: радость послушания разума божественной премудрости и радость познания. Лексемы радости являются маркерами человечности персонажей, способствуя конкретизации таких абстракций, как разум и высшая мудрость, в индивидуальных человеческих переживаниях. Кроме того, эта лексика вносит в мрачный мир Ада светлую ноту, напоминая читателю, что преисподняя является только временным этапом на пути к вечной радости.
2. Лексика радости, характеризующая отношения Данте с грешниками, а также отношения грешников с Данте и с Богом, означает наслаждение мезтью или возмездием и желание зла своему ближнему (Inf. VII, 52 – 60; XIV, 52 – 60; XXIV, 133 – 142; XXVI, 1 – 6). Употребление слов радости в данных эпизодах является элементом извращенной этики «Ада», в рамках которой отношения между людьми строятся на ненависти и отторжении друг друга. Однако эта «извращенная» радость выражается в тех же терминах, что и мистическое наслаждение Данте созерцанием блаженных душ в Раю.
3. Особое место лексика радости занимает в речи Улисса (XXVI, 94 – 99; 130 – 138), определяя два полюса доступного для человека наслаждения: в любви к ближним, дарящей им радость, и в отказе от этой любви ради удовлетворения страсти к познанию. Стремление к познанию вне благодати Божьей, сопровождающееся отказом героя дарить радость своим ближним, в итоге оборачивается вечным проклятием.

Употребление лексики радости в «Аду» имеет особую функцию: оно описывает искаженную модель общения между людьми, природой и Богом (как искажена вся этика Ада), а идеальная модель общения присутствует во второй и третьей кантиках.

*Четвертая глава называется «Радость во взаимоотношениях между людьми, миром и Творцом в “Чистилище”».* Во второй кантике мы выделили следующие типы радости:

1. *Наслаждение человека творением Творца и людским творчеством.* Чистилище начинается и заканчивается словами радости (Purg. I, 13 – 18; XXVIII, 7 – 96; XXIX, 22 – 33; XXXI, 127 – 129). Творение Божье, природа, в новом мире покаяния может быть посредником божественной благодати, радуя человека своим видом, а человек, в свою очередь, может благодарить Творца за эту радость, выражая благодарность Ему своим музыкальным и поэтическим искусством. Поэтому идея радости связана в «Чистилище» и с идеей человеческого творчества, как его понимает Данте: поэзия должна доставлять читателю/слушателю радость не ради самой себя, но обращать его мысли к Богу, открывая ему видение божества.
2. *Радость природных творений друг о друге:* небо наслаждается видом звезд, горящих в нем; звезда Венера вызывает улыбку у неба (I, 20; 25). Эти образы и употребление соответствующей лексики служат изображению радостных отношений между природными явлениями в дантовской вселенной и являются характерным примером метафор радости и света в поэме, основанных на библейских и францисканских источниках.
3. *Радость надежды и уподобления Христу:* лексика радости, употребляемая в диалогах между персонажами, появляется в контексте надежды, смирения, молитвы за близких. Радость надежды противопоставлена в Чистилище состоянию осужденных в Аду. В XXIII песни (10 – 87) лексика наслаждения используется в сочетании с лексикой страдания, что отражает новозаветную диалектику скорби и ликования, а также желание душ уподобиться Христу в его радости на кресте.
4. *Радостный Бог:* в «Чистилище» образ Бога трижды характеризуется эпитетом «радостный» (Purg. XVI, 85 – 90; XXIII, 70 – 75; XXV, 67 – 75). Употребление этого эпитета применительно к Богу в некоторой мере приближает его фигуру к человеческому измерению, к реальности человеческих переживаний. Радость окрашивает в эмоциональный тон отношения любви, соединяющие людей и Бога в поэме. Радость в указанных эпизодах лексически связана с мотивом действия как

- движения Творца к человеку при его сотворении. Кроме того, эпизод, описывающий радостный процесс сотворения души человека Богом лексически и синтаксически сближается с центральным эпизодом «Чистилища», где описывается процесс зарождения любви в душе человека (Purg. XVIII, 19 – 39). Это является дополнительным показателем того, как в представлении Данте способность переживать радость роднит человека с его Создателем, в соответствии с учением средневековых богословов.
5. *Радость и печаль завистников* в эпизодах Purg. XIII, 109 – 123, Purg. XIV, 79 – 87: здесь радость о несчастье ближних, свойственная зависти, лексически представлена как антипод любви. Антитезой ее в тексте может выступать радость Премудрости, образ которой в библейской книге (Притч. 8, 22 – 31) окружен лексикой радости и веселья бескорыстной любви к Божьим творениям.
  6. *Радость идеального гражданина и пародийные образы радости* (Purg. VI, 67 – 84; VI, 127 – 138; VII, 1 – 3) – радость в этих эпизодах ассоциируется с честностью граждан и их взаимной любовью, которая выражается в лексике с семантикой праздника и ликования при их встрече друг с другом. Функцией изображения радости встречи мантуанцев разных эпох – Сорделя и Вергилия – является описание модели идеального отношения между гражданами в государстве. С другой стороны, обращение Данте к Флоренции также содержит лексику с семантикой радости, но она использована в пародийном ключе, с целью показать всю глубину падения этого города.
  7. *Куртуазность и радость любви к ближнему* (VII, 46 – 48; VIII, 43 – 45; XXVI, 28 – 42). Радость встречи друг с другом персонажей «Чистилища» обусловлена их любовью друг к другу, подобающей душам спасающихся. Эта любовь нередко выражается в терминах земной дружбы, а для описания ласковой встречи используются термины радости как праздника; так, в последнем из указанных эпизодов сам ритм терцин передает поспешность стремления душ навстречу друг другу. При этом для выражения отношений, продиктованных милосердной любовью к ближнему, употребляется лексика, взятая из куртуазного языка поэзии трубадуров: так традиционный способ описания одной из высших ценностей куртуазности – дружеского расположения друг к другу – наполняется в «Чистилище» новым духовным смыслом.
  8. *«Сорадоваться»: семантика соборной радости в «Чистилище»*. Каждый случай проявления радости в Чистилище отсылает читателя к культурному, гражданскому, творческому или этическому измерению жизни человека, но все эти измерения

имеют общий духовный смысл, который сосредотачивает в себе латинский глагол «congaudere» ('радоваться вместе', Purg. XXI, 78), употребляемый в «Посланиях» апостола Павла и не зарегистрированный нигде более в корпусах итальянской средневековой литературы. Данный глагол отражает дантовское понимание Церкви как мистического тела, все члены которого едины между собой и солидарны друг с другом; причем в этом единстве участвуют не только люди, но и сама природа (как учит францисканская духовность). Такое универсальное единство, согласно Данте, и является идеальной моделью отношений для христианина: люди должны сорадоваться друг о друге, и именно в общей радости будет выражаться более всего взаимная любовь. Эта радость противопоставляется сладострастному счастью Франчески, одинокой радости Улисса и радости завистников Сапии и Гвидо дель Дука, так как она обращена вовне своего субъекта, и ее объектом является благо ближнего. Образ такой общинной радости предвосхищает изображения радости святых в «Раю».

*Пятая глава называется «Радость и свет общения в “Раю”».* В третьей кантике мы рассмотрели концепт «радость» в тесной связи с концептами «любовь» и «свет». Лексика радости представлена здесь гораздо шире, чем в предыдущих частях поэмы. Мы выделили следующие типы радости в «Раю»:

1. *Радость любви к ближнему и готовность ему помочь* (Par. III, 37 – 45); в эпизоде с Пиккардой, зеркально противоположный эпизоду с Паоло и Франческой, посредством употребления местоимения «наш» и других языковых средств вводится идея безличной, универсальной любви святых к герою и сопровождающей ее радости, вызванной в них возможностью помочь ему. Этот принцип лежит в основе всех диалогов «Рая».
2. *Радость и движение святых душ:* в VIII песни (19 – 39) радость встречи святых с Данте выражается в описании их быстрого движения навстречу ему и готовности прервать это движение ради удовлетворения его нужд. Движение и остановка выражаются не только на уровне лексики, но и на уровне ритма, аллитераций и ассонансов.
3. *Световая оболочка душ святых и их сравнения с явлениями земного мира:* в эпизоде VIII, 46 – 48 радость милосердной любви выражается в свете, который прибавляется к уже существующему сиянию оболочки вокруг святого; при этом оба световых явления выражаются словами радости. Образы света-радости являются примерами типичных дантовских метафор «Рая» и, наряду с

некоторыми другими эпизодами, входят в состав сравнений с земными реалиями (в том числе образами животных) по принципу «неподобного подобия» Псевдо-Дионисия.

4. *Радость как объект и свойство коммуникации.* Par. VIII, 85 – 93: в некоторых эпизодах «Рая» радость может выступать в качестве объекта коммуникации, как чувство, сообщаемое от одного персонажа другому, и выражения радости отсылают читателя к дантовской концепции ангельского языка (De Vulg. El. I, ii, 3).
5. *Общение посредством света и радость самопрощения.* В контексте изображения святых Рая как светочей, единственным средством выражения большей или меньшей радости являются колебания света вокруг их душ, которые видит Данте (IX, 13 – 15). Эта семиотическая функция образов света в отношении радости подчеркивается употреблением глагола «significat» (означать, выражать в знаках).

Радость в Раю может характеризовать не только отношения между ближними, но и отношение человека к самому себе: его прощение собственных грехов в прошлом и радость о самом себе, что выражается на уровне рифмы и лексического употребления (Par. IX, 22 – 37). Изображение святых посредством световых образов достигает своей кульминации в образах драгоценностей, при помощи которых описывает их Данте. Здесь особую роль играет слово «gioia», которое всего дважды используется в поэме в значении радости (чаще всего употребляется ее ономим – драгоценность). Однако в IX песни «Рая» слово «gioia» может семантически сближаться со словом «letizia», которое обозначает радость-сияние, но используется в сходном с «gioia» контексте. Так создается тонкая сеть ассоциаций, объединяющая образы света и радости в тексте. Принцип их соединения поясняется в терцине IX, 70 – 72: как на земле улыбка выражает внутреннюю радость души, так на небе в роли улыбки выступает яркий свет.

6. *Радость и взаимопроникновение.* Связь между светом и радостью достигает своей кульминации в создании авторских неологизмов, выражающих идею взаимопроникновения мыслей и чувств персонажей друг в друга (Par. IX, 73 – 81). Эпизод, где описаны процессы взаимопроникновения, открывается в поэме словом «Бог» (что лишь дважды встречается в «Комедии» в начале стиха): в соответствии с учениями средневековых схоластов, в поэме именно Троица показана как идеальная модель взаимопроникновения ближних в души друг

друга. Поэтика взаимопроникновения может быть также основана на дантовской рецепции теории о взаимопроникновении лиц Троицы друг в друга Иоанна Дамаскина, а также текста Евангелия от Иоанна и средневековых учений о мистическом теле Церкви. Метафорой взаимопроникновения в «Раю» являются светоотражательные процессы.

7. *Радость любви святых друг к другу.* Еще одной разновидностью райской радости является радость любви святых друг к другу, выражающаяся в непрерывном движении, пении, ярком свете. В XII песни эта радость представлена и на синтаксическом уровне соответствующей терцины (XII, 22 – 27). Повторяющиеся употребления пар однородных членов в терцине отражают взаимную гармонию двух кругов танцующих душ сферы Солнца.
8. *Отношения, полные радости, между Данте и Каччагвидой.* В центральных песнях «Рая» – XV – XVIII – основную структурную функцию выполняет диалог между героями, и в этом диалоге выражения радости занимают важное место. Здесь мы наблюдаем три типа радости: милосердная радость, усиленная родственным чувством; милосердная радость душ, не связанных с Данте родственным чувством; наконец, радость, которую должен не просто пережить, но и *выразить* сам Данте в своем вопросе к Каччагвиде. Радость лексически связана с топосом невыразимости; кроме того, с радостью ассоциируется образ драгоценного камня. Термин «веселье» появляется, как и в нескольких других эпизодах Рая, в составе древней метафоры потока, обрушивающегося на душу человека; однако, в отличие от Псевдо-Дионисия, в поэтике Данте эта метафора используется не для описания света, а для описания внутренней, духовной радости.
9. *Радость ангелов.* Ангелы в Чистилище и в Раю являются эмблемой небесного блаженства и напоминают о нем тому, кто их видит, как о постоянно длящемся состоянии радости, танца, веселия и ликования. В различных эпизодах с их участием употребляется и библейская риторика, и провансальская лексика, и схоластические латинизмы. В Par. II, 127 – 148 именно пропорцией ангельской радости объясняется то или иное содержание света в разных светилах вселенной. В этой терцине воплощается связь между мотивом радости и мотивом света в поэме, причем на этот раз речь идет не о метафоре, а о реальности текста: радость ангелов о Боге изображается как онтологическая причина звездного (и лунного, и солнечного) света в дантовской вселенной.

10. *Радость отношений между святыми в Эмпирее и «радостный Бог» Рая.* В XXII песни неперенным условием встречи Данте со святыми Эмпирея, Христом и Марией выступает его собственная сердечная радость, которую он должен испытать по поводу своего восхождения на небеса. Эпизод, основанный на сцене из цicerоновского «Сна Сципиона», обогащается у Данте новым смыслом: необходимостью пережить радость сердца (Par. XXII, 124 – 132). В этом же эпизоде присутствует типичный для Рая топос невыразимости. Сердечная радость является в данном отрывке условием проникновения героя в небо божественной благодати, которое выражено в тексте типичным неологизмом с семантикой взаимопроникновения.

Ключевая фигура последних песен – третий проводник Данте, Бернард, – также характеризуется радостью, наполнившей его лицо при встрече с Данте (Par. XXXI, 58 – 63). Благодаря интратекстуальному анализу, мы убеждаемся, что Бернард в тексте может выступать:

а) антиподом Улисса в том, что касается его отношения к ближним (Inf. XXVI, 94 – 99);

б) в глазах Данте – иконой самого Христа (Par. XXXI, 103 – 111).

Из этого следует, что радость, свойственная Бернарду, как и другим святым Эмпирея, свойственна также и самому Богу, который является не просто источником, но и идеальной моделью радостного бытия Эмпирея (Par. XXXI, 25 – 27). Бытие Эмпирея, в свою очередь, характеризуется систематическим изображением высшей, божественной реальности Рая не только как некоего абстрактного измерения, но и как состояния «общения святых», родных и близких друг другу; основной характеристикой этого общения является *радость*, которая выражается в лице смотрящих друг на друга святых (Par. XXXI, 103 – 105; XXXII, 118 – 120; XXXII, 133 – 135 и др.). В «Раю», таким образом, имеет место не только взгляд друг на друга, но и *сорадование* друг другу, причем в третьей кантике *сорадование* выражается чаще всего именно в зрительных процессах (световые эффекты, взаимопроникновение умственным взором, улыбки и т.д.). Лексика с семантикой радости является одним из основных отличительных средств изображения отношений между святыми и Данте в «Раю» и, как и в первых двух кантиках, способствует конкретизации абстрактного опыта персонажа. Радование вместе, или *сорадование*, предполагает отдельность каждого участника этого процесса, благодаря чему

становится возможно объединение, но не слияние, человека с другими людьми и с самим Богом.

Образы радостного Бога в Раю также имеют особые функции. В эпизоде Par. I, 28 – 33 при помощи рифмы и этимологической фигуры автор показывает, что радость, плод Святого Духа согласно Фоме Аквинскому, может быть возвращена античному божеству, символизирующему Святого Духа, человеком, в частности, поэтом, тем самым прибавляя еще одну радость к радости, уже и без того свойственной существу Бога. Текст Евангелия от Иоанна 1, 16 переосмысливается Данте в новом ключе: понятие «благодать на благодать» заменяется понятием «радость на радость». Таким образом, третья кантика открывается темой отношений радости между Богом и человеком, задавая параметры отношений радости между персонажами всего «Рая».

В эпизоде Par. XXXII, 64 образ радостного Бога лексически связан с темой движения Творца при сотворении человеческой души и с мотивом взора, что отсылает нас к Purg. XVI, 85 и XXV, 70.

Внешнее проявление радости в «Комедии» и особенно в «Раю» часто выражается в смеховых образах, для чего Данте использует комическую лексику (глаголы и производные от них с семантикой смеха и улыбки). Поэтому в следующей главе нами были рассмотрены эти образы в их взаимодействии с образами света, также выражающими радость в поэтике Данте.

*Глава шестая называется «Смеховые образы поэмы».*

В третьей кантике смеховые термины встречаются 49 раз, в «Чистилище» их употребление сводится к 23, а в «Аду» они появляются всего дважды.

Это обусловлено тем, что смех и улыбка имеют для Данте, прежде всего, значение выражения радости, а не насмешки. Основными функциями смеховых образов в «Раю» являются:

1. обозначение сияния светил и небесных сфер;
2. средство и одновременно помеха коммуникации между святыми и героем поэмы; при этом образы смеха лексически и риторически связаны с темой взаимопроникновения мыслей и чувств персонажей друг в друга;
3. характеристика образа Беатриче и построение топоса невыразимости, с использованием античных мифов и христианских сюжетов;
4. описание божественного творения и общение святых с Данте в Эмпирее;



5. описание действия Святого Духа внутри Троицы: радость как четвертое сущностное свойство Троицы. Коммуникативная функция овидиевского глагола «arridere», употребляемого в Par. XXXIII, 124 – 126, подтверждается его использованием в контексте коммуникации в Par. XV 70 – 72: эти два эпизода представляют собой единичные случаи употребления данного глагола в поэме. Использование смеховой лексики для характеристики отношений святых в Раю и самого процесса богообщения является поэтической находкой Данте, нехарактерной для теологической литературы его времени и, предположительно, основанной на опыте употребления смеховой лексики при описании отношений поэта и его дамы в лирике сладостного нового стиля. Однако в поэме смеховые образы наполняются новым духовным смыслом и означают уже общение Творца со Его творением. Диалектика образов света и смеха/улыбки в «Раю» и «Чистилище» не позволяет нам однозначно определять смех/улыбку как метафору или метонимию света, окружающего души, и наоборот. Смех может быть не только метонимией или метафорой, но и отдельным от света феноменом в дантовской вселенной.

Подводя итоги сказанному, следует указать на основные черты поэтики радости в «Комедии» Данте:

- диалектика радости и света, которая часто проявляется на уровне сложных сочетаний образов смеха/улыбки и образов света в рамках метафоры и метонимии;
- связь мотива радости с мотивом движения, которая выражается не только в определенном выборе лексики и тропов, но и в самом ритме терцин;
- участие слова «riso» (смех/улыбка) в построении топоса невыразимости, типичного для третьей кантики;
- связь мотива радости с мотивом взаимопроникновения мыслей и чувств святых и героя поэмы друг в друга;
- активное взаимодействие мотива радости с основными темами и мотивами «Комедии» (любовь, творение Бога и творчество человека, алчность и зависть, идеальное государство, земное и небесное блаженство и т.д.);
- радость является сущностным свойством дантовской вселенной: свет небесных светил определяется в поэме мерой божественной радости ангелов, движущих ими, что, в свою очередь, получают ее от Творца;

- радостно-любовные отношения внутри Троицы и между душами спасенных являются основной моделью поэмы, согласно которой строятся отношения в мире Данте: даже в «Аду» отношения между проклятыми душами и героем поэмы можно охарактеризовать как искаженную модель радостных отношений внутри мистического тела Церкви и внутри Троицы;
- радость характеризует и отношения поэта с Творцом: человеческое творчество, согласно Данте, призвано дарить радость, как и божественное, а желание поэта обрести лавровый венок дарует радость и без того радостному божеству Аполлону, символизирующему в поэме христианского Бога.

В ходе нашего анализа мы пришли также к следующему наблюдению: абстрактные понятия в поэме часто конкретизируются, и одним из основных приемов, позволяющих осуществить эту конкретизацию, являются употребления лексики с семантикой радости. Описание абстрактных богословских категорий при помощи слов с семантикой радости как переживания позволяет читателю вжиться в чуждую ему реальность, посмотреть на мир глазами главного героя поэмы и других ее персонажей. Можно предполагать, что этот прием является частью общей программы поэмы по приближению читателя к переживанию героя, которая, как указывают современные исследователи, заключается в том, что «пройденный путь совершается не только повествователем, но и читателем; это ‘наш’ путь, наглядный опыт общего земного странствия, в соответствии с духом христианства, но это и опыт построения текста, проделанный автором/отправителем, привлёкшим к составлению своего послания читателя/адресата»<sup>130</sup>.

Многочисленные отсылки к библейским, патристическим, античным и средневековым текстам, аллюзии, интерференции, сложная ассоциативная связь между различными лексемами с семантикой радости и света, словом, все интертекстуальное и интратекстуальное полотно, которое соткал автор поэмы вокруг концепта «радость», можно назвать «поэтическим языком» радости. Настоящее исследование показало, что семантика радости представлена в тексте Данте на всех его «формальных» уровнях, от уровня фонетического до уровня рифмы и ритма стиха, что подтверждает тезис Лотмана о тексте как единой системе, каждый формальный элемент которой является семантически

<sup>130</sup> *Ardissino E. Il lettore collaborativo di Dante Alighieri. Cit. P. 14.*

нагруженным и не может быть оторван от текста без изменения его общего смысла. И, если верны слова Ахматовой о том, что именно в «гнездах повторяющихся образов в стихах поэта [...] таится личность автора и дух его поэзии» – то можно утверждать, что радость является важной духовной составляющей дантовской поэзии<sup>131</sup>.

Определив, что «язык радости» в «Комедии» является одним из основных элементов общей системы поэмы, перейдем теперь к вопросу о том, как дантовский концепт «радость» реализовался в русской литературной рецепции и, в частности, в классическом переводе поэмы М.Л. Лозинского.

---

<sup>131</sup> Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой: В 2 тт. Т. 1. М., 1997. С. 172 – 173.

Глава 1. Рецепция концепта «радость» в русской литературной традиции

В настоящей части работы будет рассмотрена интерпретация дантовского концепта «радость» в «Божественной комедии» М.Л. Лозинского, оконченной в 1945 г. и впервые опубликованной полностью «Гослитиздатом» в 1950 г.; наиболее авторитетным изданием считается том, вышедший в серии «Литературные памятники» в издательстве «Наука» в 1967 г.<sup>1</sup>

Как говорилось во Введении, этот текст стал в России каноническим и для читателей, и для исследователей дантовского творчества – выражаясь словами Голенищева-Кутузова, «почти вторым созданием оригинала средствами русского языка»<sup>2</sup>. Согласно П. Торопу,

в случае существования канонического перевода следует учитывать, что несмотря на новые, более поздние переводы, канонический перевод сохраняется в сознании читателя и является образцом не только для читателя, но и для переводчика<sup>3</sup>.

Образ Данте и, соответственно, представления о концепте «радость» в дантовском тексте многие годы, начиная с первых публикаций в конце 1930-х годов<sup>4</sup> и заканчивая настоящим временем, складывались под влиянием перевода Лозинского как в науке, так и в художественной литературе. Ученые-литературоведы цитировали и продолжают цитировать этот перевод в своих работах вместо оригинала, даже при сопоставительном анализе с другими художественными произведениями<sup>5</sup>. В подчиненных государствах Советского союза он использовался в качестве источника для перевода поэмы Данте<sup>6</sup>. Поэтому именно анализ перевода М. Лозинского поможет обнаружить, какое именно представление о Данте и о концепте радости в «Комедии» сформировалось в широком кругу читателей – представителей советской и постсоветской культуры.

---

<sup>1</sup> Ср. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Рай. М., 1945; *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. М.-Л., 1950; *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967.

<sup>2</sup> *Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте в советской культуре // Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 504.

<sup>3</sup> *Тороп П.* Тотальный перевод. Тарту, 1995. С. 50.

<sup>4</sup> *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Ад. Три песни: Песнь 1. – Песнь 3. – Песнь 5 // Литературный современник. 1938. № 4. С. 67 – 81.

<sup>5</sup> Систематическое цитирование текста Лозинского вместо дантовского наблюдается, например, в изданиях: Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1979; Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1982; Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1989; Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1993; *Асоян А.А.* Данте в русской культуре. СПб., 2015; *Самарина М.С.* (ред.). Данте Алигьери в отечественной и мировой культуре. СПб., 2017.

<sup>6</sup> Ср. *Макараев М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. Алматы, 1971.

Текст Лозинского, формирующий во второй половине XX в. основную модель восприятия дантовской поэмы в России, создавался под влиянием различных течений и направлений в русской литературе начала XX в. – в частности, под влиянием символизма, к которому одно время примыкал сам Лозинский, перешедший затем в лагерь акмеистов. Кроме того, принимая те или иные переводческие решения, автор русской «Божественной комедии», мог опираться в какой-то мере на предшествующие ему типы восприятия концепта «радость» в дантовском тексте, на идеи о Данте поэтов и ученых-романтиков, на академический перевод поэмы XIX в. и комментарии к ней Д.Е. Мина<sup>7</sup>. Поэтому, прежде чем анализировать сам перевод М. Лозинского, в первой главе мы приведем краткий обзор истории Данте в России; рассмотрим произведения тех авторов XIX в., которые отводили дантовской радости какое-либо место в своих размышлениях, и, наконец, перейдем к символистской и акмеистической трактовкам Данте и дантовского концепта радости, которые могли быть непосредственными источниками идейно-эстетического своеобразия перевода Лозинского. Особое внимание будет уделено интерпретациям этого концепта у Вячеслава Иванова и Осипа Мандельштама, с которыми М. Лозинский был лично и близко знаком: таким образом, мы постараемся проследить линию преемственности между литературным сознанием серебряного века и переводом «Комедии» Данте, который формировал представления о дантовском творчестве у многих поколений российских читателей. Как будет показано в настоящем исследовании, модель Данте и дантовской радости в переводе Лозинского имеет скорее символистские, чем акмеистические черты, хотя в последние годы в отечественной литературе наблюдается тенденция возвращения к мандельштамовскому прочтению Данте, и эта тенденция воплощается как в новых переводах «Комедии», появившихся в последние годы, так и в критических работах Ольги Седаковой (род. в 1949 г.) – поэта, переводчика, литературоведа и философа, продолжающего в своем творчестве традиции серебряного века.

### 1.1. Поэма Данте в России. Общий обзор

Изучение и переводы «Божественной Комедии» Данте в России имеют давнюю, более чем двухвековую традицию. Как пишет И.Н. Голенищев-Кутузов, «в XVIII в. имя великого флорентийца звучало в России сначала случайно и негромко, но постепенно

---

<sup>7</sup> Мина Д.Е. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия: В 3 т. СПб., 1902 – 1904.

«Божественная Комедия»» входила в круг чтения образованных русских людей»<sup>8</sup>. В 1762 и в 1791 гг. в журнале «Полезное увеселение» при Московском университете и в изданном там же «Словаре историческом» выходят две статьи о Данте, в последней из которых видно влияние отношения к нему Вольтера, но уже угадывается предромантическое восхищение его поэзией<sup>9</sup>.

Первый русский перевод отрывка из поэмы появляется уже в конце XVIII в.: в 1798 г. в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» выходит переложение части XXVIII песни «Чистилища» «под заглавием “Мир покаяния”»<sup>10</sup>. В первой половине XIX в. Данте «открыли» [...] романтики<sup>11</sup>: им увлекаются К.Н. Батюшков, П.А. Катенин, В.Л. Жуковский, В.К. Кюхельбекер<sup>12</sup>. Батюшков мечтает осуществить перевод дантовской поэмы; Катенин, «один из первых апостолов романтизма в России»<sup>13</sup>, и в самом деле перелагает на русский язык три песни «Ада»<sup>14</sup>. У Пушкина мы находим подражания дантовскому «Аду»<sup>15</sup>: история взаимоотношений «отца» русской поэзии с «отцом» поэзии итальянской – отдельная сложная и глубокая тема, частично исследованная в трудах Д.Д. Благого<sup>16</sup>, А.А. Асоян<sup>17</sup>, В.Э. Вацура<sup>18</sup>, С. Гардзонио<sup>19</sup>.

В последующие годы выходили отрывки из «Ада» в стихотворных переводах П.А. Катенина (1817; 1832) и А.С. Норова (1823 – 1827)<sup>20</sup>; затем был издан первый полный перевод «Ада» в прозе Е.В. Кологривовой, под псевдонимом Фан-Дим (1843 г.)<sup>21</sup>.

Первый полный стихотворный перевод «Комедии» с подробным комментарием выходит из-под пера Д.Е. Мина, по ремеслу не литератора, а профессора медицины, посвятившего,

---

<sup>8</sup> *Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте в России // Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 454.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Данченко В.Т.* Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1762 – 1972. М., 1973. С. 6

<sup>11</sup> *Благой Д.Д.* Данте в сознании и в творчестве Пушкина // Храпченко М.Б. (ред.). Историко-филологические исследования: Сб. статей к 75-летию акад. Н.И. Конрада. М., 1967. С. 238.

<sup>12</sup> Ср. *Асоян А.А.* «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. М., 1990. С. 28.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Ср. *Катенин П.А.* Ад. Из Данте // Катенин П.А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 191 – 204.

<sup>15</sup> Ср. *Пушкин А.С.* И дале мы пошли – и страх обнял меня... // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. С. 348 – 349.

<sup>16</sup> *Благой Д.Д.* Данте в сознании и в творчестве Пушкина. Цит. С. 237 – 246; *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1977. С. 104 – 162.

<sup>17</sup> *Асоян А.А.* «Почтите высочайшего поэта...». Цит. С. 47 – 73.

<sup>18</sup> *Вацура В.Е.* Пушкин и Данте // Пермяков Е.В. (ред.). Лотмановский сборник. М., 1995. Вып. 1. С. 375 – 391.

<sup>19</sup> *Гардзонио С.* Пушкин и Данте. Общие элементы культурного сопоставления // Бетеа Д.М. (ред.). Пушкинская конференция в Стенфорде 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 426 – 437.

<sup>20</sup> Ср. *Данченко В.Т.* Цит. С. 36 – 37.

<sup>21</sup> *Фан-Дим* [Кологривова Е.В.]. Божественная комедия. Данте Алигьери. Ад. СПб., 1843. Ср. об этом подробнее: *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 72; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте в России. Цит. С. 458, 464; *Серков С.Р.* Строфой великого флорентийца. Русская терцина // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1989. С. 18 – 40; *Асоян А.А.* Данте в русской культуре. Цит. С. 20 – 24.

однако, дантовской поэме более сорока лет своей жизни<sup>22</sup>. Выполненный пятистопным ямбом, с соблюдением терцины и цепной рифмы, текст Мина был впервые опубликован целиком после смерти автора, в 1902 – 1904 гг.<sup>23</sup>.

Во второй половине XIX в. и на рубеже XIX – XX вв. появилось еще несколько полных стихотворных переводов поэмы<sup>24</sup>, из которых наиболее известны тексты Д.Е. Минаева (последний переводил по французскому подстрочнику)<sup>25</sup> и О.Н. Чюминой<sup>26</sup>.

Отрывки из «Комедии» активно переводятся поэтами серебряного века: Вячеславом Ивановым, В.Я. Брюсовым, Эллисом<sup>27</sup>.

В 1919 г., после октябрьской революции, М. Горький основывает при Народном Комиссариате Просвещения (Наркомпрос) издательство «Всемирная литература». К.И. Чуковский, привлеченный к работе в этом учреждении, пишет о нем так:

Это издательство, сплотившее вокруг себя около ста литераторов, поставило перед собой специальную цель – повысить уровень переводческого искусства и подготовить кадры молодых переводчиков, которые могли бы дать новому советскому читателю, впервые приобщающемуся к культурному наследию всех времен и народов, лучшие книги, какие только есть на земле<sup>28</sup>.

Установками издательства были качественное знание языка подлинника, уважение к русскому литературному языку, стремление выработать объективные принципы теории художественного перевода и строго следовать этим принципам в практической работе. Среди переведенных в рамках этой программы произведений дантовской поэмы не оказалось (по причинам, которые будут пояснены ниже), но один из его бывших знаменитых сотрудников – поэт и переводчик М.Л. Лозинский – спустя двадцать семь лет после учреждения «Всемирной литературы» создал первый полный стихотворный перевод «Комедии» после революции: литераторы и переводоведы оценили его так высоко, что сразу после публикации он был удостоен высшей награды в Советском Союзе того времени – Сталинской премии.

В последующие годы предпринимались новые попытки создать полный перевод «Комедии»: в журнале «Дантовские чтения», начиная с 1971 г., выходил по частям экспериментальный перевод профессора-итальяниста А.А. Илюшина, полностью

<sup>22</sup> Подробнее об этом ср. в следующем разделе.

<sup>23</sup> *Мина Д.Е.* (пер.). Данте Алигьери. Цит.

<sup>24</sup> Прозаических и неполных стихотворных переложений к тому времени существовало уже довольно много, перечислить их в рамках данной работы невозможно, поэтому мы отсылаем читателя к библиографическому указателю: *Данченко В.Т.* Цит. С. 36 – 45. Данные по всем стихотворным переводам «Комедии» на русский язык приводятся в современном указателе: *Popova Rogova N.* Le traduzioni della Commedia in Russia dal XVIII secolo ai giorni nostri: una rassegna // *La parola del testo.* 2017. № 21 (1 – 2). P. 159 – 167.

<sup>25</sup> *Минаев Д.* (пер.) Божественная комедия. Ад. Пер. Д. Минаева. Лейпциг, 1874; *Минаев Д.* (пер.). Божественная комедия. Чистилище. СПб., 1876; *Минаев Д.* (пер.). Божественная комедия. Чистилище. СПб., 1879.

<sup>26</sup> *Чюмина О.Н.* (пер.). Божественная комедия. Поэма. СПб., 1900.

<sup>27</sup> Подробнее о переводах символистов ср. в разделе 1.3.

<sup>28</sup> *Чуковский К.И.* Высокое искусство. СПб., 2011. С. 5 – 6.

опубликованный в издательстве МГУ 1995 г.<sup>29</sup>, а в 1999 г. в издательстве «Специальная литература» появился новейший перевод специалиста по методике преподавания русской литературы В.Г. Маранцмана<sup>30</sup>. Первый создавался как попытка эквилинеарно перевести поэму на русский язык, сохраняя силлабику, свойственную итальянскому стихосложению, а второй - под влиянием стремления приблизить дантовский язык к современному читателю. Оба перевода вызвали дискуссию среди ученых и критиков; неоднозначность мнений была основана (особенно в случае Илюшина) на необычности версификационной техники и сочетании противоположных друг другу стилей<sup>31</sup>, либо (в случае Маранцмана) также на спорных стилистических решениях и некоторых неточностях при передаче содержания поэмы<sup>32</sup>.

В создании новейших переводов прослеживается желание актуализировать текст Данте, сделать его ближе и понятнее нашим современникам, а, следовательно, их можно рассматривать как свидетельство важности «Комедии» для русской культуры и неугасающего интереса не только итальянистов, но и ученых других специальностей к наследию флорентийского поэта.

Что касается собственно изучения наследия Данте в России, то основоположником отечественного дантоведения, или дантологии, считается С.П. Шевырев (1806 – 1864), автор первой русской монографии, посвященной жизни и творчеству Алигьери<sup>33</sup>. Его диссертация «Дант, его поэма и его век» представляет собой обширное и подробное исследование дантовской биографии, трактатов и поэмы, с широким обзором философского и нравственного учения, содержащегося в ней, а также политических и религиозных убеждений автора «Комедии».

Отдельная подробная статья посвящена Алигьери крупнейшим отечественным итальянистом А.Н. Веселовским в «Словаре Брокгауза и Ефрона»<sup>34</sup>. В ней же ученый приводит сведения о современных ему исследованиях биографии и творчества Данте; по его словам, на русском языке на тот момент существует всего два значительных (к тому же созданных зарубежными авторами) труда по этой теме:

---

<sup>29</sup> *Илюшин А.А.* (пер.). Алигьери Данте. Божественная комедия. М., 1995.

<sup>30</sup> *Маранцман В.Г.* (пер.). Алигьери Данте. Божественная комедия. СПб., 1999.

<sup>31</sup> Ср. *Ремизова М., Белицкий П.* По второму кругу // Кулиса НГ. 1999. №3 (26). С. 9 – 11.

<sup>32</sup> Ср. *Визель М.* «Божественная комедия» в новом переводе В.Г. Маранцмана // Книжное обозрение. 2006. №31 – 32. URL: [http://viesel.ru/texts/dante\\_marantsman.html](http://viesel.ru/texts/dante_marantsman.html) (дата последнего обращения: 29.11.2017); Андреев М.Л. Новые русские переводы «Божественной Комедии» в свете одной идеи М.Л. Гаспарова // НЛЮ. 2008. №92. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/an11.html> (дата последнего обращения: 23.11.2017).

<sup>33</sup> *Шевырев С.* Дант и его век. Исследование о «Божественной комедии» // Ученые записки Московского ун-та. 1833. №5. С. 306 – 363; №6. С. 509 – 543; Там же. 1834. № 7. С. 118 – 180; №8. С. 336 – 373; №9. С. 550 – 575; №10. С. 117 – 155; №11. С. 365 – 397. Подробнее об этом ср. в следующем разделе данной главы.

<sup>34</sup> *Веселовский А.Н.* Данте Алигьери // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: В 86 т. СПб., 1893. Т. 10. С. 113 – 119.



книга Вегеле (русский перевод Алексея Веселовского, Москва), [которая] значительно устарела, и Симондса: «Данте, его время его произведения, его гений», [которая] дает несколько красивых эстетических оценок, но сведения автора [которой] в средневековой литературе недостаточны и устарели, а в вопросе о Данте далеко отстали от движения современной науки<sup>35</sup>.

В 1919 г. появляется труд известного русского историка, литературоведа и философа культуры П.М. Бицилли, озаглавленный «Элементы средневековой культуры»<sup>36</sup>, где дантовское творчество подвергается развернутому анализу – от символики образа Беатриче<sup>37</sup> до языковой и стилистической теорий Данте<sup>38</sup>. В 1922 г. Б.Г. Зайцев, русский писатель, переводчик и публицист, выпускает в Москве книгу «Данте и его поэма»<sup>39</sup>, ставшую как бы итогом его переводческих трудов: с 1913 по 1918 гг. он посвятил себя переложению «Ада» на русский язык ритмической прозой<sup>40</sup>. В 1933 г. большую монографию о Данте издает маститый советский итальянист А.К. Дживелегов<sup>41</sup> – историк и литературовед, друг и почитатель таланта М.Л. Лозинского, и, что неудивительно для признанного советского ученого того периода, «сторонник социологического метода в гуманитарном знании»<sup>42</sup>.

С 1947 г. начинают выходить статьи музыковеда И.Ф. Бэлзы, посвященные дантовским сюжетам в классической музыке<sup>43</sup>; именно под редакцией Бэлзы в 1968 г., в честь семистолетнего юбилея со дня рождения Алигьери 1965 г., был опубликован первый в России сборник «Дантовских чтений», в соответствии с международной традицией<sup>44</sup>. И.Ф. Бэлза, назначенный в те же годы председателем Дантовской комиссии, учрежденной при АН СССР, оставался редактором сборника вплоть до своей кончины, наступившей в 1993 г.; его дело продолжил упоминавшийся выше автор силлабического перевода «Комедии» (1995) А.А. Илюшин<sup>45</sup>.

В 60-е гг. начинают появляться работы крупнейших советских романистов (историков и литературоведов) о Данте, его времени и его творчестве: фундаментальные статьи и монографии И.Н. Голенищева-Кутузова<sup>46</sup>; Р.И. Хлодовского<sup>47</sup>; Л.М. Баткина<sup>48</sup>; Н.

---

<sup>35</sup> Там же. С. 119.

<sup>36</sup> Бицилли П. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919.

<sup>37</sup> Там же. С. 31 – 34.

<sup>38</sup> Там же. С. 137 – 140.

<sup>39</sup> Зайцев Б. Данте и его поэма. М., 1922.

<sup>40</sup> Зайцев Б. Ад // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Данте: pro et contra. Личность и наследие Данте в оценке русских мыслителей, писателей, исследователей. СПб., 2011. С. 843.

<sup>41</sup> Дживелегов А.К. Данте Алигьери. М., 1933.

<sup>42</sup> Андреев М.Л. А.К. Дживелегов // Андреев М.Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М., 2008. С. 308.

<sup>43</sup> Бэлза И.Ф. Об опере С.В. Рахманинова «Франческа да Римини» по мотивам Данте // Цытович Т. Э. (ред.). С.В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. М.; Л.; 1947; Бэлза И.Ф. Оперное творчество Рахманинова // Бэлза И.Ф. (ред.). Рахманинов и русская опера. М., 1947. С. 9 – 36.

<sup>44</sup> Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1968.

<sup>45</sup> Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Данте: pro et contra. Цит. С. 906.

<sup>46</sup> Голенищев-Кутузов И.Н. Итальянское Возрождение XV – XVI веков. М., 1963; Голенищев-Кутузов И.Н. Эпоха Данте в представлении современной науки // Вопросы литературы. 1965. №5. С. 79 – 100; Голенищев-

Елиной<sup>49</sup>. В 1967 г. впервые в России публикуется эссе, написанное Осипом Мандельштамом в 1933 г., – «Разговор о Данте»<sup>50</sup>.

В указанных выше научных трудах дантовские произведения подвергаются обширному анализу: авторы освещают историко-социальный контекст написания «Комедии», рассматривают произведения Данте в сравнительно-литературном ключе; при этом внимание ученых в основном привлекает «Ад», в «Чистилище» и в «Раю» интерес традиционно проявляется, прежде всего, к образу Беатриче.

Во второй половине XX в. дантоведческие исследования в основном выходят в сборниках «Дантовские чтения», последний из которых издается в 2004 г.<sup>51</sup>. В сборниках изучается достаточно широкий спектр тем: от строения стиха «Комедии»<sup>52</sup> и наблюдений над ее стилем<sup>53</sup>, до сравнительно-литературоведческих штудий<sup>54</sup>, проблемы перевода поэмы в истории русской литературы<sup>55</sup> и сопоставления поэзии Данте с другими видами искусства<sup>56</sup>. Сборники перестают выходить с 2006 г., но в последние годы в отечественном литературоведении вновь наблюдается рост интереса к фигуре Данте и его наследию: в 2008 г. публикуется «История литературы Италии» под редакцией М.Л. Андреева, где отдельная большая глава отводится анализу поэтики «Комедии»<sup>57</sup>; в 2011 г. в серии «Русский путь» выходит том «Данте: Pro et contra»<sup>58</sup>, в котором собраны статьи, эссе, размышления о Данте русских философов, ученых, писателей и поэтов, в том числе изданные впервые. В числе авторов этих размышлений укажем такие имена, как Анна Ахматова, признававшаяся, что вся ее «сознательная жизнь прошла в сиянии этого

---

*Кутузов И.Н.* Данте. М., 1967; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Божественная комедия // Лозинский М. (пер.) Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967. С. 467 – 495; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. Цит.; *Голенищев-Кутузов И.Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.

<sup>47</sup> *Хлодовский Р.И.* Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения // Ермилов В.В. (ред.). Литература и новый человек. М., 1963. С. 372 – 405.

<sup>48</sup> *Баткин Л.М.* Данте и его время. Поэт и политика. М., 1965.

<sup>49</sup> *Елина Н.* Данте. Критико-биографический очерк. М., 1965.

<sup>50</sup> *Мандельштам О.Э.* Разговор о Данте. М., 1967. Подробнее о нем ср. раздел 1.4.

<sup>51</sup> *Илюшин А.А.* (ред.). Дантовские чтения. М., 2004.

<sup>52</sup> *Илюшин А.А.* Стих «Божественной комедии» // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1971. С. 145 – 173.

<sup>53</sup> *Илюшин А.А.* Из наблюдений над стилем «Божественной Комедии» // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1973. С. 217 – 244

<sup>54</sup> *Серков С.Р.* Строфой великого флорентийца: Русская терцина // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1989. С. 18 – 40; *Асоян А.А.* Из истории русской дантеаны // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1989: 41 – 57; *Бэлза С. И.* Образ Данте у русских поэтов // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1968. С. 578 – 597.

<sup>55</sup> *Акимова М.В.* «...Переводить Данте in rima terza... ужасно». История текста катенинских переводов «Inferno» // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения. М., 2000. С. 33 – 70.

<sup>56</sup> *Самарина М.С.* Данте и готика // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения. М., 2002. С. 151 – 157.

<sup>57</sup> Андреев М.Л. Поэт и поэтика в «Божественной Комедии» // Андреев М.Л. Литература Италии. Цит. С. 22 – 31.

<sup>58</sup> *Самарина М.С., Шауб И.Ю.* Данте: pro et contra. Цит.

великого имени»<sup>59</sup>; П.А. Флоренский<sup>60</sup>; М.М. Бахтин<sup>61</sup>; Ю.М. Лотман<sup>62</sup>. Из крупных монографий, посвященных Данте за последние два с половиной десятилетия, необходимо также назвать книгу А.Л. Доброхотова, в которой рассматриваются как биография и малые произведения Алигьери, так и поэтические структуры «Комедии»<sup>63</sup>. Ключевую роль играет фигура Данте и его тексты в творческой рефлексии современного ученого, поэта и переводчика О.А. Седаковой<sup>64</sup>.

Этот весьма краткий и неполный обзор может дать начальное представление о том, сколь значимое место занимает «Комедия» Данте в российской переводческой и научной мысли XIX и XX столетий, и о многоплановости интересов, связанных с ней в различных сферах: истории, поэтики, философии, сравнительного литературоведения, интермедийных исследований.

Однако открытым остается вопрос: какую роль в богатой и долгой истории отечественной рецепции дантовского творчества занимал концепт «радость», который, как мы постарались показать в предыдущей части, играет столь большую роль в поэтико-метафизической структуре «Комедии»?

Как показывает анализ русской научной и художественной литературы XIX – XX вв., посвященной творчеству Алигьери, основным объектом рецепции Данте в России являлся «Ад», что во многом предопределило восприятие и интерпретацию дантовского концепта «радость» в русской культуре. Как было показано в предыдущей части, концепт «радость» присутствует и в «Аду», но в большинстве случаев принимает в нем искаженные формы. Между тем, «Чистилище» и «Рай» сравнительно редко привлекали внимание исследователей и литераторов, что во многом объясняется сложностью тем и мотивов этих кантик, насыщенных католическими концепциями, для восприятия сначала православной, а затем и советской атеистической культуры. Начало восприятию поэмы в отечественной литературе как «мрачного» произведения, а его автора как «мрачного и сурового» поэта положили еще памятные всем стихи Пушкина<sup>65</sup>:

Где Данте *мрачный и сур[овый]* [?]

---

<sup>59</sup> Ахматова А.А. Данте // Там же. С. 320.

<sup>60</sup> Флоренский П.А. Мнимости в геометрии (Фрагмент) // Там же. С. 391 – 398.

<sup>61</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе (Фрагмент) // Там же. С. 414 – 416.

<sup>62</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров (Фрагмент) // Там же. С. 699 – 712.

<sup>63</sup> Доброхотов А.Л. Данте Алигьери. М., 1990.

<sup>64</sup> Ср. Седакова О.А. Мудрость надежды: Данте // Седакова О.А. *Moralia*. М., 2010. С. 310 – 322; Седакова О.А. Чистилище. Песнь первая. Перевести Данте // Самарина М.С. (ред.). Данте Алигьери в отечественной и мировой культуре. СПб., 2017. С. 219 – 259; Седакова О.А. «Данте – труд совести для стихотворцев» // Литтература. 2017. №108. URL: <http://litteratura.org/publicism/2269-olga-sedakova-dante-trud-sovesti-dlya-stihotvorcev.html> (дата последнего обращения: 29.11.2017).

<sup>65</sup> Ср. об этом Вацуро В.Э. Пушкин и Данте // В.Э. Вацуро. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 236 – 237.

Свой Ад [...] создавал<sup>66</sup>.

Чу! зорю бьют... из рук моих  
Мой ветхий Данте упадает,  
И недочитан *мрачный* стих...<sup>67</sup>

*Суровый* Дант не презирал сонета...<sup>68</sup>

От пушкинского замечания: «Единый план “Ада” уже есть плод высокого гения»<sup>69</sup> до ахматовских строк:

Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала  
Страницы Ада?» Отвечает: «Я»<sup>70</sup>. –

представление о Данте как о суровом и мрачном поэте, в чьих строках нет места ни улыбке, ни свету, росло и укреплялось, что во многом происходило под влиянием романтиков, сосредоточивших свое внимание на первой кантике<sup>71</sup>.

В XIX веке, однако, можно говорить об отдельных аспектах рецепции концепта «радость» учеными, занимавшимися Данте, в перспективе их научных взглядов и современных им направлений в литературе. Рассмотрим данные аспекты в следующем разделе.

## 1.2. Дантовский концепт «радость» в научной и переводческой рецепции в XIX в.

В первой половине XIX в. в русской литературе процветало романтическое направление, с его верой в свободу и могущество человеческого духа, жаждой обновления мира, настроением борьбы против существующего в обществе порядка. В этом социально-культурном контексте поэма Данте, а точнее, его «Ад» прочитывался именно в перспективе борьбы с властью, мятежа гордого духа, горечи изгнания. Особенно такое прочтение было характерно для поэтов-декабристов пушкинского круга. А. Асоян пишет об этом:

Романтики-декабристы смотрели на Данте как на одного из «самых творческих, оригинальных гениев земли», подлинно национального поэта и родоначальника романтической поэзии. Они чтили в его лице мужество изгнанника и достоинство борца, чтили избранника правды и поэта справедливости, одного из тех, на кого мир налагал «терновый венец, облекал в багряницу и посмеянием плевал в лицо; бил палками и называл царями!»<sup>72</sup>.

<sup>66</sup> Пушкин А.С. Кто знает край, где небо блещет... // Пушкин А.С. Собр. соч. Цит. Т. 2. С. 201.

<sup>67</sup> Пушкин А.С. Зорю бьют... из рук моих... // Пушкин А.С. Собр. соч. Цит. Т. 2. С. 252.

<sup>68</sup> Пушкин А.С. Сонет // Пушкин А.С. Собр. соч. Цит. Т. 2. С. 288.

<sup>69</sup> Пушкин А.С. О статьях Кюхельбекера в альманахе «Мнемозина» // Пушкин А.С. Собр. соч. Цит. Т. 6. С. 269.

<sup>70</sup> Ахматова А.А. Муза // Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998 – 2002. Т. 1. С. 403.

<sup>71</sup> Тема «Данте и романтики» подробно раскрыта в работе: Асоян А.А. Данте в русской культуре. Цит. С. 18 – 38. Ср. также: Пильщиков И.А. Батюшков и литература Италии. Филологические разыскания. М., 2003.

<sup>72</sup> Асоян А.А. Данте в русской культуре. Цит. С. 36.

Начиная с поэтов-декабристов В.К. Кюхельбекера (1797 – 1846) и К.Ф. Рылеева (1795 – 1826), в полном соответствии с духом времени, поэты-романтики предпочитали видеть и в авторе, и в герое «Комедии» гения, преследуемого властями<sup>73</sup>, откуда и возникал мрачный ореол вокруг его фигуры и страданий.

С другой стороны, для романтиков было характерно внимание к специфике национального духа и культур разных народов, к уникальности и неповторимости разных исторических эпох. Поэтому в Данте видели также истинно народного художника, свободного от конвенций классицизма, мастера народного языка, чье творчество отражает самую сокровенную сущность итальянского народа<sup>74</sup>.

В первой половине позапрошлого столетия крупнейшим ученым, занимавшимся Данте, был, как мы упоминали выше, С.П. Шевырев (1806 – 1864). Первый профессор истории русской словесности в Московском университете<sup>75</sup>, Шевырев в 1833 г. защитил диссертацию «Дант, его поэма и его век», которая была опубликована по частям в «Ученых записках Императорского Московского Университета» за 1833 – 1835 гг.<sup>76</sup>. Диссертация Шевырева рождалась в контексте полемики классицизма и романтизма<sup>77</sup>; именно с позиций защиты романтизма Шевырев и берется за работу над дантовским творчеством, рассматривая его в своем труде – первом фундаментальном исследовании произведений Данте в России – как «слияние учености века с народностью»<sup>78</sup>. Как пишет Асоян, «Задачам, которые решала романтическая эстетика, отвечали замечания Шевырева и по поводу языка “Комедии”»<sup>79</sup>. Именно в рамках рассуждений Шевырева о языке «Комедии» мы встречаем и любопытное замечание:

Вообще Комедия Данта изобилует простонародными выражениями. Видно, что Поэт брал в язык свой живой материал из уст народа, иногда в его первобытной простоте и дикости. Нередко и теперь, в разговоре с поселянами Италии, подслушиваешь выражение, знакомое по Данту.

---

<sup>73</sup> Ср. *Кюхельбекер В.К.* Давид // Кюхельбекер В.К. Избранные произведения: В 2 тт. М.; Л. Т. 1. С. 211 – 212. С. 372; *Рылеев К.Ф.* Несколько мыслей о поэзии. Отрывок письма к N.N. // Сын отечества. 1825. №22. С. 148 – 149; *Илюшин А.А.* Данте в судьбах и поэзии декабризма // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения. М., 2000. С. 71 – 77.

<sup>74</sup> Ср. *Гарзонио С.* Пушкин и Данте. Общие элементы культурного сопоставления // Бетеа Д.М. (ред.). Пушкинская конференция в Стэнфорде. Цит. С. 426 – 437; *Асоян А.А.* Данте в русской культуре. Цит. С. 18 – 38.

<sup>75</sup> Ср. его краткую биографию на сайте МГУ. URL: <http://letopis.msu.ru/peoples/583> (дата последнего обращения: 29.11.2017).

<sup>76</sup> Ср. *Ракитин К.В.* Данте в творчестве С. П. Шевырѐва // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения. М., 2005. С. 69 – 93; *Асоян А.А.* Данте в русской культуре. Цит. С. 18 – 38.

<sup>77</sup> Кроме упомянутой выше работы Асояна, ср. также *Алексеев М.П.* Первое знакомство с Данте в России // Алексеев М.П. (ред.). От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. М., 1970. С. 6 – 62.

<sup>78</sup> *Шевырѐв С. П.* Дант, его поэма и его век // Ученые записки императорского Московского университета. 1834. №7. С. 134.

<sup>79</sup> Там же. С. 35.

... Мне случилось однажды, в окрестностях Рима, слышать из уст крестьянского мальчика выражение поэтическое и часто встречающееся у Данта. Говоря о дяде своем, который убил товарища и убежал от преследований правительства, он сказал: *oh! ega proprio un'anima trista*. *Anima trista* очень часто встречается у Данта в Аду и означает не печальную, а темную, злую душу (Ада п. III ст. 34), на первобытном и настоящем языке простого народа Италии. Теперь *tristo* уже переменяло значение. Как приятно слышать выражение Поэта из уст народа еще таким, каким он его слышал, и завещал ему в своей Поэзии его же слово! Простой народ, в таком случае, остается вернее Поэту, чем образованный круг, и есть часто неизменный, живой толкователь его слов<sup>80</sup>.

Здесь речь идет о той существенной особенности дантовской поэтики радости, которая была выявлена во второй главе предыдущей части нашей работы: описание мира Ада и состояния проклятых душ при помощи антонима прилагательного «lieto» (радостный) – «tristo» (печальный). Мы выделили это употребление как специфическую черту дантовского поэтического языка, в соответствии с данными анализа корпуса средневековой литературы OVI. Анализ данных дал основания говорить о возможной функции данного употребления в составе поэмы: приближении читательского восприятия адской действительности к восприятию персонажей, к их внутреннему переживанию своего состояния. Частое и настойчивое дантовское употребление прилагательного «tristo» для характеристики состояния проклятия могло повлиять на народный узус. Однако Шевырев, в соответствии с романтическими представлениями о народных истоках великой поэзии, полагал, что не дантовское употребление повлияло на формирование семантики слова «tristo» в итальянском языке, а, напротив, народное употребление легло в основу дантовской поэмы.

Поскольку источников предшествующей Данте литературы не так много, чтобы категорично утверждать правоту или неправоту мнения Шевырева, то любопытен здесь, скорее, сам факт того, что ученый задерживает внимание на этом слове: с любой точки зрения, это внимание говорит о том, что такое употребление составляет характернейшую особенность дантовской поэзии.

Замечание Шевырева целиком вписывается в романтическую парадигму, свойственную многим литераторам его эпохи, в рамках которой он работал над изучением поэмы. Но, как указывает А. Асоян,

именно романтики своими литературно-критическими трудами, переводческими опытами и «подражаниями Данте» заложили основы интеллектуально-эстетического постижения «Божественной комедии», ее историзма, символизма, универсализма и открыли перспективы для дальнейшей рецепции дантовской поэмы. Умозрительная оптика романтиков сыграла важнейшую роль в начале пути русской культуры к Данте<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Шевырёв С. П. Дант, его поэма и его век // Ученые записки Императорского Московского Университета. 1834. №10. С. 372 – 374.

<sup>81</sup> Асоян А.А. Данте в русской культуре. Цит. С. 37. Ср. также Илюшин А.А. Данте в судьбах и поэзии декабризма // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения. М., 2000. С. 71 – 77.

Среди дальнейших исследователей дантовского творчества важнейшее место занимает А.Н. Веселовский (1838 – 1906), о вкладе которого в дантоведение было вкратце упомянуто выше и о котором нельзя не упомянуть, изучая дантовские влияния в культуре XX столетия. Имя его обычно связывают со школой позитивизма, но его научная личность слишком широка и богата, чтобы ее можно было свести к этой школе; корректнее говорить о нем как о разностороннем ученом, основателе исторической поэтики<sup>82</sup>. Заслуженный профессор Санкт-Петербургского университета, «крупнейший историк и теоретик устной и письменной словесности за всю историю русской гуманитарной науки»<sup>83</sup>, Веселовский уделил особое внимание дантовской поэме. Веселовского как исследователя

привлекало главным образом народное творчество и средневековая культура, в которых роль канона и этикета неизмеримо выше, чем в литературе вообще и в новой литературе [...]; одним из фундаментальных открытий Веселовского в науке о литературе как раз и оказался интерес не столько к самому «личному почину», сколько к моменту перехода от традиции и предания к личному в словесном творчестве<sup>84</sup>.

В свете интереса к народным преданиям ученый анализировал и дантовскую «Комедию». Среди его работ, большая часть которых посвящена традиционно «Аду», особое место занимает эссе 1866 г. «Данте и символическая поэзия католичества»<sup>85</sup>.

Ученый, частично ссылаясь на французского исследователя поэмы Ф. Озанама<sup>86</sup>, приводит в своей работе ряд сюжетов из средневековой литературы видений, которые могли послужить источником вдохновения для дантовской «Комедии», и, что наиболее примечательно на фоне остальных работ Веселовского, здесь автор много рассуждает о видениях Земного Рая.

Образы земных наслаждений, описание живого и непосредственного чувства радости, охватывающего персонажей видений в Раю, а также перенос правил куртуазности из земных реалий в небесные чертоги, являются, согласно Веселовскому, отличительным признаком западных видений, которые в первую очередь могли оказывать влияние на Данте. Основной пример такого западного восприятия райской реальности – это, по мнению Веселовского, «сентиментальное отношение к природе, характеризующее вообще христианское созерцание в его отличии от языческого»<sup>87</sup>; однако, как уточняет ученый,

---

<sup>82</sup> *Жирмунский В.М.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 27.

<sup>83</sup> *Багно В.Е., Плюханова М.Б.* А.Н. Веселовский: актуальные аспекты наследия // Багно В.Е., Плюханова М.Б. (ред.). Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 4.

<sup>84</sup> Там же. С. 13.

<sup>85</sup> *Веселовский А.Н.* Данте и символическая поэзия католичества // Вестник Европы, 1866. №4. С. 152 – 209.

<sup>86</sup> Ср. *Асоян А.А.* А.Н. Веселовский и дантология XIX – XX вв. // Багно В.Е., Плюханова М.Б. (ред.). Александр Веселовский. Цит. С. 45.

<sup>87</sup> Там же. С. 175.

опять-таки смещая акценты на западную культуру, «Нигде, может быть, это сентиментальное чувство природы не выказалось так откровенно, как в известном гимне к солнцу Франциска д'Ассизи – он весь в нее погрузился»<sup>88</sup>.

М.С. Самарина утверждает:

Восприятие образа Франциска и францисканских идей в русской литературе конца XIX – начала XX столетия и, в особенности, в русской религиозной философии и исторической науке – тема огромная, открывающая все новые аспекты и уровни и безусловно достойная отдельного большого исследования<sup>89</sup>.

Однако при том, что огромное количество русских литераторов и ученых интересовалось в те времена этой фигурой, именно Веселовский подметил близость францисканской духовности к развитию концепта «радость» в песнях Земного Рая в «Комедии»: согласно ученому, «францисканская» поэтика Земного Рая определялась меняющимся отношением человека к природе в рамках христианской парадигмы<sup>90</sup>.

Кроме того, Веселовский приводит в своей работе знаменитую легенду, предшествующую появлению «Комедии» – «Видение Альберика». Рассказав про хождение Альберика по Аду, Веселовский так пересказывает его видение Рая (который прилегает непосредственно к Чистилищу):

Поле простирается далекое, на трое суток пути, покрытое тернием и иглами, промеж которых негде поставить ноги; по нем бегают души, спасаясь от дракона, тем быстрее, чем более очистились от грехов в мучительном беге, пока не перейдут, наконец, на другую поляну, такую обширную, *исполненную такой красоты и славы, что ни один язык, никакая речь не могут передать*. Там запах роз и лилий, там манна и вечное довольство. Только что вступил в нее очистившийся грешник, растерзанные члены и порвавшаяся на терниях одежда возобновляется; *их приветствуют*, вставши, души успокоившихся праведников и *поют хвалу Богу*. Так у Данте *гора чистилища содрогается от веселия при вести о спасенном грешнике*<sup>91</sup>.

Помимо общих мотивов, характерных и для других видений Рая: неизреченная красота, ароматы и краски этого места – здесь особое внимание ученого привлекает мотив радости всех праведников об единственной спасенной душе, в котором он видит прямое соответствие дантовскому мотиву соборной радости всего Чистилища о спасении Стация<sup>92</sup>.

Мотив радости многих праведников об одной душе в видении Альберика или многих кающихся об одном спасшемся в «Чистилище» Данте вписываются в ту мировоззренческую систему средневекового общества, о которой Веселовский говорит как о «символическом отношении средневековой мысли к догматам и учению

---

<sup>88</sup> Там же.

<sup>89</sup> Самарина М.С. Францисканская литература периода «начал» в контексте культуры средневековья (XIII век): Дисс. СПб., 2014. С. 33.

<sup>90</sup> Веселовский А.Н. Цит. С. 174 – 176.

<sup>91</sup> Там же. С. 186.

<sup>92</sup> Там же.



христианства», которое «оставило долгие следы в литературных типах и в жизни, которой они были выражением»<sup>93</sup>.

Таким образом, можно констатировать, что внимание Веселовского к концепту «радость» в дантовской поэме проявлялось в выделении таких повествовательных элементов, как неизреченные красоты и наслаждения Земного Рая, а также радость душ Чистилища об одном спасшемся (которую ученый уподобляет радости праведников Рая об одной спасшейся душе в видении Альберика). Внимание к этим мотивам вытекало из интереса ученого к процессу формирования дантовской космогонии на основе предшествующей ему народной литературы и к тем новым чертам дантовского творчества, которые содержали в себе коренное отличие от средневековых произведений народной фантазии. Однако мотив радости в дантовском «Чистилище» не рассматривался Веселовским как принципиально новая особенность дантовской поэтики. Прочтение Веселовским мотивов радости в «Комедии» определялось сравнительно-исторической перспективой, в которой он работал<sup>94</sup>.

Влияние Веселовского на последующих литераторов и литературоведов было огромно; соглашаясь или дискутируя с ним<sup>95</sup>, все последующие ученые-филологи так или иначе соприкасались с его методом, который, среди прочих, оказал влияние и на Вячеслава Иванова<sup>96</sup>, подробнее о котором будет сказано ниже. Что же касается, собственно, его работ о Данте, то их непреходящая научная ценность подтверждается и интересом к ним современных итальянских филологов, недавно подготовивших издание и перевод дантоведческих трудов Веселовского на итальянский язык<sup>97</sup>.

Возвращаясь к нашей теме, можно констатировать, что интерес к дантовскому концепту «радость» (в рамках интереса к мотивам Земного Рая и Рая небесного) встречается среди литераторов XIX в. практически только у Веселовского, за редкими исключениями, на которые нам хотелось бы указать ниже.

На общем фоне работ, посвящаемых Данте во второй половине XIX в. и являющихся довольно часто переводами или пересказами французских, английских и немецких исследований «Комедии», выделяется своей необычностью статья, опубликованная в

---

<sup>93</sup> Там же. С. 202 – 203.

<sup>94</sup> Багно В.Е., Плюханова М.Б. А.Н. Веселовский. Там же. С. 14.

<sup>95</sup> Ср. Голенищев-Кутузов И.Н. Данте в России. Цит. С. 478.

<sup>96</sup> Ср. Лаппо-Данилевский К.Ю. Труды А.Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Багно В.Е., Плюханова М.Б. (ред.). Александр Веселовский. Там же. С. 96 – 110.

<sup>97</sup> Ср. *De Giorgi R., Rabboni R.* (a cura di). Aleksandr Nikolaevič Veselovskij. Studi su Dante // *La parola del testo. Rivista internazionale di letteratura italiana e comparata*. 2017. №21 (1 – 2).

журнале «Православный собеседник» за инициалами Е.Н.В. в Казани, в издательстве Казанской духовной академии, за май 1885 г.<sup>98</sup>.

Эта статья называется «Богословие в “Божественной поэме” Данта Алигьери», на французский манер, так как автор, несомненно, знал «Комедию» лишь по одному из многочисленных французских переводов, который он и цитирует в своей статье<sup>99</sup>. В самом деле, он не только называет Данте Дантом (что было довольно традиционно для русской культуры вплоть до середины XX в.), но и Беатриче – Беатрисой<sup>100</sup>, и, если это было нормально для пушкинского времени, то уже странно смотрелось в конце XIX в., в те самые годы, когда выходят труды петербургского ученого А.Н. Веселовского, а его товарищ профессор Н.И. Стороженко (1836 – 1906) читает свой университетский курс по творчеству Данте в Москве<sup>101</sup>.

Внимание автора, очевидно, привлекают в «Комедии» Данте именно ее богословские основы, то есть то, что, как правило, не представляло особого интереса для большинства ученых и литераторов того времени, занятых скорее историко-политической стороной дантовского творчества или влияниями на него средневековых фольклорных произведений.

Неудивительно, что при таком подходе «Чистилищу» и «Раю» в статье уделяется больше места, чем традиционно уделялось «Аду». Более того, сам «Ад» автор рассматривает именно в перспективе выхода из него, покаяния и движения по направлению к свету:

В аду все страшно мрачно, строго, тяжело; в нем нисколько нет надежды (Enfer III 11). *Самые его стены сочат слезы, вся природа его томится, рыдает, как осужденные грешники*; проявления ужаса в самом Данте так чистосердечны, так живы, что мечты его кажутся совершенной действительностью. От люциферна, от этой глубочайшей точки ада, вверх идет путь покаяния, так как особенно вид люциферна и всего его окружающего пробуждает в душе человеческой живое раскаяние. Этим-то путем и продолжает Дант с Вергилием свое обозрение загробных состояний человека, и входят в Чистилище – вторую часть Божественной поэмы<sup>102</sup>.

Автор подчеркивает печаль Ада, выражающуюся даже в его пейзажах, лишь затем, чтобы показать на этом фоне, насколько гармоничным и светлым выглядит мир «Чистилища»:

Эта часть великой поэмы Данте *менее грустна; она полна надежды на будущее вечное счастье, которое достигается в ней добровольною жертвою очищения*. [...] Страждущие здесь души не только, вследствие сознания справедливости своих страданий, принимают их, но уже сами *желают и жаждут их, потому что знают, что во временных скорбях они очистятся и сделаются достойными вечного блаженства*. Отсюда в Чистилище Данта какая-то чудная тишина, безмятежность и *освященная надеждой грусть*.

<sup>98</sup> Е.Н.В. [Воронец Е.Н.] Богословие в «Божественной комедии» Данта Алигьери // Православный собеседник. 1885. №7. С. 298 – 331. Об авторе ср. данные в Православной Энциклопедии: *Лупаков Е.В.* Воронец Евстафий Николаевич // Патриарх Московский и всея Руси Кирилл (ред.). Православная Энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/155264.html> (дата последнего обращения: 30.11.2017).

<sup>99</sup> *Lamennais F.* (trad.). *La Divine Comedie*. Цит. по: Там же. С. 301.

<sup>100</sup> Там же. С. 321 и далее.

<sup>101</sup> Ср. *Фомин А.* (сост.). Данте. Лекции ординарного профессора Н.И. Стороженка. М., 1891. С. 6 – 21.

<sup>102</sup> *В.Н.Е.* [Воронец Е.Н.] Цит. С. 316.

Так, если бы удалить из настоящей нашей жизни неизвестность, сомнение и страх, оставить ее только с ее несовершенством и скорбями, *облегчаемыми живой надеждой* и твердою верою в достижение того, чего надеемся достигнуть, – она была бы Дантовым Чистилищем. За то и *стиль Данта, перейдя из Ада в Чистилище, делается вдруг таким сияющим, светлым и возвышенным, что сразу чувствуешь разность предмета, к которому он перешел, с предметом первой части его поэмы. Особенная какая-то прелесть, грация и свет в избылихи встречаются здесь на каждом шагу*<sup>103</sup>.

Автор подчеркивает прелесть, грацию и свет Чистилища в сравнении с преисподней и указывает на связь этого нового мира с вечным блаженством Рая.

Заключение сводится, в сущности, к защите поэзии Данте от обвинений в ереси со стороны «римо-католиков»:

Рабскому отношению членов западной церкви к их безнравственным пастырям, по которому пасомые не должны будто ничего знать и исследовать в деле спасения, а, только по папским определениям веруя, должны быть безусловно послушны и слепо следовать за своими римскими пастырями, куда бы их ни повели, на что бы ни направили, Дант противопоставлял истинно христианскую евангельскую свободу исследования веры и возможность спасения без папства, прямо чрез Самого Христа Спасителя [...]. Но, без сомнения, такая ревность христианина-поэта о чистоте и основательности веры в единого, истинного, вечного Бога, не дает права считать Данта еретиком или нехристианином, как делают это многие приверженцы римского папства<sup>104</sup>.

Мы привели здесь отрывки из этой статьи не в силу оригинальности каких-либо выводов относительно поэтики радости в «Комедии», но потому, что в ряду прочих, более серьезных с академической точки зрения работ того же периода эта анонимная статья является практически единственным текстом, в котором светлому и радостному аспекту содержания поэмы уделяется особое внимание в перспективе богословских концепций. При этом любопытно, что автор, пусть и не читавший Данте в оригинале, но опубликовавший свою статью в журнале крупнейшей православной академии (1842 – 1921), где «помещаются переводы святоотеческих творений и оригинальные статьи по предметам академического преподавания»<sup>105</sup>, делает «Комедию» и особенно «Рай» знаменем борьбы единой христианской церкви против папского католицизма.

Примечательно здесь то, что всего тридцатью годами раньше, в 1852 г., православная цензура запретила Д.Е. Мину публиковать перевод дантовского «Ада» по религиозным соображениям, полагая, что сцены загробного мира неприлично делать предметом светской поэзии<sup>106</sup>. Подобная история приключилась примерно в те же годы с поэмой «Таинственная капля» поэта Ф.Н. Глинки (1786 – 1880), часть которой, посвященная

<sup>103</sup> Там же. С. 316 – 317.

<sup>104</sup> Там же. С. 324 – 330.

<sup>105</sup> Барсов Н.И. Академии духовные православные // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 тт. СПб, 1890. Т 1. С. 254 – 257. Автор указывает, что Казанская академия была в то время одним из крупнейших академических центров России, и западное средневековье составляло одну из областей исследования в этом учебном заведении.

<sup>106</sup> Ср. Горохова Р.М. «Ад» Данте в переводе Д.Е. Мина и царская цензура // Берков П.Н., Бушмин А.С., Жирмунский В.М. (ред.). Русско-европейские литературные связи. М.; Л. 1966. С. 48 – 55; Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 218.

видению Ада, была написана «под непосредственным влиянием “Божественной комедии” Данте»<sup>107</sup>. Как пишет В. Базанов, «В этой поэме, основанной на одной из древнехристианских легенд [...], «греховностям» всего земного противопоставлялась святость небесного. Поэма отражала мистическое настроение поэта и в то же время была своеобразным реваншем “шестидесятникам” за их нигилизм и материализм»<sup>108</sup>. Огромная поэма, представлявшая собой творческое переосмысление апокрифа о земной жизни Христа, была запрещена к публикации православной цензурой Святейшего Синода по той же причине, что и миновский перевод дантовского «Ада»: употребление тем священной истории в светской поэзии – и была издана сначала в Германии, в 1861 году, и только в 1870 году – в Москве М. П. Погодиным<sup>109</sup>.

Таким образом, мы видим, что поэма Данте, в середине XIX в. вызвавшая критику духовной цензуры из-за того, что ее предметом были видения загробного мира и суждения о богословских вопросах, в статье 1880-х гг. воспринимается как образец истинной веры и приводится в качестве примера борьбы против «порочной» традиции папской власти на страницах православного издания, выпускаемого четвертой по значению духовной академией Российской империи. Впрочем, эту единичную работу нельзя считать показателем общей тенденции.

Но вернемся к концепту «радость» в дантовской поэме. До сих пор говорилось о рецепции этого концепта в XIX в. в историко-литературной и богословской перспективах. Однако есть и еще одна важная перспектива научной рецепции этого концепта – переводческая.

В самом деле, если говорить об исследованиях творчества Данте в России в ту эпоху, то важнейшую роль в них играет перевод как инструмент академического анализа литературного произведения, и в случае Данте – это перевод Д.Е. Мина, который, как будет показано ниже, был главным признанным переводом «Комедии» на русский язык до перевода Лозинского и был достаточно высоко оценен этим последним.

В словаре Брокгауза и Ефрона о Мине приводятся следующие сведения:

Мин (Дмитрий Егорович) — видный поэт-переводчик (1818—1885); в 1834 г. окончил курс московской практической академии. Затем поступил в московскую медико-хирургическую академию, которую окончил лекарем в 1839 г. Степень доктора медицины получил за диссертацию «De dyscrasia typho prologia» (М., 1851). Сначала был в московском университете адъюнктом по кафедре гигиены, эпизоотии и ветеринарной полиции, с 1863 по 1878 г. профессором судебной медицины, после чего покинул Москву и поселился в СПб. Из его ценных переводов Данте, частью ранее напечатанных в «Москвитянине», составила книжка: «Ад Данте Алигьери» (с комментариями, М., 1855); отдельно еще появились: «Песнь о колоколе» Шиллера (СПб., 1856) и «Дон Жуан на острове Пирата» Байрона (М., 1861). Больше всего М. печатал в «Русском

<sup>107</sup> Серков С., Удерецкий Ю. Писатель, воин, гражданин – Ф.Н. Глинка // Глинка Ф.Н. Письма русского офицера. М., 1985. С. 5.

<sup>108</sup> Базанов В. Ф.Н. Глинка // Глинка Ф.Н. Избранные произведения. Л., 1957. С. 53.

<sup>109</sup> Подробнее о поэме Глинки ср. Зверев В.П. Великодушный гражданин // Глинка Ф.Н. Письма к другу. М., 1990. С. 21.

Вестнике»: «Монолог короля Ричарда II» из драмы Шекспира (1864, кн. 4), «Первая песнь Чистилища Данте Алигьери» (1865, кн. 9), «Осада Коринфа» Байрона (1873, кн. 6 и 1875, кн. 3), «Король Иоанн», драма Шекспира (1882, кн. 7), стихотворения из Теннисона, Уланда, Вордсворта (1880, кн. 1), «Человек, рожденный быть королем», повесть в стихах из «Земного Рая» В. Морриса (1869, кн. 1). Его оригинальные стихотворения появлялись в «Современнике», «Зрителе» и др. [...] После кончины М. в «Пантеоне Литературы» (1888, кн. 1) помещено несколько его переводов<sup>110</sup>.

Хотя в биографической статье об этом говорится довольно скупо, однако главным трудом Мина, отнявшим у него многие годы жизни и продолжавшимся фактически до самой его кончины, был именно перевод дантовской «Комедии» на русский язык. Несмотря на то, что профессиональная деятельность Мина, профессора медицины, никак не была связана с художественной литературой и переводом и он не относил себя ни к какому поэтическому направлению, он, однако, «состоял действительным членом Общества любителей российской словесности при Московском университете, куда был принят в 1858 году по рекомендации С.П. Шевырева»<sup>111</sup>.

В 1852 г. Мин писал:

Прошло более десяти лет с тех пор, как я впервые решился испытать свои силы в переводе Божественной Комедии Данта Алигьери. Вначале я не имел намерения переводить ее вполне; но только в виде опыта старался переложить на русский язык те места, которые, при чтении бессмертной поэмы, наиболее поражали меня своим величием<sup>112</sup>.

Как мы указывали в начале этой главы, перевод Мина был первым полным стихотворным переводом «Комедии» на русский язык; до этого существовали лишь отдельные отрывки из первой кантики и прозаический перевод «Ада», выполненный писательницей Е.В. Кологривовой (ок. 1815 – 1884) под мужским псевдонимом «Фан-Дим»<sup>113</sup>. Шевырев, который и сам предпринимал попытки перевода первых песен «Ада»<sup>114</sup>, встретил первые переводы Мина восторженным отзывом: осуждая перевод Фан-Дима в «Критическом перечне русской литературы 1843 года», он ставил в пример текст Мина: «Г. Мин изучал подлинник, овладел русскою терциною в совершенстве и передает Данта так близко и верно, что может перещеголять лучших немецких переводчиков»<sup>115</sup>.

Первые песни из «Чистилища» были опубликованы Мином в 1865 и 1879 гг.<sup>116</sup>, но полностью «Божественная Комедия» в переводе Мина была издана уже посмертно, в 1902 – 1904 гг.<sup>117</sup>; в 1907 г. перевод получил Пушкинскую премию по ходатайству сына

<sup>110</sup> Уманский А.М. Мин // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. 1896. Т. 19. С. 405 – 406.

<sup>111</sup> Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 216.

<sup>112</sup> Там же. С. 217.

<sup>113</sup> Фан-Дим [Кологривова Е.В.]. Божественная комедия. Данте Алигьери. Ад. СПб., 1843.

<sup>114</sup> Ср. Шевырев С.П. Две песни из дантова Ада. Переведены размером подлинника // Москвитянин. 1843. №1. С. 1 – 12.

<sup>115</sup> Ср. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 217.

<sup>116</sup> Мин Д.Е. Первая песнь Чистилища Данта Алигьери // Русский вестник. 1865. №9. С. 134 – 138; Мин Д.Е. Две песни из Чистилища Данта Алигьери. Русский вестник. 1879. №3. С. 290 – 303.

<sup>117</sup> Мин Д.Е. (пер.). Данте Алигьери. Цит.

переводчика, А.Д. Мина<sup>118</sup>. Таким образом, труд Мина продолжался на протяжении примерно сорока лет и охватил огромный период – от Гоголя до Л. Толстого – вместивший в себя смену литературных направлений (от романтизма к реализму), тенденций в литературной критике и социальных перемен (включая отмену крепостного права), а целиком был издан уже в эпоху серебряного века.

Публикация «Ада»<sup>119</sup> еще при жизни Мина вызвала много положительных откликов и рецензий. Восторженно отнеслись к этому тексту литературные критики революционно-демократического направления: И.И. Панаев<sup>120</sup>, М.Л. Михайлов<sup>121</sup>. Даже Н.А. Некрасов в своих «Заметках о журналах» охарактеризовал перевод Мина как «замечательное явление 1855 г.» и намеревался опубликовать его в «Современнике»<sup>122</sup>. Скорее всего, дантовский «Ад» отвечал гражданским устремлениям Некрасова и его круга, как в свое время – устремлениям романтиков-декабристов: в те годы в России как раз развивалась литературная полемика между сторонниками «искусства для искусства» (Фет, Тютчев, Полонский) и сторонниками «гражданской поэзии», лозунг которой провозгласил сам Некрасов: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» (1855 – 1856)<sup>123</sup>. В этой среде образы дантовского Ада были особо популярны в качестве материала для сравнений с жизнью в России, по мнению некоторых революционных демократов, превосходившей своими ужасами дантовскую преисподнюю. Так, А.И. Герцен в своем очерке «Император Александр I и В.Н. Каразин» (1862) писал: «Русская жизнь стоит леса, в котором Данте заблудился, и дикие бестии такие же есть, даже гаже флорентинских; но нет Вергилия»<sup>124</sup>.

Отдельные песни «Чистилища», опубликованные позже, вызвали меньше откликов в печати; их время еще не пришло, настоящий интерес к этой кантике (как и к «Раю») возник среди литераторов и оригинальных поэтов уже в 90-е гг. XIX – начало XX в., в эпоху символизма.

---

<sup>118</sup> Ср. Буковская В.А. Рязанцы-лауреаты премии имени А.С. Пушкина Императорской академии наук // Российский научный журнал. 2017. №2. С. 137 – 143.

<sup>119</sup> Ср. многочисленные публикации в «Москвитяине» с 1843 по 1853 гг. (Данченко В.Т. Цит. С. 37 – 38); Мин Д.Е. (пер.). Ад. Данта Алигиери. М., 1855.

<sup>120</sup> Ср. Панаев И.И. Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1852. №3. С. 114 – 115.

<sup>121</sup> Ср. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985. С. 219 – 220.

<sup>122</sup> Там же. С. 220. Перевод Мина и в самом деле был частично опубликован в некрасовском журнале: ср. Мин Д. (пер.). Две песни из Ада Данта Алигиери: Песнь тридцать вторая. – Песнь тридцать третья. Граф Уголино // Современник. 1845. №11. С. 151 – 162.

<sup>123</sup> Некрасов Н.А. Поэт и гражданин // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. С. 336.

<sup>124</sup> Ср. Искандер [Герцен А.И.]. Император Александр I и Каразин // Полярная звезда. 1862. №7 (2). С. 8 – 56; ср. комментарий к этой и другим сходным цитатам из Герцена, где он сравнивает Россию с дантовским Адом, в книге: Голенищев-Кутузов И.Н. Данте и русская литература. Цит. С. 463.

Перевод Мина, выполненный терцинами и пятистопным ямбом, впервые передавал поэму в стихах целиком; при этом переводчик стремился отразить ее формально-смысловое единство сколь возможно точно средствами русского и церковно-славянского языков<sup>125</sup>. Однако не только в этом заключалась ценность этого труда для современной ему публики: он представляет собой также первый пример русской переводческой рецепции поэмы в академическом ключе – Мин дополнил стихотворный текст обширным комментарием, предисловиями, послесловиями и приложениями, ссылаясь на современных ему английских, немецких и французских филологов, писавших о Данте. Особое внимание привлекает в комментарии к переводу использование самых ранних, средневековых и ренессансных толкований на «Комедию», в лучших традициях итальянской науки о Данте. В смысле справочного аппарата перевод Мина до сих пор остается, пожалуй, непревзойденным, если рассматривать его с позиций итальянской филологии (о том, почему таковым нельзя назвать академический перевод Лозинского, будет подробнее сказано во второй главе настоящей части).

Уже в своих примечаниях к первой песни «Чистилища» Мин утверждает, что главными отличиями этого дантовского мира от чистилища в традиционном представлении западной Церкви являются свет и радость:

В отношении же чистилища, то есть места, где очищаются души, чтобы впоследствии вознестись на небо, он [Данте] уклоняется от отцов церкви, создав совершенно новый образ чистилища, – более поэтический, более ясный, светлый и, так сказать, более радостный<sup>126</sup>.

Подобно западным толкователям, Мин, подробно комментируя каждый стих поэмы, не только обосновывает свой переводческий выбор стилистическими соображениями, но и указывает на свои расхождения с оригиналом в свете старых и современных ему комментариев. Он ссылается на Ландино и Веллутелло, Томмазо, Скартаццини, Фратичелли, Каннегисера, Копиша, Витте, Штрекфуса и Лонгфелло, но основное место в комментариях к эпизодам второй и третьей кантик занимают тексты Филалета<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Можно предположить, что на этот стилистический выбор Д. Мина оказал влияние С.П. Шевырев, утверждавший, что соотношение латинского и итальянского языка в дантовской поэме сопоставимо с соотношением церковнославянского и русского языков в произведениях отечественных литераторов вплоть до Карамзина:

История нашей Словесности представляет отчасти подобное же борение языка Словенского с Русским, которое продолжается до самых времен Карамзина и новой школы Поэтов. Сие борение языка-сына с языком-отцом у нас не могло быть так продолжительно и трудно, как в Италии, потому что Словенский язык не имел такой богатой Литературы, какова была Латинская.

*Шевырёв С.П.* Дант и его время // Ученые записки императорского Московского университета. 1834. №7. С. 153.

<sup>126</sup> *Мин Д.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная Комедия. Чистилище. СПб., 1902. С. 189.

<sup>127</sup> Филалет – псевдоним короля Саксонии Иоанна Саксонского (1801 – 1872), немецкого переводчика и комментатора поэмы, романтика и основателя науки о Данте в Германии, о котором в «Дантовской

Так, Мин адресуется к Филалету при истолковании эпизода с участием Матильды в 79 – 81 стихах XXVIII песни второй кантики:

«Вы удивляетесь тому, что я улыбаюсь; но в состоянии полного от грехов оправдания заключается и радость духовного наслаждения, а потому и сказано в 91 псалме, стих 5-й: «Ты возвеселил меня, Господи, творением Твоим; я восхищаюсь делами рук Твоих». – Delectatio, наслаждение высочайшим благом, – уже часть вечного блаженства». Филалет<sup>128</sup>.

Еще чаще имя Филалета (вместе с именем Фомы) встречается в комментарии к третьей кантике. Слова Пиккарды в 76 – 78 стихах III песни «Рая» получают следующее истолкование:

Смысл: несогласие (раздор) с волей Божьей не может иметь места на небе, где обитает и царствует любовь (caritas), сущность которой есть успокоение в воле Божией. «Сущность любви (caritas, божественная добродетель, отличается от любви вообще, amor, под которую могут быть подведены даже пороки человечества) состоит, по Августину, в разумном движении воли к Богу – ради воли Божьей, и к ближним – ради Бога; поэтому она не может существовать без полного согласования воли, так что никакой разлад не имеет места в небесных кругах. Поэтому-то *такое согласование составляет сущность и форму блаженства, причем различные степени блаженства составляют как бы ступени такого согласования*». Филалет. (Фом. Акв. Sum. Theol. p. I, qu. LXV, art. 5); facit tendere in Deum, uniendo affectum hominis Deo (ibid., qu. XVII, art. 6)<sup>129</sup>.

Комментируется в «Раю» Мина и радость любви к ближнему в 47 – 48 стихах VIII песни:

Радость делать добро ближнему постоянно увеличивает блаженство праведников – идея, проходящая через весь «Рай» Данте. Филалет<sup>130</sup>.

И радость взаимопроникновения в 85 – 90 стихах:

Эти терцины представляют в подлиннике весьма темное место и, несмотря на все старания комментаторов объяснить его, остаются не вполне распутанными и, как замечает Скартаццини, вероятно долго не разъяснятся. В них, по Филалету, выражаются три вещи: 1) радость, вызванная в Данте ответом Мартелла, 2) удовольствие, ощущаемое поэтом, что Карл познал эту радость в Боге, где начинается и кончается все благое, и 3) новое блаженство Данте, что Карл почерпает эту радость из созерцания Бога, другими словами – что он находится в числе праведных. – Повидимому, первоначальный текст этих терцин очень испорчен<sup>131</sup>.

И радость как причина сияния вокруг святых душ:

«Степень блаженства, а вместе с тем и созерцание Божества зависит от божественной благодати. Эта-то благодать, как свет горний, проникает в светлую оболочку праведников и обуславливает яркость ее, чем и определяется ступень, на которую праведники поднялись». Филалет<sup>132</sup>.

И радость созерцания сущности Божьей:

---

энциклопедии» говорится, что «его комментарий от Чистилища к Раю становится все полнее, и его удивительные наблюдения и теологические пояснения со ссылками на источники составляют скрытое признание нравственной и доктринальной силы третьей кантики». Ср. Lanza F. Giovanni di Sassonia // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 192.

<sup>128</sup> Ср. Мин Д. Чистилище. Цит. С. 382.

<sup>129</sup> Мин Д.Е. (пер.). Данте Алигьери. Божественная Комедия. Рай. СПб., 1904. С. 210.

<sup>130</sup> Там же. С. 47 – 48.

<sup>131</sup> Там же. С. 255.

<sup>132</sup> Там же. С. 348.



«... Лицеизречение существа Божия наполняет душу всем благим, связуя ее с источником всяческого, как сказано в Писании: «Я насыщусь, когда он появится в своей славе», и «все благое пришло ко мне зараз с ним», – именно с лицеизречением премудрости. Равным образом, лицеизречение это не соединяется с неприятностью, ибо о созерцании премудрости сказано: «Ее обхождение не имеет ничего горького и ее вкушение – ничего противного». Филалет. Сравни Summa Theol. 12, 5, 4<sup>133</sup>.

Однако не следует думать, что Мин в своем истолковании дантовской радости и света ограничивается лишь ссылками на зарубежных филологов. Напротив, он, как и в других случаях, часто дополняет чужие мысли собственными наблюдениями, указывая на связи дантовских строк с библейскими текстами (в Синодальном переводе), а также иллюстрируя их примерами из античной и русской литературы. Так, в 112 – 117 стихах XII песни (неба Солнца) он, описывая радостное сияние святых этого неба, приводит отрывок из оды «Бог» Державина:

Великолепное изображение так называемых солнечных пылинок..... Также у Державина, в оде «Бог»:  
Как в мразный, ясный день зимой  
Пылинки инея сверкают,  
Вратятся, зыблются, сияют,  
Так звезды в безднах под Тобой<sup>134</sup>.

Так соответствие световой поэтике дантовского Рая обнаруживается Мином в произведениях золотого века русской поэзии, причем, возможно, не без влияния идеи Шевырева о том, что «можно сравнить Данта с нашим Державиным, который также очень часто мешает Славянизмы с простыми выражениями народа»<sup>135</sup>.

Описывая радостный облик Бернарда в 62-м стихе XXXI песни, Мин цитирует как евангельский текст, так и «Энеиду» в переводе А. Фета:

В подлиннике: ... – кроткая радость, в действиях, полных благоволения. Матф. III, 17: «Сей есть Сын Мой возлюбленный»; Виргилия Энеида I, 590 – 591:  
Сыну прекрасные мать волоса и пурпурный отблеск  
Юношеский придала и очам веселую прелесть.  
Перев. А. Фета<sup>136</sup>.

Особый интерес представляет переводческий комментарий Мина к 13-му стиху XX песни:

В подлиннике: *O dolce amor, che di riso t'ammanti*, о сладчайшая любовь, *облекающаяся улыбкой как ризою*. Псал. СIII, 2: «Ты одеваешься светом, как ризою»<sup>137</sup>.

Мин приводит в качестве источника этого образа в поэме 2-й стих 103-го (104) библейского псалма, который в русском Синодальном переводе оказывается еще ближе к

<sup>133</sup> Там же. С. 433.

<sup>134</sup> Там же. С. 308.

<sup>135</sup> Шевырев С.П. Дант, его поэма и его век // Ученые записки Императорского Московского Университета. 1834. №10. С. 378.

<sup>136</sup> Мин Д.Е. (пер.). Данте Алигьери. Божественная Комедия. Рай. Цит. С. 420.

<sup>137</sup> Там же. С. 340.

звучанию дантовского стиха, чем в своей латинской версии, с которой был знаком Данте: «*amictus lumini sicut vestimento*»<sup>138</sup>.

Сам Мин переводит этот дантовский стих так: «О жар любви, горящей в *ризе света!*» – при этом теряется идея радости, присутствующая в слове «*riso*» в оригинале, зато передаются дантовские созвучия (*riso* – риза) и сохраняется библейский смысл образа: свет как облачение.

В комментарии к своему переводу 83-го стиха XXVI песни, описывающему явление души Адама, Мин указывает: «“Ликует”, собственно: зрит своего Творца первая душа, т.е. душа прародителя Адама»<sup>139</sup>, так как в переводе глагол любовного созерцания («*vagheggia*») заменен им на глагол с семантикой радости («ликует»):

И Донна мне: «В лучах сего светила  
*Ликует в Боге* первый дух из всех,  
Когда-либо созданных первой силой»<sup>140</sup>.

Таким образом, хотя в стихах и совершается глубокая трансформация смысла – синтагма «с любовью смотрит на Бога» сменяется синтагмой «ликует в Боге» – что является серьезным изменением с точки зрения пропорционального соотношения элементов схоластической и аффективной теологии в дантовской поэме, переводчик, тем не менее, приводит и подстрочный вариант, как делает это в большинстве случаев в своем комментарии.

Завершая комментарий к третьей кантике, Мин увенчивает цитаты из Филалета собственным глубоким размышлением о значении последнего слова «Рая» – «*stelle*» (звезды):

XXXIII, 143 – 145. .... Здесь, в конце, следует, кроме того, заметить, что Данте оканчивает каждую из трех частей поэмы словом «*stelle*» – звезды. Это вполне согласуется с существовавшим у древних поэтов обычаем заканчивать цикл находящихся во взаимной связи концов (а концоною сам Данте называет первую часть Божественной Комедии – Ада XX 3) одним и тем же словом. Но *выбор именно этого слова имеет глубокий смысл. Если звезды, местопребывание праведных, представляют символ слиянной с Божеством блаженной жизни, то Ад подобен тому состоянию души, когда она и не подозревает о существовании той святой жизни. Таким образом, Ад оканчивается в то мгновение, когда человек мог сказать: «И вышли мы, да узрим своды звездны», т.е. когда чаяние и стремление вновь проникает в душу.* Чистилище есть символ состояния борьбы между земными вожделениями и небесным стремлением; но заканчивается, как и подобает, в то мгновение, когда последние одерживают победу в человеке, или когда он чувствует себя очищенным от земных вожделений. Рай есть результат того стремления, которое тогда достигает своей цели, когда наша воля и желание движутся любовью, «что с солнцем движет хоры звездны»<sup>141</sup>.

Любопытна здесь его трактовка Ада именно как состояния души человека, которое оканчивается в момент возобновления в нем желания и надежды. Рай, с другой стороны,

<sup>138</sup> Ср. Ps. 104 (103), 2.

<sup>139</sup> Мин Д.Е. (пер.). Данте Алигьери. Божественная Комедия. Рай. Цит. С. 380.

<sup>140</sup> Там же. Рай XXVI, 82 – 84.

<sup>141</sup> Там же. С. 435 – 436.

видится ему как результат этой надежды и этого желания, приведенного в гармонию с волей Бога.

Итак, Мин не только пользуется всем доступным ему на тот момент западным наследием истолкования поэмы, не только аккуратно цитирует ее античные, библейские и теологические источники, но и, руководствуясь этими источниками и толкованиями, дополняет свой комментарий собственной интерпретацией смыслов дантовского текста, имеющей под собой серьезную научную основу.

В целом, можно утверждать, что перевод Мина до сих пор остается уникальным примером переводческой и вместе с тем академической рецепции дантовской поэмы в русской культуре, вполне следующей европейским критериям научного издания поэмы, где перед читателем подробно раскрываются не только историко-биографические сведения о персонажах «Комедии», но и ее метафизические истины, со ссылкой на авторитетные философские и богословские источники. Отсюда вытекает неизбежное внимание Мина к местам поэмы, связанным с концептом «радость»; в идее небесного блаженства, выражающейся в дантовском тексте различными проявлениями радости, он видит структурную основу всей «Комедии», начиная с первой кантики, мир которой существует лишь относительно радостного бытия Рая.

Перевод Мина, наряду с работами Шевырева и Веселовского, можно назвать одним из редких примеров глубинного и досконального изучения дантовского поэтического языка в XIX в., который имел несомненное влияние на формирование представлений о поэме в России вплоть до появления перевода М. Лозинского. Повлиял он и на перевод самого Лозинского, который, как мы увидим в третьей – шестой главах, заимствует у Мина некоторые образы. Кроме того, изданный целиком в трехтомнике уже в 1902 – 1904 гг., этот перевод, с одной стороны, одним своим появлением свидетельствовал о новом всплеске читательского интереса к дантовскому творчеству в этот новый период русской культуры, а с другой стороны, мог использоваться, хотя бы в качестве лишнего справочного материала или переводческого ориентира, теми поэтическими деятелями серебряного века, которые увлекались «Комедией» Данте.

Прежде чем перейти собственно к рассмотрению дантовского концепта «радость» в серебряном веке, приведем здесь еще одно имя, которое, как правило, упоминается в истории переводов Данте в России лишь с пренебрежением и недоумением. Это имя А.М. Федорова (1868 – 1949), переводчика, который, несмотря на всю курьезность своей работы, в предисловии к «Раю», однако, подмечает ту черту дантовской поэтики, на которую не обращал специального внимания ни один из исследователей дантовского творчества в России. О самом Федорове известно немного; сын сапожника, ставший литератором

(писателем, драматургом, фельетонистом, под конец жизни – преподавателем русского языка и литературы в эмиграции), он был также автором первого русского перевода «Новой жизни» Данте («Обновленная жизнь», 1895) и переложил в стихах всю «Комедию» (1894)<sup>142</sup>. Он принадлежал к плеяде малоизвестных переводчиков рубежа XIX и XX вв., упомянутых нами в начале этой главы, деятельность которых крупнейший ученый-романист и специалист по Данте И.Н. Голенищев-Кутузов (1904 – 1969) оценил следующим образом:

Вслед за Мином в конце века появилось еще несколько полных переводов «Божественной Комедии» Д. Минаева, А. Федорова, М. Горбова и Н. Голованова. Минаев совершенно лишен переводческого таланта, стих его тяжел, а культура весьма ограничена. У этого доморожденного переводчика, не слишком обременявшего себя правилами версификации, нередки строфы, представляющие жалкое подобие «терцины», как, например:

Об этом царстве вечно-ледяном,  
Где стихла человеческая злоба,  
Меня доводит часто до озноба (!)

Когда по дну спускались глубже мы  
Я трепетал за каждый шаг неволью  
От холода и безрассветной тьмы (?).

(«Ад». XXVII, 106–111)

Издание Минаева (1879), по-купчески роскошное и безвкусное, с золотым обрезом и рисунками Доре, посвящалось «Великому князю и наследнику Александру Александровичу». В начале минаевского перевода терцины еще кое-как, хромая, идут друг за другом, но строй их строгий, видимо, безмерно утомлял переводчика, и чем дальше, тем перевод становится беспорядочней и хуже. [...].

Много хуже Минаева (если в плохом существуют градации) перевод А.М. Федорова (1893–1894). Федоров решил, что 11-сложный стих для передачи огромной поэмы излишне затруднит переводчика, и обратился к 8-сложному амфибрахию. Перевод начат терцинами, но и в строфике, и в ритмике Федорова число срывов нарастает к концу. В настоящее время этот опус может рассматриваться только как чудачество невежественного человека.

Так выглядит в интерпретации Федорова эпизод Франчески:

Но если с участием желаешь,  
Узнать ты источники бед,  
Хоть плача, тебе расскажу я.

Читали мы книгу, поэт,  
Как пылкий герой Ланчелотто  
Способен безумно любить.

Сначала заставила книга  
Стыдливо нас взор опустить,  
Но после едва лишь прочли мы,

Герой как Жиневру любил,  
Он обнял меня горячо так  
И страстно тогда целовал...

О книге забыли тогда...  
Пока говорила Франческа,  
Другой дух так страшно рыдал.

---

<sup>142</sup> Ср. краткие биографические сведения о нем на сайте: URL: <http://dante.rhga.ru/authors/fedorov-a-m/> (дата последнего обращения: 30.11.2017).

Что я от участия и скорби  
Как труп бездыханный упал.

(«Ад», V, 121–140)

Перевод этот, нашедший себе читателей (первое издание было быстро раскуплено и выпущено второе), говорит о падении поэтического вкуса и полном пренебрежении стихотворной техникой. Вот как передана встреча Вергилия с трубадуром из Мантуи в «Чистилище»:

Воскликнул Матуец (!) Сорделло:  
Я сын этой самой земли.  
И тут они оба взаимно  
Друг друга в объятия приняли.

(«Чистилище». VI. 73–75)

Подобными же виршами а ля Козьма Прутков переложена и знаменитая инвектива Данте:

Увы тебе, юдоль страданья,  
Италия наша, раба!  
О! Ты не царица народов,  
А дом лишь разврата, пока.

(«Чистилище». VI, 76–18)

[...]

Перечитывая неудачные опыты переводчиков конца XIX в., мы снова убеждаемся в истинности слов Белинского, который в рецензии на прозаический перевод Фан-Дима писал, что переводить Данте в стихах было бы возможно, лишь обладая «огромным поэтическим талантом», а в статье о Пушкине уверял, что «переводы из Данта, еще более диссертаций, добились его (Данте.- И. Г.-К.) на Руси»<sup>143</sup>.

Не углубляясь в рассмотрение собственно федоровского перевода, которое не является целью нашей работы, приведем здесь только отрывок из предисловия переводчика к «Раю», где он предпринимает попытку описания поэтики третьей кантики:

В этой теологической и философской системе, несомненно, играет очень видную роль взгляд автора на самый вид или способ вечного блаженства. Дело в том, что наша Церковь, не разрешая вопроса об адских мучениях в огне, не говорит утвердительно, как следует разуметь этот огонь: метафорически или буквально? Иначе говоря: следует ли считать адские мучения физическими или же только нравственными? *Точно так же Церковь умалчивает относительно того, в чем именно состоит вечное блаженство.* Но в первом случае, как упомянуто выше, вопрос толкуется двояко: мучения объясняются не только метафорически, но и в прямом смысле, т.е. в смысле физических мучений; и, если для Данте, в силу ли его теологических и философских взглядов, или же в силу поэтических условий, затруднительно было представить картину нравственных мучений, то он набросал нам много богатых художественными достоинствами картин мучений физических. *Иное дело блаженство: тут уже само собою вопрос идет об известном нравственном удовольствии, которое и причины должно иметь нравственные, а ни коим образом не физические; действительно, физическая боль, нам причиняемая, точно также, как и нравственные потрясения, вызывает в нас чувство страдания, но никакое физическое ощущение не может вызвать в нас чувства блаженства.* Да и помимо всего, если кое-какие ощущения, вызывающие некоторое удовольствие, вследствие влияния на те или другие нервные центры и свойственны нашему организму, то, само собою разумеется, было бы вопиюще нелепо возводить эти ощущения на степень небесной награды за хорошие, в смысле нравственности, проявления нашей свободной воли, составляющей ту или иную добродетель. *Потому-то самый вопрос о том, в чем именно состоит вечное блаженство, обещанное нам в Царствии Небесном, представляется весьма интересным в философском отношении.*

Данте Алигьери в своем «Раю» не разрешает его более или менее определенно; да, впрочем, в данном случае и невозможна полная определенность в научном смысле этого слова. *Данте определяет блаженство*

<sup>143</sup> Голенищев-Кутузов И.Н. Данте в России. Цит. С. 468 – 470.

*праведников ощущением божественной радости, как следствием близости их к Богу, причем и радость эта увеличивается в прямой зависимости от данной близости в физическом ее смысле: по местонахождению в более или менее значительном расстоянии от Престола Всевышнего; эта же последняя близость, в свою очередь, находится в зависимости от нравственной близости данного праведника к совершенству. Поэтому-то свой «Рай» поэт разделил на сферы по степеням блаженства, подобно тому, как делил «Ад» и «Чистилище» на круги по степеням греховности<sup>144</sup>.*

В предисловии Федорова мы не найдем ни ссылок на богословие дантовских времен, ни цитат из зарубежных комментаторов поэмы, которые, судя по тому, что во всей публикации не упоминаются ни разу, вряд ли были ему знакомы. Однако, как это ни парадоксально, переводчик, по-видимому, не интересуясь источниками «Комедии», подметил одну из основных черт ее поэтики: Данте, по его мнению, определяет блаженство (как онтологическое состояние святых) через «ощущение божественной радости», степень которой прямо пропорциональна близости праведников к Богу; от этого зависит и сама структура Рая. Таким образом, Федоров разграничивает категории блаженства и радости, делая акцент на том, что блаженство есть некая абстрактная величина, догмат учения Церкви, в то время как в конкретном поэтическом тексте эта абстракция конкретизируется в многочисленных описаниях переживания и проявления радости как реального человеческого чувства. Как мы видели в первой части, эти описания действительно являются одной из ключевых особенностей дантовской поэтики, особенно в третьей кантике.

С другой стороны, предпосылкой для этого наблюдения является и другое справедливое замечание Федорова: показать блаженство лишь как физическое удовольствие [как это характерно для средневековых видений Рая, приводимых Веселовским в своих работах – К.Л.] для Данте недостаточно и не может быть равноценно небесной награде за духовные подвиги.

Это утверждение напоминает нам о концепции радости и удовольствия Фомы Аквинского: удовольствие как наслаждение плотских чувств могут испытывать и животные, между тем как радость есть то духовное начало, что объединяет человека с Богом и ангелами – чисто умозрительными существами.

И, действительно, блаженство как наслаждение земными благами изображается поэтом лишь в Земном Раю (что и роднит его с литературой видений, как показывает Веселовский), а блаженство как проявление духовной радости, обусловленной лишь близостью к своему божественному источнику, становится ключевой категорией небесного Рая.

На этом примере переводческой рефлексии можно убедиться, что порой даже взгляд неподготовленного, «наивного читателя», каким, вероятнее всего, был Федоров-

---

<sup>144</sup> Федоров А.М. Предисловие // Федоров А.М. (пер.). Божественная Комедия. Рай. СПб., 1894. С. 15 – 17.

переводчик, выхватывает ту важнейшую особенность поэтики художественного произведения, которая определяется теологическими и философскими концепциями его автора.

В итоге рассмотрения приведенных выше текстов можно заключить, что концепт «радость» и его противоположность – «печаль» – в дантовском творчестве привлекали внимание литераторов и ученых XIX в. в следующих аспектах:

- 1) как особенность дантовского языка (употребление «слов печали» в «Аду»), порожденная глубокой родственной связью этого языка с народной языковой стихией Италии (С.П. Шевырев);
- 2) как повествовательный элемент (мотив), сближающий дантовское произведение с предшествующими ему средневековыми видениями и легендами о загробном мире (А.Н. Веселовский);
- 3) как элемент богословских концепций Данте, рассматриваемого как борца против папской религии и как поборника единой соборной (православной) Церкви на земле (Е.Н. Воронец);
- 4) как важный элемент поэтики «Комедии», определяемый ее библейскими, античными и теологическими источниками (Д.Е. Мин);
- 5) как поэтическая находка Данте для конкретизации абстрактной категории блаженства, определившая структуру «Рая» (А.М. Федоров).

Внимание С. Шевырева к данным аспектам поэмы определялось его романтической концепцией литературы; исследования А. Веселовского проводились согласно сравнительно-историческому методу; Д. Мин испытал как влияние С. Шевырева и немецких романтиков, так и влияние немецких и итальянских методов дантовской филологии. Богословскую интерпретацию дантовского дискурса радости и света Воронцом, как и переводческую рефлексию о радости Рая А. Федорова следует отнести скорее к исключениям, чем к какой-либо тенденции в богословии или истории литературы. Концепт «радость» оставался в XIX в. в тени внимания ученых и литераторов, которых со времен Катенина, Кюхельбекера, Пушкина и Рыльева больше всего привлекала первая кантика поэмы, вне сравнения с последующими двумя. Если в первой половине столетия «Адом» увлекались романтики за его мрачные образы и дух мятежа против папства и развращенных властей, то в 1840-е – 1880-е гг. своим политическим аспектом «Ад» интересовал литераторов, ориентированных на гражданскую борьбу. Традиция предпочтения «Ада» остальным кантикам поэмы, с некоторыми исключениями в эпоху символизма, сохранялась и в русской литературной

традиции XX в. В следующем разделе мы рассмотрим дантовскую рецепцию в эпоху модернизма и подробнее остановимся на символистской рецепции поэмы, ибо, как будет показано ниже, переводчик Лозинский сформировался как поэт именно в среде символистов.

### 1.3. Концепт «радость» в серебряном веке: Данте-путешественник по Аду. Данте в рецепции Вячеслава Иванова

В 90-е гг. XIX в., в эпоху политического безвременья, на пороге великих социальных потрясений в России начинает развиваться новое направление в искусстве и, в частности, в поэзии, явившееся «частью общего возрождения интереса к духовным материям, охватившего Европу в девятнадцатом столетии»<sup>145</sup>. Это направление, изначально возникшее во Франции, в России становится первым модернистским течением и знаменует начало новой культурной эпохи – серебряного века, который всегда будет ассоциироваться у потомков со словом «символизм».

В своей известной работе П. Дэвидсон (P. Davidson) пишет:

На своей ранней стадии русский символизм был преимущественно эстетическим направлением с некоторыми декадентскими вкраплениями, слепленным по образцу французского течения, и лидерами его были Мережковский, Бальмонт и ранний Брюсов. К концу столетия на передний план вышла новая группа, которая под влиянием религиозного философа Владимира Соловьева попыталась развить альтернативную форму символизма, основанную на мистических, а не эстетических началах. И, хотя предшествующее поколение символистов уже обращалось к творчеству Данте – Бальмонт и Мережковский даже переводили его – именно для второй волны символистов, то есть для таких авторов, как Блок, Белый, Эллис, Сергей Соловьев и Вячеслав Иванов – Данте стал ключевой фигурой<sup>146</sup>.

Приведем здесь объяснения, которые дает этому феномену бурной вспышки интереса к Данте Л. Силард в своей хрестоматийной статье «Дантов код русского символизма»:

Данте пришел в русскую культуру сравнительно поздно, но, может быть, именно потому символисты с их мечтой о русском Ренессансе и страстью к аналогиям особенно горячо обращались к великому мастеру Треченто. С другой стороны, сама откровенная многосмысленность и конечная зашифрованность Дантовых образов отвечала основным установкам символистской поэтики. Широкоизвестное пояснение Данте о том, что его символы включают по крайней мере четыре смысловых плана, служило фундаментом учения Вяч. Иванова о принципиальной многозначности поэтического образа [...]. Разумеется, у Мережковского и Брюсова, у Бальмонта и Сологуба, у А. Блока и Андрея Белого, у Вяч. Иванова и М. Волошина, у Эллиса и Н. Соловецкого – у каждого из них сложился свой, особый образ Данте, и это еще должно быть исследовано. Но под покровом всех различий нетрудно выявить то общее, что позволяет говорить о Дантовом коде русского символизма. Здесь нужно, очевидно, иметь в виду два аспекта этой общности. Во-первых, это использование Дантовых образов – без упоминания имени их создателя – в качестве своего рода метаязыка. В мире символистов Дантовы слова-образы круг, Чистилище, роза, подземное пламя и т.д., не говоря уже об имени Беатриче, курсируя по текстам, превращаются в сигнальные знаки, с помощью которых поэты «перемигиваются» между собой и с понимающим читателем, вовлеченным в эту интертекстуальную игру. При этом Дантовы ассоциации нередко не только налагаются на ряды,

<sup>145</sup> Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989. P. 14.

<sup>146</sup> Там же. P. 14.



аккумулирующие прежнюю культурную традицию, но и обрастают новыми значениями, привнесенными движением через новый контекст. [...] Другой аспект проблемы составляет сам факт символизации образа Данте. [...] Данте-эмблема, воздвигаемая символистами, есть не образ самовыражения, а модель пути<sup>147</sup>.

Исследовательница видит основной фактор привлекательности дантовской поэмы для русских символистов в ее многозначности, насыщенности смыслами и, главное, в символичности ее образов. Кроме того, при всех различиях в восприятии дантовского творчества, существуют два основных принципа, объединяющие всех символистов в их отношении к Данте: это использование в своих произведениях его образов как некоего шифра, понятного лишь «посвященным», и формирование образа Данте – поэта и героя собственной поэзии – как некой эмблемы и модели тайного, мистического пути, ведущего к сокровенным загадкам бытия.

Увлечение Данте вписывается также в общую моду на Италию (италоманию), популярную в конце XIX – начале XX вв. в русской интеллектуальной среде<sup>148</sup>, и в общеевропейский интерес к Средним векам, возродившийся в то время уже не как страсть романтиков ко всему экзотическому, чудесному и загадочному в чужих культурах, но как осознанное восхищение «идеальным единством культуры и религии»<sup>149</sup>, которое, по мнению модернистов, представляло собой средневековое общество. В поэме Данте и в его юношеской книге «Новая жизнь» словно бы отразилось все то, что хотели найти в Средневековье русские мыслители и литераторы того времени: соединение плотской и духовной любви в образе Беатриче, видения и пророчества, христианское учение и таинственные, возможно, эзотерические смыслы, выраженные в самих числах стихов, терцин и кантик<sup>150</sup>. Однако можно ли говорить о подлинно глубоком прочтении «Комедии» символистами?

П. Дэвидсон утверждает:

Неизбежным образом, интерес к Данте, порождаемый всеми этими факторами и бывший столь распространенным, был также часто довольно поверхностным. Не все символисты могли читать Данте в оригинале, еще меньше человек могли изучить его во всей его глубине. Данте гораздо чаще использовался в качестве источника поэтических образов или готовых идей, чем в качестве источника сложных философских и религиозных концептов. Репертуар образов был абсолютно стандартным: врата Ада, страждущие любовники Паоло и Франческа, проводники Вергилий и Беатриче. Некоторые идеи заимствовались символистами из дантовских произведений, но они, опять же, скорее ограничивались весьма скромным набором понятий: взгляд на человеческую жизнь как на духовный путь, роль любви как ведущая сила на этом пути (связанная с фигурой Беатриче), необходимость пройти через Ад и изведать грех, понятая как этап мистического пути [...], и понятие строгой иерархической структуры степеней проклятия и блаженства, пронизывающей вселенную<sup>151</sup>.

<sup>147</sup> Силард Л. Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 163 – 167. Курсив автора. – К.Л.

<sup>148</sup> Ср. об этом: Шишкин А.Б. (ред.). Образы Италии в России – Петербурге – Пушкинском доме. СПб., 2014. Вып. 2.

<sup>149</sup> Ср. Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Cit. P. 15.

<sup>150</sup> Ср. Guenon R. L'esoterismo di Dante. Milano, 2001.

<sup>151</sup> Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Cit. P. 18 – 19.

Исследования Дэвидсон и Силард показывают, что в том, что касается поэтики «Чистилища» и «Рая», за пределы традиционных образов – в частности, Беатриче, горы Чистилища, космических светил и Розы святых – символисты, как правило, не выходили ни в своей публицистике, ни в художественном творчестве, а образы «Ада» так же привлекали их воображение, как и воображение их предшественников-романтиков. Фигура Данте при этом зачастую окружалась еще более мрачным ореолом, чем прежде. Характерны черты флорентийского поэта в стихотворении В.Я. Брюсова «Данте» (1898 г.):

Безумцы и поэты наших дней  
В согласном хоре смеха и презренья  
Встречают голос и родных теней.  
Давно пленил мое воображенье  
*Угрюмый образ* из далеких лет,  
Раздумий одиноких воплощенье.

Я вижу годы, как безумный бред,  
Людей, принявших снова вид звериный,  
Я слышу вой во славу их побед  
(То с гвельфами боролись гибеллины!).  
И в эти годы с ними жил и он, -  
На всей земле прообраз наш единый.

Подобных знал он лишь в дали времен,  
А в будущем ему виднелось то же,  
Что в настоящем, - безобразный сон.  
Мечтательный, на девушку похожий,  
Он приучался к зрелищу смертей,  
Но *складки на челе ложились строже.*

Он, веривший в величие людей,  
*Со стоном звал:* пускай придут владыки  
И усмирят бессмысленных детей.  
Под звон мечей, проклятия и крики  
Он меж людей *томился, как в бреду...*

О Данте! о, *отверженец великий,* -  
Воистину *ты долго жил - в аду*<sup>152</sup>!

В своем стихотворении «Поэту» (1907) Брюсов завещает художнику: «Как Данту, подземное пламя / Должно тебе щеки обжечь»<sup>153</sup>. А Блок с одобрением цитирует эту строку в своей статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), утверждая: «Искусство есть Ад. [...] По бессчетным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той,

---

<sup>152</sup> Брюсов В.Я. Данте // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. URL: <http://ruslit.raumlibrary.net/book/bryusov-ss07-01/bryusov-ss07-01.html#work006> (дата последнего обращения: 30.11.2017).

<sup>153</sup> Брюсов В.Я. Поэту // Брюсов В.Я. Там же. URL: <http://ruslit.raumlibrary.net/book/bryusov-ss07-01/bryusov-ss07-01.html#work006> (дата последнего обращения: 30.11.2017).

Которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель»<sup>154</sup>. В «Генрихе Ибсене» (1908) Блок пишет об Алигьери как о «средневековом Данте, мрачном любовнике небесной Беатриче»<sup>155</sup>.

Уже в 1920-е гг. Брюсов в эссе «Данте – путешественник по загробью» рассматривает путешествие героя поэмы лишь как странствие по Аду, где «приходится не только преодолевать естественный страх пред всеми предстающими ему ужасами, но и просто бороться с трудностями самой дороги»<sup>156</sup>.

В своей поздней работе «Данте», созданной под патронажем Муссолини в фашистской Италии (1939), Д. Мережковский-эмигрант писал:

Если у Данте *одно из самых страдальческих лиц, какие только запомнились человечеству, и углы рта опущены, как бы с несказанною горечью, и плечи сгорблены, как бы под раздавливающей тяжестью*, то, может быть, главная причина этого – не бедность, не изгнание, не унижение, не одиночество, не тягчайшая из мук его, – бездействие, а что-то другое, о чем он никогда никому, даже себе не говорит, и на что невнятный намек слышится только в этих страшных словах:

...О, Юпитер,  
За нас распятый на земле, ужели  
Ты отвратил от нас святые очи?

Так ли это? Не грешные ли очи отвратили мы от Него? Медленно страшно охладевает сердце мира ко Христу; охладевает и сердце Данте. Точно *черная тень* легла между ним и Христом; точно Христос *обидел его какой-то нездешней обидой, какой-то горечью неземной огорчил*. Может быть, не наяву, когда думает он о Христе, а во сне, когда мучается Христос, – сердце его плачет: «не знаю, не знаю, не знаю кто кого разлюбил, я – Тебя, или Ты – меня!»<sup>157</sup>.

Это произведение создавалось уже в годы, когда эпоха серебряного века осталась в прошлом, но образ Данте как двойственного трагического персонажа с душой, разделенной между язычеством и христианством и оттого страждущей, родом из того времени. Горечь, обида на Бога, сумасшествие, страдание, слезы, вечный внутренний разрыв, заключающийся в отказе от Христа – вот основные приметы образа Данте-«великого грешника»<sup>158</sup> у Мережковского<sup>159</sup>.

Исключение в этом смысле представлял Эллис (Л.Л. Кобылинский, 1879–1947), которого, напротив, больше всего привлекала вторая и третья кантика (он даже перевел из них некоторые песни<sup>160</sup>): Эллис относился к Данте как к наставнику в истинной вере для всего

<sup>154</sup> Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 433.

<sup>155</sup> Блок А.А. Генрих Ибсен // Там же. С. 316.

<sup>156</sup> Брюсов В.Я. Данте – путешественник по загробью // Самарина М.С., Шайб И.Ю. (ред.). Dante: pro et contra. Цит. С. 137 – 138.

<sup>157</sup> Мережковский Д.С. Данте (Фрагменты) // Самарина М.С., Шайб И.Ю. (ред.). Dante: pro et contra. Цит. С. 137 – 138.

<sup>158</sup> Там же. С. 158.

<sup>159</sup> Ср. об этой работе: Caprioglio N., Spengel G. Dmitrij Merezkovskij e Dante Alighieri // Guidubaldi E. (a cura di). Dantismo russo e cornice europea: In 2 voll. Firenze, 1989. Vol. 1. P. 341 – 351; Додеро-Коста М.Л. О книге Мережковского «Данте» // Келдыш В.А. (ред.). Д.С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 82 – 88.

<sup>160</sup> Ср. Эллис. Из «Божественной Комедии» Данте // Русская мысль. 1904. №10. С. 134 – 138.

человечества, что нашло выражение в его эссе «Учитель веры», напечатанном в «Мусагете» в 1914 г.<sup>161</sup>. Данте был для него поэтом, воплотившим в себе положительный идеал цельности нравственной и творческой – того образца, к которому всем надлежит стремиться. Так, констатируя болезненный духовный разлад в обществе своего времени, в статье «Венец Данте», опубликованной в сборнике аргонавтов (младосимволистов) «Свободная совесть» за 1906 г. он писал: «наша беспокойная мысль, наше больное сердце прежде всего и охотнее всего устремляются к тем эпохам, к тем творцам, которые отмечены цельностью [...] Между ними первый – Данте»<sup>162</sup>. А чуть ниже добавлял:

Когда душа ослепла от слез, ей дано видеть небо; когда тело сожжено пламенем чистилища, оно получает способность возноситься; когда спина сломлена под тяжестью камней священной горы, за нею распустанся крылья ангела; когда очи истомились от пристального созерцания всех ужасов плоти, казнимой адом, они получают дар прозревать то, что не ограничено воплощением, – и тогда из проклятия и ужаса родится чистый трепет молитвы. Вот то, чему учит нас Данте в «Божественной комедии»<sup>163</sup>.

Однако его восторг перед цельностью и святостью героя «Комедии» перемежался увлечением Бодлером, демоническим началом, inferнальной стороной жизни и творчества, как это было характерно для прочих символистов, а также и увлечением марксистской идеологией, что дало А. Белому повод заметить в своих воспоминаниях о 1900-1901 гг.: «Л. Л. Кобылинский (впоследствии Эллис) расстраивался между Бодлером, марксизмом и Данте»<sup>164</sup>. А Блок насмешливо выразился о статье «Венец Данте»: «Статья г. Эллиса о Данте была бы интересна, если бы прежде всего не прерывалась тщетными упражнениями в переводах из Данте и если бы сам г. Эллис не так часто впадал в истерику»<sup>165</sup>.

На фоне общей inferнализации дантовской фигуры в среде символистов, использовавших образы Данте, выделяется лидер младосимволизма Вячеслав Иванов (1866 – 1949), уровень универсальной образованности которого неизмеримо возвышал его над своими «собеседниками на пиру» и позволял читать Данте в оригинале, воспринимая его поэтику в античных, библейских, богословских и философских контекстах. Более того, Иванов даже сам читал курс по творчеству Данте (в том числе, по малым его

<sup>161</sup> Эллис. Учитель веры // Труды и дни издательства «Мусагет». 1914. №7. С. 63 – 78.

<sup>162</sup> Эллис. Венец Данте // Свободная совесть. Лит. – философ. сб. М., 1906. Кн. 1. С. 110.

<sup>163</sup> Там же. С. 125.

<sup>164</sup> Белый А. Воспоминания о Блоке. М., 1995.

<sup>165</sup> Блок А.А. «Свободная совесть». Книга первая. Рецензия // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 610. Подробнее об Эллисе и Данте ср. Асоян А.А. Данте в русской культуре. Цит. С. 161 – 174. Ср. также недавнюю работу: Глухова Е., Поляков Ф. Сонеты из «Vita puova» Данте в ранних переводах Эллиса. Подготовка текста и комментарии Елены Глуховой и Федора Полякова. Вступительная статья Федора Полякова // Vienna Slavic Yearbook. 2017. №5. С. 185 – 216.

произведениям) в Бакинском университете в 1921 г.<sup>166</sup>. Л.В. Пумпянский писал о Вяч. Иванове так:

«Поэтическая система» иногда может быть очень невелика по массе (Тютчев, Китс, К.Ф. Мейер) и немногосоставна; иногда громадна по массе; иногда же по разнообразию инородных поэзии элементов: В. Иванов. Я себе представляю будущие работы о В. Иванове начинающимися с подробного изучения этого чужеродного [...]. Только тогда стало бы ясно, кто близок В. Иванову: тип соединения научного знания с поэзией всегда точно обусловлен типом поэзии самой, а потому и есть верный путь... Тут сразу: не Брюсов, хотя оба в русском Ренессансе единственные вооруженные громадным точным научным знанием. Брюсову нужен был прежде современный сверхчеловек, нужно выпить все, на что дает право сила; его эрудиция – того же порядка, что физиологический характер его поэтической системы. Но чтобы понять В. Иванова, нужно через облегчающий пример Жуковского *взойти к Данту*<sup>167</sup>.

Иванова интересовала, в первую очередь, теологическая поэзия «Чистилища» и «Рая», многие образы которой были созвучны мироощущению русского поэта. По словам Д. Мицкевича, Данте был привлекателен для Иванова как автор, который «открыл технику перевода своих и родственных ему ноуменальных наитий на интуитивно-чувственные поэтические»<sup>168</sup>: эта техника достигает своего совершенства в последних двух кантиках Комедии. Впрочем, Иванов не пренебрегал и общими для символистов элементами «Дантова кода», расширяя, углубляя и дополняя их значения; у него мы найдем и образ Беатриче, и небесную розу, и искушения темного леса, и «пылающее сердце», пришедшее в его поэзию из «Новой жизни»<sup>169</sup>. Данте был для него поэтом-теургом, художником, объединяющим в своем творчестве высшие духовные и низшие материальные миры, истинным символистом, на которого должно равняться<sup>170</sup>. Но кроме этого, насколько можно судить на данный момент, лишь у него в то время мы встречаем те неизвестные широкому кругу авторов образы поэмы, которые свидетельствует о подлинно глубинном проникновении в ее текст.

От внимания Иванова не ускользнули, в частности, мотивы, связанные с поэтикой радости в «Комедии»: свет, драгоценные камни как преображенные этим светом праведные души, игры и праздник небесных встреч, лица родных и близких в Эмпирее. Близость ивановских образов к дантовским образам радости особенно угадывается в стихотворном цикле «Царство Прозрачности» из второй книги стихов «Прозрачность» (1904) и в «Эпилоге» к мелопее «Человек» (1918 – 1919).

---

<sup>166</sup> Ср. *Ланда К.* (публ.). Иванов В. Из неизданного. Лекции о Данте 1921 г. // Pliukhanova M., Shishkin A. (a cura di). *Europa Orientalis. Dialettica tra contingenza storica e valore universale in Vjačeslav Ivanov. X convegno internazionale.* Salerno, 2017. P. 343 – 353.

<sup>167</sup> *Пумпянский Л.В.* О поэзии В. Иванова: мотив гарантий (1925) // Пумпянский Л.В. *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы.* М., 2000. С. 538.

<sup>168</sup> *Мицкевич Д.* Высота башни // Шишкин А.Б. (ред.). *Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века.* СПб., 2006. С. 9.

<sup>169</sup> Ср. *Davidson P.* The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Cit.; *Шишкин А.Б.* «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова и дантовское видение “благословенной жены” // Самарина М.С., Шайб И.Ю. (сост.). *Данте Алигьери: Pro et contra.* Cit. С. 646 – 664.

<sup>170</sup> *Иванов В.* О границах искусства // Иванов В. *Собр. соч.:* В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 2. С. 627 – 651.

Как указывает Т.В. Игошева, большинство стихотворений цикла «Царство Прозрачности» «эмблематичны»<sup>171</sup>, так как целиком посвящены отдельным драгоценным камням: алмазу, сапфиру, изумруду, рубину и аметисту, кроме последнего стихотворения. Согласно А. Дикману, «для написания своих стихотворений Вячеслав Иванов прибегал к менее общим литературным источникам, опираясь на необычные тексты, родственные его поэтическому мировосприятию»<sup>172</sup>. Среди этих источников ключевую роль играет дантовская поэма, а именно первая песнь «Чистилища» и, возможно, те песни «Рая», где фигурируют святые под видом драгоценных камней.

Так, четвертое стихотворение цикла, «Сафир», начинается со строк:

И ты, глубокий, *радуј очи,*  
О *сине-блещущий сафир,*  
В полудне моря свет полночи,  
*Небес сгустившийся эфир*<sup>173</sup>!

Образы, которые встречаются в этих строках, необычайно близки следующим стихам первой песни «Чистилища»:

<i>Dolce color d'oriental zaffiro,</i>	<i>Сладостный цвет восточного сафира,</i>
<i>che s'accoglieva nel sereno aspetto</i>	<i>что сгущался в ясном облике</i>
<i>del mezzo, puro infino al primo giro,</i>	<i>среды, прозрачной вплоть до первого круга,</i>
<i>a li occhi miei ricominciò diletto,</i>	<i>снова возвратил наслаждение моим глазам,</i>
<i>tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta,</i>	<i>как только я вышел наружу из мертвого воздуха,</i>
<i>che m'avea contristati li occhi e 'l petto</i> <sup>174</sup> .	<i>опечалившего мои глаза и грудь.</i>

Лексико-семантические сближения здесь особенно любопытны в свете того, что нам известно об Иванове как о переводчике «Комедии». И.Н. Голенищев-Кутузов, близко знавший Иванова и бывший в какой-то мере его учеником, свидетельствует:

Как мне говорил Вячеслав Иванов во время наших бесед в Риме, между поэтами-символистами в начале XX в. было договорено, что «Божественную Комедию» они переведут коллективно: Брюсов – «Ад», а Иванов – «Чистилище» и «Рай». План этот оказался не до конца осуществленным. От Брюсова осталась только I песнь «Ада», впервые увидевшая свет лишь в 1955 г., и начало III песни. Автору настоящей монографии довелось слышать в чтении Вячеслава Иванова одну из песен «Рая», переведенную со свойственными мэтру русского символизма торжественностью, архаичностью и поэтической силой. Об издании в СССР ивановского перевода «Рая» хлопотал А. М. Горький, писавший об этом из Италии в 1929 г. президенту Государственной Академии художественных наук П. С. Когану. К сожалению, дантовские переводы В. Иванова до сих пор остаются в рукописи<sup>175</sup>.

П. Дэвидсон поясняет, что Голенищев-Кутузов мог иметь в виду дореволюционный заказ перевода «Комедии», который был получен Брюсовым и, возможно, также Ивановым

<sup>171</sup> Игошева Т.В. Символика драгоценного камня в поэтической книге Вячеслава Иванова 'Прозрачность' // Шишкин А.Б. (ред.). Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. Цит. С. 312.

<sup>172</sup> Дикман А. Lithica ivanoviana. Quelques remarques autour du cycle PROZRAČNOST' // Cahiers du Monde Russe. 1994. №35. P. 273.

<sup>173</sup> Иванов В. Сафир // Иванов В. Собр. соч. Цит. Т. 1. С. 755.

<sup>174</sup> Purg. I, 13 – 18.

<sup>175</sup> Голенищев-Кутузов И.Н. Данте и русская литература. Цит. С. 467 – 468.

около 1904 г. от С.А. Венгерова, основавшего серию «Библиотека великих писателей» в издательском доме Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона<sup>176</sup>. Однако с уверенностью можно говорить только о том, что 14 мая 1920 г. между представителем этого же издательства А. Перельманом и Вячеславом Ивановым был подписан договор о переводе последним «Комедии» целиком, в стихах и прозе, с подробным комментарием, который должен был быть выполнен не позднее 31 декабря 1923 г.<sup>177</sup>. Позднее условия договора, очевидно, были изменены. О том, что Иванов трудился в то время именно над переводом «Чистилища» (а не «Рая»), известно со слов Гершензона в «Переписке из двух углов», в «письме», относящемся к периоду между 19 и 30 июня того же года<sup>178</sup>.

Проект не был завершен: после смерти Венгерова в 1920 г. издательство Брокгауза и Эфрона потеряло интерес к переводу поэмы. Единственный переведенный Ивановым отрывок из «Комедии», известный на сегодняшний день, хранится в Римском архиве и впервые был опубликован П. Дэвидсон в ее статье в «Oxford Slavonic Papers» (1982); исследовательница предположительно относит его к лету 1920 г. – периоду, когда Гершензон помогал Иванову в работе над переводом «Чистилища»<sup>179</sup>. Перевод представляет собой часть первой песни «Чистилища», с 1-го по 67-й стихи. Таким образом, в него входят две интересующие нас терцины – с 13-го по 18-й стих:

*Цвет сладостный восточного сафира,  
По первый круг сгущаясь в вышине  
Чистейшего, прозрачного эфира,  
Опять целил и нежил очи мне,  
Так долго мертвым воздухом, без света,  
Дышавшему в исхоженной стране*<sup>180</sup>.

Очевидно, что ивановский перевод не только формально (терцины, цепная рифма, равное количество стихов), но и лексически весьма близок к оригиналу. Эпитет «сладостный» и словосочетание «снова возвратил наслаждение моим глазам» («dolce» и «ricominciò diletto») – переданы Ивановым в его переводе весьма близко: «сладостный» и «опять целил и нежил очи мне». Зрительное наслаждение, глубина синевы, прозрачность – смысловые узлы, которые сохраняются и даже усиливаются Ивановым в его переводе; к радости, которая является эффектом сапфирового цвета небес, русский поэт прибавляет также исцеление.

<sup>176</sup> Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Цит. P. 261.

<sup>177</sup> Договор об издании «Комедии» Данте // Rizzi D., Shishkin A. (a cura di). Archivio italo-russo. Trento, 1997. Vol. 1. P. 547 – 548.

<sup>178</sup> Иванов В., Гершензон М. Переписка из двух углов // Иванов В. Собр. соч. Цит. Т. 2. С. 387.

<sup>179</sup> Davidson P. Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante // Oxford Slavonic Papers. 1982. №15. P. 128 – 129.

<sup>180</sup> Там же.

Схожие значения появляются перед нами и в первой строфе ивановского стихотворения «Сафир» из «Царства Прозрачности». Интерес русского поэта сосредоточен здесь, в отличие от перевода, на чудесных свойствах камня, и в этом смысле стихотворение действительно ближе к поэзии символистов, чем к дантовскому тексту. Но часть этих свойств описывается дантовским языком: сафир – глубокий и «сине-блещущий», как и цвет восточного камня у Данте; он являет собой «сгустившийся эфир небес»; и, главное, его предназначение – «радовать очи», как делает это сапфировая синева в начале второй кантики. Хотя в остальных двух строфах стихотворения не просматривается настолько очевидных дантовских влияний, образы первой строфы, несущие в себе мотив радости зрительного восприятия, дарованной человеку сапфировым цветом, кажутся непосредственно взятыми из первой песни второй кантики Комедии и появляются спустя годы в единственном ныне известном ивановском переводе поэмы. Таким образом, можно говорить о случае двойной рецепции дантовского текста о наслаждении видом сапфира: сначала поэтической, а затем переводческой.

Вячеслав Иванов использует дантовские образы, чуждые многим другим символистам, однако следует при этом эстетическим и философским принципам символизма. В цикле «Царство Прозрачности», к которому принадлежит «Сафир», по мнению Дикмана, «прослеживается идея, что упомянутые камни должны “преобразить нас всех”, привести к принятию ‘божественного Да’»<sup>181</sup>. Камни, и Сафир в том числе, выступают в цикле не только как эмблема, но и как магический инструмент преобразования человеческой природы, что созвучно теургическим устремлениям Иванова, но не типично для дантовской поэзии.

В другом знаковом стихотворении цикла, «Алмаз», преобразование человеческой природы передается в образах преобразования темной, «угольной», земной материи ярким божественным светом:

Когда, сердца пронзив, Прозрачность  
Исполнит солнцем темных нас,  
Мы возблестим, как угля мрачность,  
Преображенная в алмаз.

*Взыграв игрою встреч небесных,  
Ответный крик твоих лучей,  
О Свет, мы будем в гранях тесных.  
Ты сам — и цель твоих мечей!*

Всепроницаемой святыней  
Луча божественное Да,  
Стань в сердце жертвенном твердыней,

---

<sup>181</sup> Дикман А. Lithica ivanoviana. Cit. P. 279.



Солнцедробящая звезда<sup>182</sup>!

Образы угля и алмаза и их взаимодействие друг с другом (трансформация угля в алмаз) вообще типичны для поэтики Иванова, однако в этом стихотворении привлекают внимание также процессы светопроникновения и метафора «игра встреч небесных». Как мы помним, «небесные встречи» святых с божественным светом, друг с другом и с Данте, описанные в поэме не только через метафоры соприкосновения света с драгоценным камнем, но и в терминах игры, праздника, торжества, составляют основной элемент сюжета «Рая». Модель восприятия и отражения света в ивановском «Алмазе» служит той же цели, что и поэтическая модель распространения света в «Комедии»: изображению того, как человеческая душа наполняется божественной энергией и как развиваются ее драматичные и вместе с тем радостные отношения с этой энергией. У обоих авторов в этом контексте образы драгоценностей обретают особую значимость<sup>183</sup>. Однако и здесь мы наблюдаем, как образы, сходные с дантовскими, употребляются Ивановым в теургических целях: ведущую роль в преображении выполняет таинственная сила – Прозрачность, а поэт обращается непосредственно к Алмазу, уповая на его преобразующую природу («Стань в сердце жертвенном твердыней...»).

Довольно важная деталь, на которую хотелось бы обратить внимание в разговоре об ивановской трактовке дантовских мотивов – это используемая поэтом лексика, в которой смешиваются слова из современного и церковно-славянского языка. Как пишет П. Дэвидсон, дантовское творчество представляло для символистов богатейшую житницу религиозных образов, крайне интересных для них в силу их влечения к духовным основам бытия; дантовские поэтические приемы стали своего рода моделью «для развития нового поэтического словаря, служившего выражению духовных идей»<sup>184</sup>. В самом деле, к концу XIX в. в светской русской поэзии было весьма немного примеров интерпретации религиозных тем, что отчасти было обусловлено требованиями духовной цензуры: вспомним о судьбе поэмы «Таинственная капля» Ф. Глинки и миновского перевода «Комедии». Символисты стремились заполнить эту нишу в поэтической культуре, и основная заслуга здесь принадлежала именно Иванову, активно прибегавшему к дантовскому арсеналу религиозных образов. Но, используя этот арсенал, необходимо было каким-то образом переводить и сам язык «Комедии», и потому перед Ивановым

---

<sup>182</sup> Иванов В. Алмаз // Иванов В. Собр. соч. Цит. Т. 1. С. 754.

<sup>183</sup> Более подробно мы постарались привести доказательства возможных и очевидных параллелей между дантовскими и ивановскими образами в статье: *Ланда К.* К вопросу о дантовских влияниях в ранней поэзии Вячеслава Иванова // Pliukhanova M., Shishkin A. (a cura di). *Europa Orientalis. Dialettica tra contingenza storica e valore universale in Vjačeslav Ivanov. X convegno internazionale.* Salerno, 2017. P. 235 – 266.

<sup>184</sup> Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Cit. P. 15.

встала проблема передачи этого языка средствами русского (как при самом переводе поэмы Данте, так и при создании собственной лирики, полной дантовских интертекстов). Иванов решал эту проблему, используя лексику из церковнославянского, который превосходно знал и который представлялся ему более подобающим для высоких материй дантовской поэмы<sup>185</sup>. Употребление славянизмов при переводе «Комедии» было характерно почти для всех русских стихотворных переводчиков XIX в., начиная с Катенина; в частности, для Мина; однако Иванов употреблял их виртуозно, спонтанно и в составе сложных фраз, которыми заменял простые дантовские выражения<sup>186</sup>.

Если говорить именно об ивановском переводе поэмы, то можно констатировать, что, с одной стороны, торжественные и не всем понятные слова и словосочетания передавали атмосферу древности, традиционно окружающую поэму Данте; а с другой, отягощали темными и непривычными широкому читателю выражениями и без того сложное содержание. Однако затемнение содержания, отказ от простых формулировок и употребление устаревших терминов было программным для символистского поэта. Вот как объясняет принципы ивановского перевода П. Дэвидсон:

Загробное царство видится Иванову как эзотерический мир, о котором может быть рассказано лишь в завуалированной форме, и Данте представляется в этом контексте как темный, сложный поэт, предвосхищающий в своих стихах основные догматы символистской эстетики. В этом смысле ивановские переводы более чем подтверждают мнение Достоевского о том, что западный поэт может стать русским поэтом, если его пересадить на русскую почву. В переводах Иванова Данте становится русским символистским поэтом, финальным подтверждением его восклицания, цитируемого в качестве эпиграфа к этой книге: «Итак, Данте – символист!»<sup>187</sup>.

Таким образом, в основе упомянутых стилистических особенностей ивановского перевода дантовской поэмы лежали две причины: первая, объективная, заключалась в нехватке светских литературных моделей для повествования о сакральных и религиозных предметах на русском языке; вторая, субъективная – в применении Ивановым принципов символистской эстетики и мировоззрения к дантовской поэме. В этой перспективе и

---

<sup>185</sup> Ср. об этом подробнее: Davidson P. Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante. Cit. P. 129 – 131.

<sup>186</sup> Употребление славянизмов и изобретение псевдославянизмов было характерно не только для Вячеслава Иванова, но и вообще для его окружения. Любопытно в этой связи письмо историка литературы и журнального деятеля Ф.Д. Батюшкова (1857 – 1920), адресованное М. Замятниной, подруге второй жены Иванова, Лидии Зиновьевой-Аннибал, с отказом печатать роман последней «Пламенники». Свой отказ Батюшков мотивирует именно обилием псевдославянизмов и, в частности, употреблением слова «пламенник», по его мнению, в русском языке «несуществующего». Ср. Письмо Батюшкова к Замятниной, 24 января. Карт. 12. Ед. хр. 12. Л. 3 и об. Цит. по: Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903 – 1907 годах: Документальные хроники. М., 2009. С. 16 – 17. Интересно здесь то, что М. Лозинский также употребляет слово «пламенник» в переводе «Рая» (XII, 2), что может косвенно свидетельствовать о влияниях символистской поэтики в его творчестве. Впрочем, укажем, что в Синодальном переводе Библии это же слово встречается в книге Иова (Иов 41, 11). В словаре Дьяченко, однако, такого слова не обнаружено. Ср. Дьяченко Г.М. Полный церковно-славянский словарь. М., 1900. URL: <http://www.slavdict.ru> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

<sup>187</sup> Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Cit. P. 273.

образы дантовской радости трактовались им как ключи к эзотерическим истинам, коды к неведомым простому читателю сакральным глубинам.

Мы так подробно остановились на этом обстоятельстве потому, что эстетические установки М.Л. Лозинского, автора канонического перевода поэмы в XX в., о котором пойдет речь ниже, могли определяться именно эстетикой символизма, из которого вышел он сам как поэт, пусть и примкнув впоследствии к другому литературному направлению. Башня Вячеслава Иванова была интеллектуальным и творческим центром культурной жизни Петербурга того времени, где сформировались и позднейшие противники символистов – акмеисты, к которым присоединился Лозинский. Стилистические особенности его перевода и его трактовку дантовского концепта «радость» не понять без представления о том контекста, в котором он формировался как литератор. Символом этой преемственности может быть тот факт, что в коллекции Лозинского находилось издание «Комедии», ранее принадлежавшее Иванову, которое он подарил своему другу И.М. Гревсу в Риме в 1892 г., а Гревс позднее передал его Лозинскому<sup>188</sup>.

#### 1.4. Акмеистическая трактовка дантовской радости: Осип Мандельштам

Поскольку Лозинский, как было сказано выше, общался не только с символистами, но и стал позднее одним из активных деятелей акмеизма, близко общался с Гумилевым, Ахматовой и Мандельштамом, то в рамках настоящего исследования необходимо особо задержаться и на интерпретации образа Данте и дантовского концепта «радость» в среде акмеистов.

В первой половине 1910-х гг. от ивановской «академии» символизма отмежевалась группа молодых поэтов, противопоставивших себя прежнему направлению в культуре и искусстве и объявивших новый курс на ясность и четкость слова, отказ от поэзии как теургии и признание ее ремесленным мастерством, подобным строительству зданий. Эти устремления воплотились в новой организации «Цех поэтов», созданной в 1911 г. Н.С. Гумилевым и С.М. Городецким (1884 – 1967). В «Цехе» состояли В.И. Нарбут, М.А. Зенкевич, А.А. Ахматова (в качестве секретаря), О.Э. Мандельштам, и, среди прочих, М.Л. Лозинский, который в 1912 – 1913 гг. даже был редактором акмеистского журнала

---

<sup>188</sup> Там же. Р. 267; символично также, что историк-медиевист Гревс в 1938 г. составил комментарии к первому изданию «Ада» в переводе Лозинского: ср. *Лозинский М.Л.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная Комедия. Ад. Л., 1939.

«Гиперборей». Стилистические принципы акмеизма в какой-то мере предвосхищала статья «клариста» М.А. Кузмина «О прекрасной ясности», вышедшая в 1910 г.<sup>189</sup>.

В 1913 г. Гумилев опубликовал в журнале «Аполлон» свой манифест акмеизма («Наследие символизма и акмеизм»), где провозглашал:

На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова акме - высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), - во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме<sup>190</sup>.

Традиционно отличие акмеизма от символизма формулируется примерно следующим образом:

Акмеисты выступили *против религиозно-мистических исканий символизма, его утонченной духовности, философских устремлений*. «Непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать», — писал Гумилев, отказываясь поднимать литературу в «алмазный холод» «прекрасной дамы Теологии». Символической «слиянности» образов и вещей поэт-акмеист противопоставлял их «раздельность», самодостаточность. Самоценной виделась и материя жизни как таковой в эстетической равнозначности ее проявлений<sup>191</sup>.

Важно здесь, однако, иметь в виду, что за отречением от мистических исканий символизма у акмеистов (в частности, у Гумилева, Ахматовой и Мандельштама) не стояло отречение от духовной стороны вещей как таковой. С. Аверинцев, анализируя метафизическую сущность акмеизма в своем предисловии к собранию сочинений О. Мандельштама, указывает, что основным отличием этого направления было не «отречение от духовности», а, напротив, ее более глубокое понимание и, если можно так выразиться, почтение к ней:

Символизм немислим без своей религиозной претензии. Символисты легко приступали к штурму верховных высот мистического восхождения; «новое религиозное сознание» было лозунгом их культуры. Старые критерии для отличения христианского от антихристианского или хотя бы религиозного от антирелигиозного отменялись, новых не давалось [...]. Поэтому для символизма в некотором смысле все — религия, нет ничего, что не было бы религией (то есть, выражаясь более трезво, *нет ничего, что не поддавалось бы религиозной стилизации по некоторым правилам игры*). Эротический экстаз можно было отождествить с мистическим («путь в Дамаск»), а богоборчество включить в систему религиозной топикки. [...]

Ахматову и Мандельштама, в меньшей степени Гумилева объединяет протест *против инфляции священных слов*. Мандельштам скажет: «Русский символизм так много и громко кричал о «несказанном», что это «несказанное» пошло по рукам, как бумажные деньги». *У акмеистов святость сакрального слова восстанавливается через подчеркивание его запретности: его произнесение грозит непредсказуемыми последствиями. «Не произноси имени Господа, Бога твоего напрасно»...*<sup>192</sup>.

<sup>189</sup> Кузмин М.А. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. №4. С. 5 – 10.

<sup>190</sup> Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. №1. С. 42.

<sup>191</sup> Корецкая И.В. Акмеизм: [Русская литература на рубеже XIX и XX веков] // Бердников Г.П. (ред.). История всемирной литературы: В 8 т. М., 1994. Т. 8. С. 107.

<sup>192</sup> Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 25 – 26.

Это рассуждение ученого служит прекрасной иллюстрацией к заключительным словам Мандельштама в третьем «манифесте» акмеизма – статье «Утро акмеизма»:

Средневековые дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к *потустороннему относилось с огромной сдержанностью*. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года<sup>193</sup>.

Думается, что именно под этим углом зрения следует смотреть и на знаменитое эссе О. Мандельштама «Разговор о Данте», которое явилось на свет как полемический ответ символистской трактовке дантовской поэмы<sup>194</sup>: написанное уже в 1933 г., оно, тем не менее, принадлежало перу того из товарищей Гумилева, который до последнего считал себя «настоящим акмеистом»<sup>195</sup>.

Определив в первой части настоящей работы, что концепт «радость» является одним из центральных в дантовской поэме и обрисовав его связи с богословскими и мистическими основами «Комедии», можно поставить закономерный вопрос: если акмеисты отказываются «смешивать» уровни поэзии и мистики, если дантовские философские концепции неведомы Мандельштаму в силу того, что он, по-видимому, специально не занимался дантовскими богословскими источниками (в отличие от Вячеслава Иванова)<sup>196</sup>, то о какой рецепции дантовской радости может идти речь в его случае? Рассмотрим, на каком уровне концепт «радость», пронизывающий все структуры поэтического языка «Комедии», присутствует в «Разговоре о Данте».

Согласно первому исследователю мандельштамовского эссе Л.Е. Пинскому (1906 – 1981), «Разговор о Данте» рождался как новый, антисимволистский подход к интерпретации дантовской поэмы, который был направлен против «злоупотребления мистико-аллегорическим толкованием» «Комедии»:

Для постижения «архаического» Данте еще недостаточен, да и вообще не решает, тот археологический (теологический, политический) аппарат комментариев, раскрывающих пластику аллегорий, через который должен (и не может!) прорваться современный читатель «Комедии»<sup>197</sup>.

Но дело не только в толкованиях; символисты и предшествующие им поколения, по мнению Мандельштама, сделали Данте романтизированной фигурой, подобной гравюрам Гюстава Доре, которой он никогда не был:

<sup>193</sup> Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Собр. соч. Цит. Т. 1. С. 180.

<sup>194</sup> Ср. Силард Л., Барта П. Цит. С. 164 – 166.

<sup>195</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999. С. 45.

<sup>196</sup> Ср. Colucci M. Note alla *Conversazione su Dante di Mandel'stam* // Colucci M. Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze. Roma, 2007. P. 177.

<sup>197</sup> Пинский Л.Е. Поэтика Данте в освещении поэта // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.; СПб., 2014. С. 362 – 363.

По мере того как Дант все более и более становился не по плечу и публике следующих поколений и самим художникам, его обволакивали все большей и большей таинственностью. Сам автор стремился к ясному и отчетливому знанию. Для современников он был труден, был утомителен, но вознаграждал за это познанием. Дальше пошло гораздо хуже. Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился «таинственный» Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился ни кто, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным  
О Новой Жизни мне поет...

Внутреннее освещение дантовского пространства, *выводимое только из структурных элементов*, никого решительно не интересовало<sup>198</sup>.

Обратим внимание на последнюю фразу: текстовое пространство можно описать, исходя *только из его структурных элементов*. Мандельштам действительно предлагал рассматривать дантовский текст, исходя из его поэтического языка, понятого не как набор приемов, а как «скрещенный процесс» *живого восприятия* этого языка читателем и интонационной и фонетической работы «орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве»<sup>199</sup>. Ведь, согласно Мандельштаму, «Данте способен говорить с читателем XX в. как живой с живым – на языке поэтического слова»<sup>200</sup>, а не как мрачная фигура древности, изрекающая таинственные пророчества в аллегорической форме. Русский поэт отказывался от прочтения дантовской «Комедии» через призму многовековых трактовок различных дантовских образов в их «пластической» завершенности и рассматривал слова поэмы в их полисемии, в их взаимодействии с другими языковыми уровнями (фонетика-интонация-морфология-синтаксис), воздействующими прямо на воображение читателя; в их семантических и культурных ассоциациях (то есть ассоциациях с тем средневековым миром – не только литературой, но и живописью, архитектурой, ткачеством – в котором жил и творил Данте). И социологический, и формальный метод от Мандельштама были далеки; он создал новое, уникальное критическое произведение, в котором следовал лишь законам акмеизма и собственной поэзии<sup>201</sup> и в котором шел не от смысла к структуре, но от структуры – к смыслу: «Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль»<sup>202</sup>. Метафорика «Комедии», согласно Мандельштаму, не статична, а динамична, энергетична; и сама поэтическая речь «Комедии» является уникальным сочетанием различных энергий: «Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу»<sup>203</sup>. Это единство видится

<sup>198</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 122.

<sup>199</sup> Там же. С. 108.

<sup>200</sup> Пинский Л.Е. Цит. С. 363.

<sup>201</sup> Там же. С. 365.

<sup>202</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте. Цит. С. 120.

<sup>203</sup> Там же. С. 112.

Мандельштаму не окаменевшим, «лапидарным» или «скульптурным», но живым, реализуемым в момент чтения дантовского текста:

Если б мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона, мы бы слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентиля валторны. И мы были бы слушателями того, как вокруг лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра. [...] Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом – абсолютно неверно. Задолго до Баха, и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные эмбриональные прообразы будущего чудовища, когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами<sup>204</sup>.

Данте, по мнению Мандельштама, наслаждался живым организмом собственной поэзии, соединением в ней в гармоничном сочетании многочисленных семантико-фонетических ассоциаций, комплексных сравнений, сложных метафор. Кроме того, воображение Мандельштама привлекало сочетание в рамках единого сюжета образов исторических деятелей и литературных персонажей различных эпох и культур: в этом он видел ту же тенденцию сочетать несочетаемое, что и в пестрой фонетике и наслоениях разных глагольных времен в «Комедии», и, по его мнению, это делалось с той же целью: пережить наслаждение всеми гранями как языка, так и бытия, и человеческой культуры, сведенными воедино.

«Как камень отлагает в себе природу разных тысячелетий, так Данте сводит в единую всевременность культуру разных столетий», комментирует М.Л. Гаспаров наблюдение Мандельштама<sup>205</sup>. Как пишет Пинский, у Мандельштама «Данте – антимодернист, так как “его современность – неистощима, неисчислима и неиссякаема”, вечна»<sup>206</sup>.

В этой современности синхронно присутствуют Гомер и Вергилий, Одиссей и царь Давид, Адам и Ной:

Итак, вообразите себе, что в поющий и ревуший орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами и Рахилью, ради которой Иаков столько претерпел. [...] После этого орган приобретает способность двигаться – все трубы его и меха приходят в необычайное возбуждение, и, ярьась и неистовствуя, он вдруг начинает пятиться назад. Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой «Комедии»<sup>207</sup>.

Таким образом, согласно Мандельштаму, автор «Комедии» воспринимает все известные ему эпохи, исторические события, легенды, мифы и даже религиозные доктрины не на временной дистанции, но как переживание и опыт настоящего момента своей поэзии, и наслаждается этим моментом. Абстрактные идеи конкретизируются в восприятии героя

<sup>204</sup> Там же. С. 149.

<sup>205</sup> Гаспаров М.Л. Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 853.

<sup>206</sup> Пинский Л.Е. Цит. С. 369.

<sup>207</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте. Цит. С. 149 – 150.

дантовской поэмы, исторические персонажи становятся его собеседниками, а теологические концепции превращаются для него в предмет эксперимента.

Так, относительно встречи Данте с праотцом Адамом в XXVI песни «Рая», Мандельштам пишет:

Нам уже трудно себе представить, каким образом абсолютно всем знакомые вещи — школьная шпаргалка, входившая в программу обязательного начального обучения, — каким образом вся библейская космогония с ее христианскими придатками могла восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск.

И если мы с этой точки зрения подойдем к Данту, то окажется, что в предании он видел не столько священную его, ослепляющую сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментирования.

В двадцать шестой песни «Paradiso» Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов — автор Апокалипсиса.

Я утверждаю, что все элементы современного экспериментирования имеются налицо в дантовском подходе к преданию. А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности которых нельзя усумниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности.

Ситуация двадцать шестой песни «Paradiso» может быть определена как торжественный экзамен в концертной обстановке и на оптических приборах<sup>208</sup>.

Отсюда видно: Мандельштам вовсе не отказывает Данте в интересе к теологии, он лишь актуализирует этот интерес, изображая его как живой и страстный — что, как мы видели в первой части работы, вполне соответствует дантовскому изображению радости познания. При этом Мандельштам меняет традиционный подход, отталкиваясь от самого анализа структуры текста, а не от его богословских источников.

В этой же перспективе трактует Мандельштам и описание радости Адама при встрече с Данте:

Изумительна его «рефлексология речи» — целая до сих пор не созданная наука о спонтанном психофизиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говоренью, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

Здесь он ближе всего подходит к волновой теории звука и света, детерминирует их родство.

«Подобно тому как зверь, накрытый попоной, нервничает и раздражается и только шевелящиеся складки материи выдают его недовольство, так же первосозданная душа (Адама) изъявила мне сквозь оболочку (света), до чего ей приятно и весело ответить на мой вопрос...» (Par., XXVI, 97 — 102)<sup>209</sup>.

Здесь свето-радостная поэтика Рая рассматривается в семитоической перспективе и воспринимается как предвосхищение или угадывание Данте волновой теории.

Связь между световыми явлениями «Рая» и такими проявлениями радости, как танец, особенно привлекает взгляд Мандельштама: во-первых, в силу его любопытства к сочетанию «разных видов энергий» в дантовской поэме, во-вторых, в силу его убеждения, что вся поэма как целое существует лишь в процессе движения, формообразования, «тяги» различных элементов друг к другу:

---

<sup>208</sup> Там же. С. 133.

<sup>209</sup> Там же. С. 144.



В третьей части «Комедии» («Paradiso») я вижу настоящий *кинетический балет*. Здесь всевозможные виды световых фигур и плясок, вплоть до пристукивания свадебных каблучков.

«Передо мной пылали четыре факела, и тот, который ближе, вдруг оживился и так зарозовел, как если бы Юпитер и Марс вдруг превратились в птиц и обменялись перьями...» (Par., XXVII, 10 — 15)<sup>210</sup>.

Этот интерес русского поэта к соотношению праздничного танца, света и движения, света и сигнальной системы, света и звука свидетельствует о таком глубоком проникновении в секреты дантовской поэтики «Рая», пример которому сложно найти даже у Вячеслава Иванова, особо внимательного именно к третьей кантике.

Однако свет и яркие краски Мандельштам находит у Данте не только в «Раю»; выше он пишет:

Мне изо всей силы хочется опровергнуть *отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенглеровской коричневости Данта*. Для начала сошлось на показание современника-иллюминатора. Эта миниатюра из той же коллекции Перуджинского музея. Она к первой песни: «Увидел зверя и вспять обратился».

Вот описание расцветки этой замечательной миниатюры, более высокого типа, чем предыдущая, и вполне адекватной тексту.

Одежда Данта ярко-голубая («azzurro chiara»). Борода у Вергилия длинная и волосы серые. Тога тоже серая. Плащик розовый. Горы обнаженные, серые.

Таким образом, мы здесь видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой породе<sup>211</sup>.

Наслаждение Мандельштама яркими красками, диковинными образами, многоступенчатыми метафорами и сравнениями в поэме Данте, которое он приписывает и самому флорентийскому поэту в момент создания «Комедии», обусловлено акмеистическим восприятием поэтической речи у Мандельштама: его восхищают не концепции, стоящие за словами, но слова, из которых вырастают концепции. Пинский определяет это так:

Для автора статьи «Слово и культура» слово как бы «душа» вещи, сознания, культуры («слово – Психея»), в слове они живут второй, посмертной, вечной жизнью, оно *свидетельствует* о них – и в то же время автономно от них, вступая в *новый ряд*, соотносенный с *новым миром, с поэтом-творцом, его временем, без чего невысказано и творчество как свободный акт*. [...] Весь этюд о Данте пронизан *ощущением внутрисловообразной глубокой связи дантовского слова с итальянской культурой века Данте*, но связь эта, в отличие от примитивного «социологизма», *раскрывается на анализе поэтической речи* во всей ее «потрясающей независимости»<sup>212</sup>.

Иными словами, Мандельштам приходит к Данте через саму ткань его поэтического языка и видит в Данте автора, наслаждающегося богатством доступного ему мира: историей, науками, искусствами. Актуализируя весь пласт прошедших времен человеческой истории во всем их культурном разнообразии через поэтическое слово, Данте, по мнению Мандельштама, с радостью «упивается» всеми фактами этих времен, играет с ними и на них, как на многоголосом органе, и ни на мгновение не воспринимает их как нечто академическое, отжившее свой век или как слишком далекое и мистическое, доступное

<sup>210</sup> Там же.

<sup>211</sup> Там же. С. 123.

<sup>212</sup> Ср. Пинский Л.Е. Цит. С. 366.

лишь посвященным. Для Данте, как для человека Средневековья, все ново и привлекательно, даже затверженный наизусть последующими поколениями Символ веры<sup>213</sup>. Однако существует ли у Мандельштама какое-то объяснение истокам «актуальности» всех исторических фактов и философских концепций для Данте и причинам его «наслаждения» ими?

Здесь следует вернуться к словам Аверинцева о целомудренном отношении акмеистов к духовной стороне бытия. Сам Мандельштам, говоря о Данте, исходит в своем анализе из текста, а не из духовных источников этого текста. Но в одном эпизоде мы обнаруживаем упоминание о *невыразимой благодарности* к тому, что он получает:

*Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошачьему богатству, которое падает ему в руки. Ведь у него немалая забота: надо приуготовить пространство для наплывов, надо снять катаракту с жесткого зрения, надо позаботиться о том, чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито.*

Этот эпизод становится более понятен, если иметь в виду, в какой интенции написан «Разговор о Данте»: ведь «цель очерка – идеальное изображение поэтического творчества в представлении самого Осипа Мандельштама»<sup>214</sup>. Важнейший ключ к представлению Мандельштама о творчестве, по свидетельству Н. Мандельштам и Н. Струве, дает ранняя статья «Скрябин и христианство» (1915), где Мандельштам утверждает:

Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу – вот краеугольный камень христианской эстетики. Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен, – что же остается? Радостное богообщение, как бы игра Отца с детьми, жмурки и прятки духа! [...] Вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной милости христианства есть *отпущение мира на свободу*<sup>215</sup> – для игры, для духовного веселья, для свободного «подражания Христу»<sup>216</sup>.

Н. Мандельштам комментирует эти строки так:

В этой же статье [Скрябин и христианство, 1915] четко названо, как Мандельштам понимал христианское искусство. Оно не жертва и не искупление, потому что искупление уже совершилось, а *радостное Богообщение, игра Отца с детьми*. Быть может, именно таким сознанием объясняется *легкая радость*, которая никогда не покидала Мандельштама<sup>217</sup>. [...] В научном познании, возможно, тоже есть элемент игры, но далеко не в той степени, как *в поэзии, которая по сути своей есть игра и духовное веселье, как сказано у Мандельштама*. Именно *игрой — игрой Отца с детьми — обусловлена целостность восприятия в поэзии и достигается полное единство внутреннего, духовного и внешнего опыта — слияние вечности и мгновения*<sup>218</sup>.

<sup>213</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте. Цит. С. 133.

<sup>214</sup> Гаспаров М.Л. Примечания. Цит. С. 851.

<sup>215</sup> Курсив авторский. – К.Л.

<sup>216</sup> Мандельштам О. Скрябин и христианство // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 158.

<sup>217</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999. С. 114 – 115.

<sup>218</sup> Там же. С. 330.

Н. Струве выделяет в этой радости еще один элемент – библейский и францисканский концепт благодарения, хвалы за все сущее, за мир во всем его разнообразии, который открывается Мандельштаму именно через знакомство со Средневековьем:

Открывая средневековое мировоззрение, Мандельштам полностью *принимает реальность в ее абсолютном бытии*. Еще больше, чем у других поэтов-акмеистов, его поэзия наполняется *бесконечным разнообразием творения*. Краски, звуки, запахи, предметы, все живое вплоть до насекомых и моллюсков населяют стихи Мандельштама как *некий поэтический отклик на библейское «да будет» и на славословие псалмопевца. «Небеса поведают славу Божию, твердь возвещает дела рук его» (псалом ХІХ)*. Его поэзия располагает всем сущим «без условий и ограничений». Она несет в себе космическую широту, так часто умаленную картезианским сомнением или романтической жаждой ухода в потустороннее<sup>219</sup>. [...] Искусство как «подражание Христу», искусство как «благодарение», как «евхаристия» - никогда еще ни один поэт не давал такого смелого христоцентрического и таинственного определения<sup>220</sup>.

В «Разговоре о Данте» можно выявить аспекты, на которые указывает Струве, хотя Мандельштам нигде специально не упоминает ни о Христе, ни о Библии, ни о Евхаристии. Однако он пишет о благодарности Данте богатству всего сущего, и за этими словами угадывается та таинственная радость богообщения, о которой идет речь в статье о Скрябине. Основные принципы собственной поэтики, ее наполненность «бесконечным разнообразием творения»<sup>221</sup>, и ее близость к «славословию»<sup>222</sup> оказываются для Мандельштама главными свойствами дантовской «Комедии». Ее автор, согласно русскому поэту, испытывает благодарную радость и наслаждение земным миром. Это наслаждение выражается в стремлении пережить любой опыт в личном ощущении, отчего в поэме и происходит актуализация исторических событий и абстрактных догматов посредством «эксперимента» – собственного переживания.

Эта глубоко индивидуальная трактовка поэмы, основанная на собственном опыте «настоящего акмеиста», тем не менее, во многом близка дантовской поэтике радости в «Комедии».

Как мы установили в предыдущей части работы, радость в поэме наполняет отношения между человеком и Богом, между Творцом как источником радости во вселенной и поэтом, который радуется всему сущему, благодарит за него в библейских терминах и приводит читателя к наслаждению божественным творчеством, наполняющим мироздание. Радость и наслаждение земным миром как творением Божьим во всех его ярких красках и солнечном свете являются обязательными для христианина; унылые, которые были печальны под веселым земным небом, прозябают у Данте в болоте Стикса, лишённые дара речи, основным применением которого является поэзия как хвала Творцу. Кроме того, радость в поэме представляется важной частью общей авторской программы

<sup>219</sup> Струве Н. Осип Мандельштам. М., 2011. С. 112.

<sup>220</sup> Там же. С. 125.

<sup>221</sup> Там же.

<sup>222</sup> Там же. С. 112.

по актуализации абстрактных богословских и философских теорий в конкретных человеческих переживаниях настоящего момента. Поэтому можно сказать, что Мандельштам постигает многие черты дантовской поэтики радости интуитивно-творчески, через собственное переживание поэтической речи, и крупнейшие специалисты по творчеству Данте в Италии отнюдь не случайно называют его эссе «быть может, самым глубоким и оригинальным очерком о Данте за весь XX в.»<sup>223</sup>.

Если Вячеслав Иванов воспринимает образы радости и света в «Комедии» как некий эзотерический код, доступный лишь избранным и указывающий на высшие истины, которые скрывает в себе поэма под покровом аллегорий, то для Мандельштама-акмеиста дантовская радость – это реальное переживание конкретных и абстрактных аспектов действительности в рамках человеческого бытия, что сближает его с автором «Комедии».

Укажем, что именно обращение к дантовскому опыту как к опыту собственной повседневной жизни становится основной чертой дантовской рецепции и у Анны Ахматовой времен «Разговора о Данте», то есть 1930-х гг. Если ранняя Ахматова воспринимает Данте в мистическом ореоле символистской эстетики, то, как пишет М.Л. Додеро (M.L. Dodero), «когда Данте проявляется в Ахматовой непосредственно, это уже абсолютно биографический Данте, драматически связанный с современностью, отвергнутый любимой им и подлой родиной»<sup>224</sup>. С другой стороны, у Ахматовой мы тщетно будем искать каких-либо радостных ассоциаций с Данте: для нее поэт остается изгнанником, как и она сама, страдальцем своей эпохи, не вышедшим из Ада. Это ощущение формируется в ней на фоне социально-политических потрясений эпохи – ад сталинских репрессий, преследования со стороны коллег-литераторов, арест и смерть Мандельштама, арест собственного сына – Льва Гумилева:

Данте пришел в творчество Анны Ахматовой не из книг, не из той художественной, зачастую эстетской атмосферы, которая окружала прерафаэлитов, Валерия Брюсова и в какой-то мере даже молодого Блока, – он пришел из самой русской жизни 30-х годов, из ее бесчисленных человеческих драм и из ее великой народной трагедии<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> Ср. *Bologna C.* Dante Alighieri: uno scrittore medievale del Novecento // *La Ricerca*. 2012. №1. // URL: <http://www.laricerca.loescher.it/letteratura/112-dante-alighieri-uno-scrittore-medioevale-del-novecento.html> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

<sup>224</sup> *Dodero M.L.* Presenza di Dante Alighieri in Anna Andreevna Achmatova // *Guidubaldi E.* (a cura di) *Dantismo russo e cornice europea*. Cit. Vol. 1. P. 365.

<sup>225</sup> *Хлодовский Р.И.* Анна Ахматова и Данте // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). *Dante: pro et contra*. Цит. С. 624.

Однако именно в этих мрачных и трагических событиях она переживает страдальческий опыт Данте как свой собственный – не мистическое видение, как у Иванова, но реальность Ада, реальность «Поэмы без героя» без выхода в Рай<sup>226</sup>.

Итак, можно констатировать, что в первой половине XX столетия в русской литературной традиции серебряного века существовали два важных вектора восприятия Данте и дантовского концепта «радость».

Первыми Данте вновь «открыли» символисты на рубеже 80-х – 90-х гг. XIX в.: Данте в их творчестве предстает странником по Аду, ведающим мистические эзотерические тайны и далеким от событий настоящего. Дантовская радость остается почти незамеченной поэтами этого направления: исключение из правила представляют тексты Вячеслава Иванова, который видит в Данте поэта-теурга, провозвестника высшего бытия, а в радостных образах «Чистилища» и «Рая» – коды доступа к этим высшим тайнам, не принадлежащим земному миру. Соответственно, и риторика ивановского перевода первой песни «Чистилища» отражает сложность и мистичность этих дантовских образов для Иванова: при всей близости ивановского перевода к «содержанию» оригинала, он, тем не менее, стилизован под архаичное и темное произведение, что достигается обилием церковных славянизмов, малопонятных среднему русскому читателю его времени. Усложненный синтаксис и трудная лексика усиливают впечатление таинственности и недоступности той высшей радости, к испытанию которой ведет дантовский путь в поэме. Акмеизм, напротив, предпочитает ясность и простоту слова, отказывается от символического мировосприятия, и поэма Данте видится уже как актуальный текст, близкий опыту современного человека. Особое видение поэмы предлагает Мандельштам в «Разговоре о Данте»: радость Данте для него – это радость автора, работающего со всеми гранями богатого материала, который предоставляют ему окружающий мир, его природа и история. Отличительной чертой мандельштамовского восприятия Данте является понимание дантовского текста как актуализации всех мировых событий, всего исторического и культурного опыта человечества в собственном личном опыте настоящего переживания и наслаждения этим переживанием. С таким прочтением поэмы перекликается и восприятие Данте Ахматовой, которая видит в «Комедии» не ключ к постижению мистерии, но ключ к прочтению драмы собственной жизни в сталинскую эпоху. Как отмечает Т.В. Цивьян,

В заслугу акмеистам следует поставить понимание и утверждение неисчерпаемости лучших образцов, общеизвестных именно оттого, что они лучшие, но при этом не ставшие тривиальными. В этом смысле

---

<sup>226</sup> Подробнее о рецепции Данте у Ахматовой ср.: *Dodero M.L. Presenza di Dante Alighieri in Anna Andreevna Achmatova. Cit. P. 361 – 370.*

Данте может стать «главным чтением» и его одного может хватить на всю жизнь – это почувствовали и выразили Ахматова и Мандельштам<sup>227</sup>.

Символистское и акмеистское прочтение «Комедии» Данте серьезно повлияли на переводческую и литературную рецепцию его поэмы в XX в. В частности, как говорилось выше, символизм был той культурной почвой, на которой сформировался талант М.Л. Лозинского – друга Ахматовой, хорошего знакомого Мандельштама и переводчика «Комедии», взявшегося за «Ад» лишь несколькими годами позже написания Мандельштамом «Разговора о Данте». В следующей главе нашей работы мы рассмотрим историко-литературные обстоятельства его перевода «Комедии»: прежде всего, нас будут интересовать метатекстуальные факторы, которые могли влиять на стилистические решения переводчика.

---

<sup>227</sup> Цивьян Т.В. Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини – зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 28.

### 2.1. Лозинский и традиции художественного перевода в России

Явление Михаила Лозинского в истории русской художественной литературы и перевода можно назвать поистине уникальным. Недаром столь строгий литературный критик и переводовед, как К.И. Чуковский (1882 – 1969), говорит о нем как о переводчике-классике:

научное проникновение в текст сочетается в его переводах с подлинной вдохновенностью большого поэта. Диапазон его творчества необъятно широк, и порой его переводы по художественному своему совершенству стоят на той же высоте, что и подлинник<sup>1</sup>.

Е.Г. Эткинд, сам великий переводчик поэзии, историк и теоретик поэтического перевода (1918 – 1999), называет Лозинского «крупнейшим советским поэтом-переводчиком» и «большим мастером переводческого искусства»<sup>2</sup>. А.В. Федоров, основоположник теории художественного перевода как науки в петербургской академической школе (1906 – 1997), характеризует его переводы как «литературные памятники, памятники нашей эпохи. Они поразительны по гармоническому сочетанию трех качеств — верной передачи целого со всем его колоритом, внимания к детали и смелости в выборе средств»<sup>3</sup>. Можно вспомнить и слова горячо любившей его Анны Ахматовой, принесенные ею на вечере, посвященном его памяти: «В трудном и благородном искусстве перевода Лозинский был для XX века тем же, чем был Жуковский для века XIX»<sup>4</sup>.

Эти определения, данные творчеству Лозинского его современниками, объединяет одна общая черта: все они единодушно описывают его творчество не только как переводческую деятельность, но и, прежде всего, как достояние отечественной литературной традиции. Лозинский, по их мнению, не простой переводчик-ремесленник: он, в первую очередь, поэт, который умеет подчинить свой собственный талант служению чужому произведению и превращает переводной текст в шедевр принимающей литературы.

Для того чтобы понять, почему в устах петербургских литераторов, занимавшихся критикой, теорией и практикой художественного перевода, эта оценка звучит как

---

<sup>1</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. СПб., 2011. С. 253.

<sup>2</sup> Эткинд Е.Г. Архив переводчика (Из творческой лаборатории М.Л. Лозинского) // Антокольский П.Г. (ред.). Мастерство перевода. М., 1959. С. 394.

<sup>3</sup> Федоров А.В. Из воспоминаний и размышлений о Михаиле Леонидовиче Лозинском — человеке и мастере // Лозинский М.Л. Багровое светило. М., 1974. С. 193.

<sup>4</sup> Ахматова А.А. Слово о Лозинском // Там же. С. 196.

величайшая похвала, следует возвратиться к истории перевода в России и напомнить наблюдение Ю.Д. Левина:

Теория и практика художественного перевода имеют богатую традицию в нашей стране. Для русской культуры характерным является то обстоятельство, что переводили в ней и интересовались проблемами перевода не только переводчики-профессионалы, но и крупнейшие писатели XVIII – XIX вв., создатели великой русской литературы<sup>5</sup>.

Сами основы русского литературного языка в том виде, в котором он формировался в течение последних трех столетий, складывались под влиянием переводов:

вместе с ростом переводческой деятельности рос новый литературный язык; ковались новые формы речи; устанавливался новый лексический и синтаксический строй языка. Этот период в истории русского перевода, начинающийся приблизительно в 30-е – 40-е годы XVIII в. – и оканчивающийся к началу XIX-го века, можно было бы назвать опытным периодом, периодом исканий и накопления переводческих навыков<sup>6</sup>.

Классическая литература XIX в. начинается, среди прочих, с творчества В.А. Жуковского (1783 – 1852), огромную часть произведений которого, как известно, составляли стихотворные переложения немецких баллад, а его принцип «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник»<sup>7</sup> широко известен до сих пор. Жуковский, как пишет Ю.Д. Левин, «не переводил, а как бы “вбирал” в свою поэзию созвучные ему произведения иностранных поэтов»<sup>8</sup>. Вопросами перевода активно интересовался и Пушкин: в статье «О Мильтоне и переводе “Потерянного рая” Шатобрианом» (1837) он осуждал как переводы классицистов, искажающие индивидуальные особенности оригинала, так и слишком буквальные, педантичные переводы романтиков, чересчур бережно относившихся к своеобразию подлинников<sup>9</sup>. Сам же он воспринимал зарубежные произведения как золотую жилу для разработок на благо отечественной словесности, и в своих текстах стремился перенести на русскую почву сюжеты, фабулу, персонажей, даже стихотворные размеры зарубежных авторов:

Развитие, обогащение русской литературы – вот та цель, которая в его глазах заслоняла все остальные. И перевод рассматривался им как своего рода школа мастерства, готовящая поэта к созданию оригинальных произведений<sup>10</sup>.

---

<sup>5</sup> Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) // Левин Ю.Д. Переводы из европейской поэзии и прозы. Исследования по истории и теории художественного перевода. СПб., 2013. С. 309.

<sup>6</sup> Алексеев М.П. Проблема художественного перевода // Сборник трудов Иркутского Государственного Университета. 1931. Т. 18. С. 174.

<sup>7</sup> Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 410.

<sup>8</sup> Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода. Цит. С. 327.

<sup>9</sup> Ср. Пушкин А.С. О Мильтоне и переводе «Потерянного рая» Шатобрианом // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 225 – 235.

<sup>10</sup> Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода. Цит. С. 339. Ср. об этом также: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 484; Лихачев Д.С. Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского XVIII века // Алексеев М.П., Лихачев Д.С., Макогоненко Г.П., Серман И.З. (ред.). Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. Сб. 10. С. 5 – 11.



Именно определение Пушкиным русского языка как «языка столь гибкого и мощного в своих оборотах и средствах, столь переимчивого и общежительного в своих отношениях к чужим языкам»<sup>11</sup> стало отправной точкой для убеждения поэтов-переводчиков XX в. в том, что имеет смысл стремиться к максимально верной передаче не только содержания, но и формы оригинального зарубежного произведения средствами русского литературного языка.

В начале позапрошлого столетия в русском переводе преобладали два направления: классицистическое, стремившееся подчинить произведение другой культуры и эпохи собственным эстетическим критериям, переделывая и практически создавая его заново для этой цели, и романтическое, бережно относившееся к национально-культурным особенностям и поэтической индивидуальности переводимого автора. Эти два направления соперничали друг с другом, но в середине XIX в. на смену их полемике пришла полемика между писателями-народниками и сторонниками «искусства для искусства». А.В. Федоров пишет об этом периоде так:

В 1840-1860-е годы появляется много стихотворных переводов, принадлежащих известнейшим русским поэтам этого периода, как из лагеря революционно-демократической литературы (Плещеев, М. Л. Михайлов, Курочкин, Минаев), так и из среды приверженцев «чистого искусства» (Фет, Майков, Каролина Павлова, А. К. Толстой). [...] Переводы, принадлежащие представителям двух борющихся в этот период лагерей, отчасти различаются по своим методам и тенденциям. Переводы Фета, Мея, А. К. Толстого отличаются большим вниманием к формальному своеобразию подлинника (в частности, к его стиховым особенностям — размеру, рифмовке) и к отдельным деталям. Переводы Курочкина из Беранже, напротив, содержат огромные отступления от буквы подлинника вплоть до использования многих деталей и имен, специфических для русского быта (например, Ваня и Маня вместо Жан и Жанна), причем эта «вольность» вызвана стремлением к передаче своеобразия оригинала как целого, способного вызвать у читателя и слушателя чисто бытовые, привычные для него ассоциации.

Но было несомненно и общее в характере перевода у поэтов, принадлежавших к двум разным политическим направлениям — стремление (хотя бы и разными путями) *передать художественное своеобразие подлинника, произвести близкий к нему эффект*<sup>12</sup>.

Это общее стремление было сформулировано В.Г. Белинским:

Правило для перевода художественных произведений одно — передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским. Чтоб так передавать художественные произведения, надо родиться художником<sup>13</sup>.

Однако призыв передавать дух переводимого произведения вовсе не означал абсолютного отказа от буквы:

В художественном переводе не допускается ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки — и их должно передать верно. Цель таких переводов есть — заменить по возможности

<sup>11</sup> Пушкин А.С. О Мильтоне и переводе «Потерянного рая» Шатобрианом. Цит. С. 232.

<sup>12</sup> Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). СПб., 2002. С. 58 – 59.

<sup>13</sup> Белинский В. Г. Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва. 1837 // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 427.

подлинник для тех, которым он недоступен, по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем<sup>14</sup>.

Итак, еще Белинский подчеркивал необходимость для переводного произведения быть «памятником» принимающей литературы, и правило это, как мы увидим дальше, будет активно применяться переводчиками первых десятилетий советской власти.

А.В. Федоров пишет о дальнейшем развитии художественного перевода в России:

В последней трети XIX века количество переводных изданий все увеличивалось; в частности, вышли в свет собрания сочинений таких авторов, как Гейне, Шекспир, Шиллер, Гёте и многие другие. Но вместе с тем падало и качество самих переводов: они все чаще приобретали ремесленный характер, часто не передавали стилистического своеобразия подлинника. Ухудшение качества переводов выразилось прежде всего в постоянном сглаживании характерных особенностей, разрушающем единство содержания и формы произведения, а также в многословии, в особенности при переводе крупных драматических произведений, например, Шекспира. В этом многословии терялось и художественное своеобразие и, в конечном итоге, идейное содержание многих классических произведений. Не возникает в это время и таких значительных критических суждений о переводе, какими ознаменовался период до 1860-х годов<sup>15</sup>.

Сходное и даже еще более резкое суждение об этом периоде в истории русского перевода высказывает К. Чуковский, сопоставляя его с ситуацией в середине XX в.:

Конечно, время кустарщины, дилетантизма и переводческого самоуправства прошло. То варварское пренебрежение к стилю и ритму переводимого текста, которое полновластно царило у нас начиная с семидесятых годов, больше никогда не вернется. Стремление переводчика к смысловому и стилистическому тождеству перевода и подлинника есть прочное завоевание нашей культуры<sup>16</sup>.

Федоров утверждает, что переводам того времени «более всего вредило отсутствие системы»<sup>17</sup>; одним из создателей «системы» позднее явился он сам, вместе с Чуковским и другими корифеями перевода в советской России.

Начало XX века ознаменовалось ростом увлечения переводческой деятельностью в среде литераторов символистского направления. Как пишет Федоров,

Русские модернисты и символисты, увлеченные искусством и литературой Запада, были очень активны как переводчики и стихов, и прозы; они были деятельны и как редакторы и организаторы переводных изданий. Переводили много, переводили авторов, до тех пор почти или даже вовсе не известных русскому читателю, но в целом круг переводимых авторов оказывался сравнительно узким, и среди них преобладали западноевропейские символисты, начиная с их американского предтечи Э. По, а из писателей более дальнего прошлого — романтики или такой драматург «золотого века» испанской литературы, как Кальдерон<sup>18</sup>.

Именно в этот период, как мы помним, Эллис, Брюсов и Вячеслав Иванов предпринимают свои попытки перевода дантовской «Комедии».

Символисты возрождают пушкинское внимание к передаче формальных особенностей подлинника с целью обогащения русской литературы новыми рифмами, размерами,

---

<sup>14</sup> Там же. С. 68.

<sup>15</sup> Там же. С. 73.

<sup>16</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. Цит. С. 100.

<sup>17</sup> Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Цит. С. 75.

<sup>18</sup> Там же. С. 77 – 78.

жанрами<sup>19</sup>. Между прочим, в их переводческой практике формируются две противоположных тенденции: буквализм (В. Брюсов) и вольность (К. Бальмонт). Бальмонт переводит зарубежных поэтов, делая их частью собственного творчества, окутывая Уолта Уитмена и Шелли покровом собственного стиля, меняя всю образную систему их произведений<sup>20</sup>. Несомненно, что в эпоху символизма, когда переводами зарубежных классиков занимаются крупные оригинальные поэты, переводческим идеалом вновь становится создание литературного памятника на русском языке, и именно таков рабочий принцип многих символистов.

И Чуковский, и Федоров, в полном соответствии с идеологией советского государства, требовавшего противопоставлять неудачам царского режима победы социализма, подчеркивают огромный разрыв между переводческими опытами серебряного века и достижениями плеяды новых советских переводчиков, чья деятельность разворачивалась под покровительством А.М. Горького. В самом деле, вскоре после революции и во время Гражданской войны в 1919 г. по инициативе Горького в Петрограде было основано издательство «Всемирная литература», «ставившее себе целью выпустить в свет в новых или заново отредактированных переводах систематическое собрание всех замечательных произведений зарубежных литератур — как западных, так и восточных, а в дальнейшем также и литератур братских народов нашей страны»<sup>21</sup>. Чуковский, стоявший у истоков этого предприятия, пишет о нем и о студии для молодых специалистов, созданной при нем, так:

Это издательство, сплотившее вокруг себя около ста литераторов, поставило перед собой специальную цель — повысить уровень переводческого искусства и подготовить кадры молодых переводчиков, которые могли бы дать новому советскому читателю, впервые приобщающемуся к культурному наследию всех времен и народов, лучшие книги, какие только есть на земле<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Так, именно кружку Вяч. Иванова русская поэзия обязана возрождением сонета: ср. *Шишкин А.* Вячеслав Иванов и сонет серебряного века // *Еуропа Orientalis*, 1999. №18. С. 221 – 270.

<sup>20</sup> Ср. *Чуковский К.И.* Высокое искусство. Цит. С. 21 – 31, где Чуковский, с присущей ему резкостью, называет образ Шелли, получившийся в переводах Бальмонта, «Шельмонтом». Судя по всему, Федоров вполне с ним согласен (ср. *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Цит. С. 78). Интересна оценка этой критики Иосифом Бродским в 1960-х гг.; Л. Чуковская вспоминает в своих «Записках об Анне Ахматовой»:

– Ваш отец, Лидия Корнеевна, – сказал Бродский слегка картавя, но очень решительно, – ваш отец написал в одной из своих статей, что Бальмонт плохо перевел Шелли. На этом основании ваш почтеннейший рёге даже обозвал Бальмонта – Шельмонтом. Остроумие, доложу я вам, довольно плоское. Переводы Бальмонта из Шелли подтверждают, что Бальмонт – поэт, а вот старательные переводы Чуковского из Уитмена – доказывают, что Чуковский лишен поэтического дара.

*Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой. 1963 – 1966. М., 1997. Т. 3. С. 71.

<sup>21</sup> *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Цит. С. 98.

<sup>22</sup> *Чуковский К.И.* Высокое искусство. Цит. С. 5 – 6. Об издательстве ср. также: *Чуковский К.И.* Зощенко // *Чуковский К.И.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 547 – 567; *Чуковский К.И.* Дневник. 1901 – 1929. М., 1991. С. 93 – 109. В дневнике Чуковский, между прочим, записал такое выступление Горького перед студией переводчиков:

Однако наставниками студии и сотрудниками редакции в издательстве были именно поэты-модернисты, еще остававшиеся в послереволюционной России: В.Я. Брюсов, З.Н. Гиппиус, Ф.К. Сологуб, А.А. Блок, Н.С. Гумилев и сам К.Д. Бальмонт. Поэтому нельзя не отметить преемственности между петербургской традицией серебряного века и новым ленинградским издательством, на которую справедливо указывает петербургский переводчик и переводовед М. Яснов в своей недавней статье<sup>23</sup>. Особую роль в работе издательства играл Николай Гумилев, поэт-акмеист, которого Чуковский называл своей «креатурой»<sup>24</sup>. Гумилев возглавил студию молодых переводчиков при издательстве и разработал для них правила стихотворного перевода, впоследствии изданные под названием «Переводы стихотворные» в одной брошюре со статьей «Переводы прозаические» Чуковского<sup>25</sup>; в начале своей статьи Гумилев провозглашал: «поэт, достойный этого имени, пользуется именно формой, как единственным средством выразить дух»<sup>26</sup>, а замыкал ее «девятью заповедями для переводчика»:

обязательно соблюдать: 1) число строк, 2) метр и размер, 3) чередование рифм, 4) характер enjambement, 5) характер рифм, 6) характер словаря, 7) тип сравнений, 8) особые приемы, 9) переходы тона<sup>27</sup>.

Таким образом, мы вновь видим, что звание стихотворного переводчика ассоциируется в новой переводческой студии со званием поэта, как это было и в начале золотого века русской поэзии; и, хотя принципы Гумилева диаметрально противоположны принципам Жуковского, в соответствии с новыми тенденциями, он, как и его великий предшественник, рассматривает переводчика именно как поэта, который должен воссоздать чужой литературный памятник во всех его формальных особенностях средствами своего языка.

Как известно, в 1921 г. Гумилев был арестован и расстрелян по подозрению в участии в политическом заговоре; в том же году умер Блок. И вот, как пишет М. Яснов, «В процессе

---

Скуксив физиономию в застенчиво-умиленно-восторженную гримасу (которая при желании всегда к его услугам), он стал просить-умолять переводчиков переводить честно и талантливо. «Потому что мы держим экзамен... да, да, экзамен... Наша программа будет послана в Италию, во Францию знаменитым писателям, в журналы — и надо, чтобы все было хорошо... Именно потому, что теперь эпоха разрушения, р а з в а л а, — мы должны созидать... Я именно потому и взял это дело в свои руки, хотя, конечно, с моей стороны не будет рисовкой, если я скажу, что я знаю его меньше, чем каждый из вас...».

Там же, С. 97 – 98.

<sup>23</sup> Ср. Яснов М. «Хранитель чужого наследия...». Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода // Иностранная литература. 2010. №12.

URL: [http://magazines.russ.ru/inostran/2010/12/ia21.html#\\_ftn2](http://magazines.russ.ru/inostran/2010/12/ia21.html#_ftn2) (дата последнего обращения: 01.12.12).

<sup>24</sup> Чуковский К.И. Дневник. Цит. С. 94.

<sup>25</sup> Чуковский К., Гумилев Н. Принципы художественного перевода. Петроград, 1919.

<sup>26</sup> Гумилев Н. Переводы стихотворные // Там же. С. 25.

<sup>27</sup> Там же. С. 30.

работы издательства, после смерти Блока и гибели Гумилева, на первые роли выдвинулся Михаил Леонидович Лозинский»<sup>28</sup>.

Лозинский родился в 1886 г.: на 20 лет позже, чем Вячеслав Иванов, и на 5 лет раньше, чем Мандельштам. Он появился на свет в Гатчине, недалеко от Петербурга, а скончался в Ленинграде и был захоронен на Литераторских мостках Волковского кладбища: вся жизнь его была связана с петербургской культурой и прошла в тесном общении с крупнейшими поэтами и писателями серебряного века. Дворянин по рождению, он с самого детства был знаком с семьей Бекетовых, в частности, с Александром Блоком, хотя между ними и не было особенной близости (позднее, однако, они много общались и даже переписывались<sup>29</sup>). Лозинский получил превосходное образование: в 1905 г. он слушал курс наук в Берлинском университете, затем в 1909 по желанию отца-юриста блестяще окончил юридический факультет Императорского Петербургского университета; наконец, прошел курс историко-филологического факультета того же университета<sup>30</sup>.

Получив в 1914 г. справку об окончании этого курса, Лозинский немедленно поступил на службу в Императорскую Публичную библиотеку (после революции ставшую Российской Публичной Библиотекой), где протрундился, в том числе в должности главного библиотекаря, до 1937 г.; подробная информация о его долгой службе до сих пор хранится в библиотечных архивах<sup>31</sup>, где, между прочим, находятся следующие анкетные данные за 1924 г.:

7. Социальное происхождение (прежнее звание). Дворянин.
9. Имущественное положение. Недвижимости и капитала не имею.
10. Образование. С.Петербургскую I гимназию – в 1904 г. С. Петербургский Университет – в 1909 г.
12. Служба в армии. Не служил.
15. Принадлежность к политическим партиям. К политическим партиям не принадлежал.
17. Принадлежность к профсоюзам. Проф. союз Работников Просвещения (с 1. 12. 1918 г.).
18. Подвергался ли репрессиям. Не подвергался.
22. Были ли за границей. В Германии, Франции, Италии, Греции, Турции в разное время. Слушал лекции в Берлинском Университете.
23. Ваш научно-исследовательский стаж. Действ. Член Росс. Инст. Истории Искусств. Член Всеросс. Союза Писателей.
1. Когда началась ваша специальная подготовка к исследовательской работе. В 1909 г.

---

<sup>28</sup> Яснов М. Цит.

<sup>29</sup> Ср. Лавров А., Тименчик Р. (публ.). Я, петербуржец. Переписка А. А. Блока и М. Л. Лозинского // Литературное обозрение. 1986. № 7.

<sup>30</sup> Специально биографических материалов о Лозинском немного; эта фигура остается и по сей день в тени своих великих современников, что отчасти объясняется закрытостью его архива, остающегося на сегодняшний день в частной коллекции. Подробнее о его биографии ср.: Платонова-Лозинская И.В., Поливанов К.М. Лозинский Михаил Леонидович // Николаев П.А. (ред.). Русские писатели: 1800 – 1917. Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 382 – 384; Федоров А.В. Из воспоминаний и размышлений о Михаиле Леонидовиче Лозинском – человеке и мастере. Цит. С. 190 – 194.

<sup>31</sup> Дело Н2385. Дело императорской публичной библиотеки о службе Михаила Леонидовича Лозинского. Началось 6 марта 1914 года. Решено 19 марта 1937 года. На 54 листах // Архив РНБ.

3. Сколько лет продолжалась ваша подготовительная работа. Первое исследование: «К вопросу об Александриях» (1912 г.).

6. Сколько лет продолжается ваша исследовательская (художественная) деятельность считая с первого самостоятельного исследования и в каких учреждениях. В Российской Публичной Библиотеке – с 1914 г. В Российском Институте Искусств – с 1920 г. Литературно-художественная деятельность в печати – с 1912 г. Литературные исследования – с 1912 г. Руководство студией коллективного перевода стихов 1919 – 1923.

Труды: Горный ключ. Стихи. 1916

То же. 2 изд. 1922

Леконт де Лиль. Эринии. Статья и перевод. 1922.

Г. д'Аннунцио. Пизанелла. Перевод. 1922.

27. Участвовали ли вы в Съездах, конференциях. Съезд по реформе академических библиотек в Москве в 1919 г.

Подпись: М. Лозинский.

Дата: 3 сентября 1924 года<sup>32</sup>.

Здесь мы находим хронологию его занятий наукой, среди которых важное место занимала не только литература, но и история искусств, а также история занятий переводом поэзии, в том числе, в качестве руководителя студии стихотворных переводов. Что касается языков, то в анкете от 1925 г. он писал так: «Языки: Практически владею французским, немецким и английским. Читаю по-итальянски, по-испански, по-латыни и по-гречески»<sup>33</sup>. В архиве хранится также ходатайство о присвоении ему ученого звания от 1935 г., где описывается научная ценность его работы в библиотеке наравне с переводческой деятельностью:

Лозинский, Михаил Леонидович, главный библиотекарь; в ГПБ с 1914 года. Автор новейших художественных переводов классических произведений поэзии. С 1918 г. по 1930 г. заведывал отделением изящных искусств и технологии, одним из наиболее сложных иностранных отделов Библиотеки, обнимавшим литературу по изобразительным искусствам и музыке, коллекции эстампов, собрание нот и литературу по всем отраслям техники и сельского хозяйства. Здесь особое значение имела произведенная им в связи с работами по выполнению Рижского мирного договора серьезная исследовательская работа по изучению старых гравюрных фондов отделения, в частности по вопросу о происхождении отдельных частей этих собраний. В 1930 – 1932 г. – заведывал группой систематизации и участвовал в разработке классификационных схем. В настоящее время тов. Лозинский подготавливает к печати научное описание библиотеки Вольтера.

Ученый Совет Государственной Публичной Библиотеки ходатайствует о присвоении тов. Лозинскому ученого звания старшего научного сотрудника.

Председатель. Ученый Секретарь<sup>34</sup>.

Это ходатайство свидетельствует о разносторонности талантов и способностей Лозинского-сотрудника Публичной библиотеки, но его деятельность не ограничивалась историей искусств, библиотечной работой и переводами: он и сам был поэтом и активно участвовал в кружках серебряного века. В самом деле, еще в студенческие годы Лозинский был членом университетского Кружка поэтов, Романо-германского кружка, посещал собрания на Башне Вячеслава Иванова, а в 1910 – 1912 гг. на его квартире устраивались собрания «Транхопса», участники которых сочиняли шуточные стихи и

<sup>32</sup> Р.С.Ф.С.Р. Народный Комиссариат Просвещения (Главнаука). Анкета. Рукопись, печать // Там же. С. 27 – 28.

<sup>33</sup> Р.С.Ф.С.Р. Народный Комиссариат Просвещения (Главнаука). Анкета от 12 октября 1925 г. Рукопись, печать // Там же. С. 36 – 38.

<sup>34</sup> Ходатайство о присвоении ученого звания главному библиотекарю М.Л. Лозинскому. Печать // Там же. С. 5.

«стихи на случай»<sup>35</sup>; мастером таких стихов, требовавших и высокой эрудиции, и безукоризненного владения приемами поэтического мастерства, по свидетельству его ученика, переводчика Игнатия Ивановского, он оставался до самых преклонных лет. Любопытно, что среди прочих «стихов на случай» Ивановский приводит стихи, сочиненные со сложной для русского языка рифмой на «Барби» – фамилию великого итальянского дантоведа, зачинателя дантовской филологии Микеле Барби (Michele Barbi), том работ которого принадлежал Лозинскому:

Отношение к книге в этом доме было особое.

Литературовед Дживелегов вернул Лозинскому книгу, украсив ее жирным масляным пятном. Лозинский послал Дживелегову стихотворение:

Как можно, мой ученый друг,  
Так не радеть о книжном *скарбе*?  
Что это за ужасный круг  
На титуле *Michele Barbi*?  
Проказы шаловливых фей?  
Печальный оттиск бутербродный?  
Или полуночный елей  
Лампады Вашей благородной?  
Солнцеподобное пятно  
Таит загадочную повесть.  
И как я счастлив, что оно  
Не мне обременяет совесть!<sup>36</sup>.

С 1911 г. Лозинский, окончательно отойдя от кружка Вячеслава Иванова, вступил в гумилевский «Цех поэтов» и стал редактором-издателем журнала «Гиперборей» (1912 – 1913), позже – «Аполлона» (1913 – 1917); дружба с Гумилевым связывала его до самого расстрела основателя «Цеха», но дружил он и с Ахматовой, и с Мандельштамом, и об этой дружбе Ахматова оставила трогательные воспоминания<sup>37</sup>; среди прочего, она указывала на Лозинского как на великолепного знатока русского языка и своего незаменимого советчика при редакции и составлении поэтических сборников, а также при работе над переводами. Лозинский был настолько точен и педантичен в своей любви к литературному русскому языку, что не боялся говорить Ахматовой: «Конечно, раз вы так сказали, так и будут говорить, но, может быть, лучше не портить русский язык», – и она исправляла ошибку<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Подробнее ср.: *Платонова-Лозинская И.* (публ.), *Мец А.* (ред.). «Транхопс» и около (по архиву М.Л. Лозинского) // Байбурун А.К., Осповат Л.А. (ред.). *Natales grate numeras?: Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона.* СПб., 2008. С. 447 – 456.

<sup>36</sup> *Ивановский И.М.* Воспоминания о Михаиле Лозинском // *Neva.* 2005. №7. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/7/ii17.html> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

<sup>37</sup> Ср. *Ахматова А.А.* Слово о Лозинском. Цит. С. 195 – 197; *Ахматова А.А.* Лозинский (поздняя редакция) // *Ахматова А.А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 2002. С. 559 – 564.

<sup>38</sup> Там же. С. 560.

Лирические стихи Лозинского впервые были опубликованы во втором номере «Гиперборея» за 1912 г.; впоследствии, с 1914 г., он публиковался в «Аполлоне», причем редактор «Аполлона» С. Маковский называл его «прекрасным поэтом»<sup>39</sup>.

Единственный сборник оригинальных стихов Лозинского, «Горный ключ», вышел в 1916 г. (второе издание – в 1922)<sup>40</sup>. Как правило, ни в одной работе о Лозинском (за редким исключением<sup>41</sup>) о его поэзии не упоминается. Однако его авторский поэтический стиль, как мы убедимся ниже, напрямую связан с переводческим, в частности, перевода «Комедии» Данте. Характерны слова самого Лозинского о своих стихах: «Свою литературную деятельность я начал как поэт-лирик. Я писал стихи архисубъективные. Это были сладкозвучные ребусы, *смысл которых скоро темнел для меня самого*»<sup>42</sup>. Последние слова, очевидно, служат для многих критиков и исследователей его творчества показателем отношения Лозинского к своим поэтическим опытам. Однако не следует забывать, при каких обстоятельствах были произнесены эти слова: а именно, в официальной речи переводчика по случаю вручения ему Сталинской премии за перевод «Божественной комедии» в 1946 г.<sup>43</sup>. Сказать о своих стихах иначе он, возможно, просто не мог в силу внелитературных обстоятельств: в те годы поэзия серебряного века не приветствовалась; вспомним, кроме того, что именно в 1946 г. вышло памятное постановление ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», клеймившее Ахматову за «стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, “искусства для искусства”, не желающей идти в ногу со своим народом»<sup>44</sup>. Поскольку ранние стихи Лозинского можно было бы с еще большим правом отнести к той же «категории», как и стихи многих из его современников того же круга, вряд ли он мог сказать о них что-либо другое.

Однако несомненно одно: в ранних стихах Лозинского проявляется его глубокое родство с поэтической традицией символистов. Николай Гумилев так писал о них в своей рецензии:

«Горный ключ» — хорошее название для книги М. Лозинского, потому что она так же однородна, так же *идёт из глубины, но ничего об этой глубине не рассказывает...* М. Лозинский напряжённо и страстно старается осознать свой очень *своеобразный и уединённый мир*, и его стихи — только черновые записи, помогающие ему при этой работе.

Они ждут читателя с той же судьбой, которому покажется важным и нужным разобраться в них, как в истрёпанной рукописной карте далёкого острова, полной кляксами и помарками. Такие выражения, как

<sup>39</sup> Платонова-Лозинская И.В., Поливанов К.М. Цит. С. 383.

<sup>40</sup> Лозинский М.Л. Горный ключ. М.; Пг., 1916; Лозинский М.Л. Горный ключ. Пг., 1922.

<sup>41</sup> Ср. Андреев М.Л. М.Л. Лозинский // Андреев М.Л. Литература Италии. Цит. С. 319.

<sup>42</sup> Ср. Там же.

<sup>43</sup> Ср. Там же.

<sup>44</sup> Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) О журналах "Звезда" и "Ленинград" 14 августа 1946 г. // Правда. 21 августа 1946. 587. С. 5.



«седой покров испепелённого былого», «свет безответных знамений», «в неизъяснимый град слагаемого строя», «пепел мгновений», «клинок блеснувшей боли» — всё это *наспех придуманные, условные знаки для обозначения, может быть, подлинных переживаний и прежде всего нуждаются в переводе.*

Эта мысль, что *о таинственном надо говорить таинственно, о неведомом — в неведомых доселе сочетаниях слов*, роднит М. Лозинского с некоторыми нашими поэтами-символистами: М. Волошиным, Ю. Балтрушайтисом, Вл. Гиппиусом. [...] Лозинский, как поэт, лишён памяти зрительной и слуховой. Он так упорно напрягает свою память, припоминая райские напевы и воздушные дуга, что ему некогда, да и не хочется, вслушиваться в земные звуки, вглядываться в земные вещи. Наша жизнь для него темница, и он не устаивает её даже осуждения, а только пристально смотрит вверх, и его усталому от напряжения взгляду неясно мелькают порой *фантомы голубого неба и ослепительных лучей.*

Это приводит его к *романтической надменности*, и почти каждое его стихотворение можно выдать за монолог Манфреда, Люцифера, Каина и прочих *пышных масок позднего романтизма*. Не обходится дело и без *более новых литературных реминисценций, главным образом из Бальмонта*, и «Песнь о кораблях» напоминает «Мёртвые корабли»<sup>45</sup>.

В этой рецензии Гумилев указывает на основные тенденции символизма в самостоятельном творчестве Лозинского:

- невыразимость внутренних глубин;
- особый, замкнутый поэтический мир;
- слова как «условные знаки» для отсылки к глубинным, слабо выраженным переживаниям; - загадочные шифры для обозначения тайн;
- новые, не существовавшие прежде сочетания образов;
- отсутствие в стихах земных красок и звуков;
- внимание лишь к фантомам;
- интерес к потусторонней реальности;
- реминисценции из романтической и символистской поэзии, в частности, Бальмонта.

С. Городецкий отзывался о поэзии Лозинского крайне негативно: «Автор лелеет слова, убаюкивает рифмами, выискивает образы. Но жутко смотреть, на что он тратит время и талант»<sup>46</sup>.

С другой стороны, поэзия Лозинского имела классицистический характер, была несколько холодна и отстранена от читателя по самой своей форме: в ней не было места дионисийскому разгулу, она целиком принадлежала аполлонической традиции. Это дало основания К.А. Липскерову с неодобрением говорить о «ледяной коре символов» и утверждать, что «стихи “рождены... не взволнованным чувством поэта... книга не заставляет себя читать”»<sup>47</sup>. Позднее Б.М. Эйхенбаум так писал о творческой манере Лозинского: «некоторые акмеисты (как, например, М. Лозинский) не отличаются от символистов (хотя бы от Брюсова) ничем, кроме большей строгости своего мастерства»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Гумилев Н. Статьи и заметки о русской поэзии // Аполлон. 1916. №1. С. 26 – 32.

<sup>46</sup> Городецкий С. Четырнадцатый год // Лукоморье. 1916. №6. С. 15.

<sup>47</sup> Ср. Платонова-Лозинская И.В., Поливанов К.М. Цит. С. 383.

<sup>48</sup> Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 89.

Сама Ахматова признавала: «Когда зарождался акмеизм и ближе Михаила Леонидовича у нас никого не было, он все же не захотел отречься от символизма»<sup>49</sup>.

Правда, символизм Лозинского был далек от дионисийского разгула, целомудрен и сдержан; однако его нельзя назвать и вполне далеким от религиозно-философских исканий начала 1900-х: неслучайно в стихах Лозинского постоянно присутствуют туманные образы рая<sup>50</sup>. Поэзию Лозинского характеризует обилие прилагательных и причастий, церковных славянизмов, нетипичных для русского языка сочетаний, на которые обратил внимание, как мы видели выше, Н. Гумилев. Существительное и глагол как бы отступают в тень, оказываются заслонены многочисленными эпитетами. В них нет сюжета, образы приглушены и как бы размыты. Характерно использование слов с семантикой утраты, невидимости, отдаленности, недоступности: «терялись», «удаленно», «недосказанно», «незримые», «дальнее»<sup>51</sup>. Авторы биографической статьи указывают на близость интонаций Лозинского к интонациям и ритмике Блока<sup>52</sup>. Сама лексика и синтаксис также весьма близки к ранним блоковским (как писал К. Чуковский о раннем Блоке: «вместо точных подлежащих, – туманные»<sup>53</sup>).

Словом, можно утверждать, что стихи Лозинского, невзирая на его близость к акмеистам, тесную дружбу с Ахматовой и Гумилевым, общение с Мандельштамом и редакторскую деятельность в «Гиперборее», носят явную печать символизма и по стилю, и по смысловому наполнению. Это не ивановская теургия, а бальмонтковский или блоковский намек на нечто «дальнее», на небесные миры, сокрытые от земного ока. Намек, выражающийся в сложных выражениях, оборотах высокого стиля и славянизмах, отдаляющих читателя от переживания лирического героя, не позволяющих ему увидеть его мир и вжиться в него.

Охарактеризовав вкратце облик Лозинского-поэта, необходимо перейти к другой, более важной для нас грани его дарования – Лозинскому-переводчику. С середины 20-х гг. он работал только и исключительно как переводчик – теоретик и практик. В перевод ушел не только Лозинский: большинство оригинальных поэтов того времени, оставшихся в России, вынуждены были обратиться к этому ремеслу. В. Багно пишет о том, что немалое значение для развития перевода в ту эпоху имели причины идейно-политического характера:

---

<sup>49</sup> Ахматова А.А. Слово о Лозинском. Цит. С. 196.

<sup>50</sup> О точках сближения акмеизма и символизма ср.: Эйхенбаум Б.М. Цит. С. 84 – 89.

<sup>51</sup> Ср. Гумилев Н. Статьи и заметки о русской поэзии // Аполлон, 1916. №1. С. 26 – 32.

<sup>52</sup> Ср. Платонова-Лозинская И.В., Поливанов К.М. Цит. С. 383.

<sup>53</sup> Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 2 т. Цит. Т. 2. С. 430.

цензура, идеологическое давление на деятелей культуры, беспрецедентные гонения в печати на свободное слово, вынуждавшие крупных поэтов с конца 1920-х годов чаще, чем они хотели бы, обращаться к переводу как к источнику существования в условиях, когда оригинальное их творчество оказывалось под запретом. Тем самым обращение к инонациональным авторам оказывалось своеобразной переводческой «нишей», в которой в той или иной степени укрылись многие выдающиеся русские поэты [...]. В то же время художественные переводы были той сферой, в которой благодаря эзопову языку и доведенной до совершенства культуре политических намеков и аллюзий можно было говорить то, что цензура никогда не пропустила бы в оригинальном творчестве [...] Итак, расцвет стихотворного, поэтического перевода в России не случайно совпал с концом Серебряного века русской поэзии. Более того, первыми блестящими представителями золотого века художественного перевода в России оказались последние представители Серебряного века русской поэзии: Ахматова, Пастернак, Цветаева, Кузмин, Мандельштам. По закону сохранения энергии, в данном случае творческой, эстетической и поэтической, она перетекла в переводческую<sup>54</sup>.

Таким образом, преэминентность традиций в петроградской и ленинградской переводческой среде определялась не только намерениями социалистического правительства дать лучшую литературную продукцию всех времен и народов новому советскому читателю, но и объективными причинами отнюдь не гуманистического характера: поэтов-модернистов просто отказывались публиковать и, чтобы не умереть с голоду, они были вынуждены переводить и преподавать искусство перевода.

О Лозинском Багно говорит как о представителе «отдельной группы» поэтов, которые сразу «после революции полностью переориентировались на переводческую “нишу” и перестали не только печатать, но и писать оригинальные стихи»<sup>55</sup>; он действительно обрел свое истинное призвание в переводческой деятельности и вскоре стал одним из ведущих мэтров переводческой школы Петрограда и Ленинграда. Как говорилось выше, после трагической кончины Гумилева он стал главным вдохновителем и руководителем студии переводчиков при издательстве «Всемирная литература»; в этой студии выполнялись коллективные переводы стихов (в частности, сонетов Хосе Мариа де Эредиа); Лозинский называл их «соборными переводами»<sup>56</sup>. Переводам предшествовали длительные упражнения, проводимые Лозинским для молодых студистов; впоследствии, по примеру стихотворной студии Лозинского, в 30-х и, после военного перерыва, в 50-х гг. в Ленинграде продолжали создаваться подобные студии, кружки или семинары стихотворных переводов. В частности, в 1932 г. открылась студия (специализировавшаяся на прозе) профессора западноевропейских литератур А.А. Смирнова, где занимался в юности Е.Г. Эткинд, а к преподаванию привлекались такие признанные мастера, как Т.Л. Щепкина-Куперник, А.В. Федоров и сам М.Л. Лозинский, студия которого к тому

---

<sup>54</sup> Багно В. Дар особенный. Художественный перевод в истории русской культуры. М., 2016. С. 30 – 44; ср. также Эткинд Е.Г. Русская переводная поэзия XX века // Эткинд Е.Г. (сост.). Мастера поэтического перевода: XX век. СПб., 1997. С. 5 – 54.

<sup>55</sup> Багно В. Дар особенный. Цит. С. 32.

<sup>56</sup> Ср. Эткинд Е.Г. Творчество М.Л. Лозинского. Цит. С. 12.

времени уже прекратила свое существование. Вот что рассказывает об этой традиции современный петербургский переводчик Михаил Яснов:

А. А. Смирнов, доктор наук, знаток западноевропейских литератур, был не только выдающимся ученым, критиком, переводчиком, но прежде всего - талантливым редактором. В работе его студии реализовывалось на практике обоснование искусства редактуры, неотторжимого от общего процесса переводческого труда. Будучи редактором, он сам принимал участие в большом количестве изданий европейских классиков; искусству редактуры он обучал и практикующих переводчиков. [...] С середины 50-х годов при ленинградском Доме писателя стали создаваться и быстро превратились в серьезную литературную реальность переводческие семинары; ими руководили признанные мастера - Т. Г. Гнедич (английская поэзия), А. А. Энгельке (испано-португальская проза), Е. Г. Эткинд (немецкая проза и поэзия); Б. Б. Вахтин положил начало знаменитому "восточному" семинару, долгие годы собиравшему в Доме писателя переводчиков с восточных языков. Главным долгожителем оказался семинар романской, прежде всего французской, поэзии (затем вобравший в себя немецкую и английскую литературы) Э. Л. Линецкой, под руководством которой он просуществовал свыше тридцати пяти лет. С годами возникали новые семинары: романский семинар А. М. Косс, английский - М. А. Шерешевской, немецкий - И. П. Стребловой... Были и неофициальные, домашние студии перевода - И. А. Лихачева, Ю. Б. Корнеева, небольшой поэтический семинар переводов с языков народов Севера, собиравшийся дома у Н. И. Грудининой. Практически все ныне действующие переводчики Петербурга прошли выучку в этих семинарах, которые не только обучали техническим сторонам перевода, но прежде всего формировали литературную среду. Не случайно в Ленинградском отделении Союза писателей за секцией художественного перевода закрепилась слава самой свободной, самой образованной, но - с точки зрения тоталитарной идеологии - и самой «ненадежной»: владение иностранными языками давало большую свободу выбора; литературный кругозор и познания переводчика заставляли власть подозревать в нем опасного приверженца западных ценностей и всячески принижать (как это видно, в частности, на примере Бродского) его роль в культуре<sup>57</sup>.

Любопытно, что участие в подобных семинарах подчас становилось непременным условием приема в переводческую секцию Союза писателей даже опытных и состоявшихся переводчиков<sup>58</sup>.

Возвращаясь к Лозинскому, скажем, что некоторые его ученики сохраняли о нем самые теплые и даже восторженные воспоминания: «Лозинский открыл нам поэзию перевода», восклицала поэтесса Елизавета Полонская, студистка начала двадцатых годов<sup>59</sup>. В конце 20-х, в 30-х и в 40-х гг. Лозинский уже не вел семинаров систематически: издательство «Всемирная литература» закрылось в 1924 г., и Лозинский сосредоточился на собственной творческой работе, которая становилась все масштабнее и разностороннее: он переводил Д'Аннунцио, Гоцци, О'Генри, Жида, Мериме, Ромена Роллана, Шекспира, Корнеля, Мольера, Лопе де Вега и других западноевропейских классиков; с целью перевести персидского поэта Фирдоуси он даже выучил персидский язык и действительно перевел его «Книгу царей Шахнаме» (1934)<sup>60</sup>. В 1932 г. его как дворянского сына временно уволили из библиотеки, затем восстановили в должности; упоминание об этом

<sup>57</sup> Яснов М. Цит.

<sup>58</sup> Ср. Мильчина В. Спор дискурсов или борьба крокодилов? Международный круглый стол «Наследие советской школы перевода». Филологический факультет МГУ, 20—21 марта 2015 г. // НЛО. 2015. №6. URL: // <http://magazines.russ.ru/nlo/2015/6/spor-diskursov-ili-borba-krokodilov-mezhdunarodnyj-kruglyj-stol.html> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

<sup>59</sup> Полонская Е. Города и встречи. М., 2008. С. 399; ср. также Чуковский К.И. Зощенко. Цит. С. 552 – 554.

<sup>60</sup> Ср. Эльзон М.Д. Лозинский Михаил Леонидович // Шилов Л.А., Грин Ц.И. (ред.). Сотрудники Российской национальной библиотеки — деятели науки и культуры: Биограф. словарь: В 4 т. СПб., 1995. Т. 1. URL: [http://www.nlr.ru/nlr\\_history/persons/info.php?id=101](http://www.nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=101) (дата последнего обращения: 01.12.2017).

увольнении содержится в библиотечном архиве<sup>61</sup>. В 1937 г. он уволился уже сам, и по состоянию здоровья (а в тридцатые годы он уже был тяжело больным человеком, постоянно страдал от головной боли и воспаления легких: упоминания об этом часты в письмах его жены Татьяны Борисовны Шапировой<sup>62</sup>), и потому, что работа в библиотеке мешала его огромной переводческой деятельности, которая сама по себе была неплохим источником дохода в те времена<sup>63</sup>.

В. Багно пишет:

Переводная поэзия сыграла в России XX века несравнимо большую роль, чем в других странах Европы. Расцвету стихотворного перевода в СССР способствовало немало причин. Среди них особое значение имела официально насаждавшаяся советским режимом идея интернационализма, обеспечившая государственно и идеологически значимое положение художественного перевода. [...] В этих условиях в конце 20-х – начале 30-х годов сформировалась армия переводчиков, привлеченных высокими гонорарами, которые в свою очередь определялись огромными тиражами, а последние были связаны с тем, что цензура могла контролировать лишь относительно небольшое количество изданий<sup>64</sup>.

Однако дело было не только в интернационализме, но и в необходимости дать идеологическое оправдание новому режиму, укрепить его именами великих авторитетов всех времен и народов. Огромную роль в этом деле играл именно перевод литературных памятников, которому посвятил себя Михаил Лозинский. Согласно Е. Эткинду, «имена [зарубежных классиков] служили своеобразной идеологической легитимацией режима, который с самого начала объявил себя наследником всей культуры человечества»<sup>65</sup>. Таким образом, можно утверждать, что Лозинский превосходно вписался в требования эпохи в том, что касалось рода его деятельности. Если многие его друзья и знакомые занимались переводом вынужденно и воспринимали это как насилие<sup>66</sup>, то Лозинскому не приходилось

---

<sup>61</sup> Лозинский М.Л. Трудовой список Н. 48. Рукопись // Дело Н2385. Цит.

<sup>62</sup> Лозинская Т.Б. Письма (25) Н.П. Анциферову. 3 конв. 7 сент. 1939 – 30 дек. 1940. 33 л. // Архив «Н.П. Анциферов». Ф. 27, ед.хр. 277. Отдел рукописей Публичной библиотеки.

<sup>63</sup> Ср. Мильчина В. Цит.

<sup>64</sup> Багно В. Дар особенный. Цит. С. 29.

<sup>65</sup> Эткинд Е.Г. Русская переводная поэзия XX века. Цит. С. 32.

<sup>66</sup> Ср. воспоминания Н.Я. Мандельштам о второй половине 20-х гг.:

Переводы уже тогда использовались как отличный и на редкость действенный способ уничтожения литературы. Стихотворный, как и прозаический, перевод насильственных книг заглушает всякую мысль и убивает слово. У кого хватит сил после переводческой балаболки думать или говорить?  
Мандельштам Н. Вторая книга. М., 1999. С. 137.

Она же вспоминает о переводах Анны Ахматовой:

Когда-нибудь соберут и переводы Ахматовой, где не больше десяти строчек, переведенных ею самою, а все остальное сделано с кем попало на половинных началах. Иначе говоря, она получала переводы, что в наших условиях вроде премии или подарка, кто-то переводил, а гонорар делили пополам. Поступала она умно и спасала бедствующих людей, получавших за негритянскую работу не так уж мало — ведь ей платили по высшим расценкам. Глупо, что она уничтожала черновики, по которым можно было бы определить авторов. Многие знают об ее способе переводить, в том числе и Лева [Л.Н. Гумилев – К.Л.], немало сделавший за мать, но вряд ли кто-нибудь об этом скажет, и в сочинениях Ахматовой будет печататься вся переводная

расставаться с любимым трудом, который всячески поощрялся и приветствовался властями. Более того, он, очевидно, воспринимал свою работу как подвиг миссионера<sup>67</sup>: когда, сразу после революции, ему предлагали выехать за рубеж, предоставляя даже место профессора в Страсбургском университете, он отказался, объясняя это такими словами:

Конечно, жить в России очень тяжело, во многих отношениях. Особенно сейчас, когда все увеличивается систематическое удушение мысли. Но не *ibi patria, ubi bene*, и служение ей — всегда жертва. И пока хватает сил, дезертировать нельзя. В отдельности влияние каждого культурного человека на окружающую жизнь может казаться очень скромным и не оправдывающим приносимой им жертвы. Но как только один из таких немногих покидает Россию, видишь, какой огромный и невосполнимый он этим приносит ей ущерб; каждый уходящий подрывает дело сохранения культуры; а ее надо сберечь во что бы то ни стало. Если все разойдется, в России наступит тьма, и культуру ей придется вновь принимать из рук иностранцев. Нельзя уходить и смотреть через забор, как она дичает и пустеет. Надо оставаться на своем посту. Это наша историческая миссия...<sup>68</sup>.

Встает вопрос, какими теоретическими принципами руководствовался Лозинский в своем методе перевода и насколько эти принципы совпадали с популярными в те годы направлениями в переводческой практике. Необходимо учитывать, что, если в дореволюционной России каждый переводчик сам выбирал для себя методы и концепции, и максимальной опасностью, грозившей ему, был выход отдельных критических статей в прессе, то во второе десятилетие после революции, начиная с конца 20-х гг., перевод, как и любая другая сфера науки и культуры, был жестко централизован; как утверждает А. Борисенко, «единство советской школы перевода следует искать не в переводчиках, а в институте централизованного редактирования»<sup>69</sup>, а это означало, что отступления от генеральных тенденций в переводах были чреватые не просто критикой, но и недопуском произведений к печати. Обязательным условием для издания любого перевода классических литературных произведений со времен «Всемирной литературы» был академизм:

Важнейшим принципом «Всемирной литературы» стало подключение к собственно переводу всех новейших научных достижений в области филологии и издательского дела (это касается прежде всего «основной» серии, в отличие от облегченной, «народной»), включая текстологию, толкование текста, исследования биографического характера; предполагалось, что каждую книгу должны сопровождать значительные по объему статьи, а главное — комментарии. Вкупе с заявленной необходимостью литературной и научной редактуре перевода, вся работа издательства строилась, таким образом, на выпуске совершенно нового типа книжной продукции<sup>70</sup>.

---

мура. Надо пощадить поэтов — переводная кабала страшное дело, и нечего всю дрянь, которую они переперли, печатать в книгах.

Там же. С. 65.

<sup>67</sup> Ср. Андреев М.Л. М.Л. Лозинский. Цит. М., 2008. С. 320.

<sup>68</sup> Ср. Ивановский И. Цит.

<sup>69</sup> Ср. Мильчина В. Цит.

<sup>70</sup> Яснов М. Цит.

Что касается самих переводов, их языка, то в этой области в 30-е гг. господствовали две основных тенденции: так называемый «буквализм» и его противоположность – «вольный перевод». Приведем слова Чуковского о буквальном переводе:

Буквальный – или, как выражался Шишков, *рабственный*<sup>71</sup> – перевод никогда не может быть переводом художественным. Точная, буквальная копия того или иного произведения есть самый неточный, самый лживый из всех переводов. [...] К сожалению, в тридцатых годах существовала целая школа переводчиков этого типа, приверженцев механистического метода. Школа была очень влиятельна: кроме А.В. Кривцовой и Евг. Ланна к ней принадлежали (с известными ограничениями) В. Шпет, И. Аксенов, Б. Ярхо, А.А. Смирнов и многие другие. Школа эта оставила после себя ряд переводов, исполненных на основе порочной теории и потому непоправимо уродливых<sup>72</sup>.

Такие переводы отличались сохранением иноязычного синтаксиса, фразеологии, в случае поэзии – эквилинеарностью и эквитритмичностью и вели свой род еще от переводческих работ Афанасия Фета, а позднее – Валерия Брюсова<sup>73</sup>.

«Буквализм» подвергался резкой критике сторонниками «вольного перевода», которые, следуя заветам Белинского, настаивали на необходимости не столько копировать форму, сколько передавать «дух» подлинника. Ярчайшим представителем этого крыла переводчиков был И. Кашкин, открывший собственную студию прозаических переводов в 30-е гг. и позднее так писавший о творческой стороне перевода:

Видя в переводе те же слова, мысли, национальные особенности, но не находя в нем главного – накала мысли, душевной глубины и сердечного жара, читатели перевода – в том числе автор и критики – не прощают этого переводчику, зато они признают смягчающие обстоятельства, они готовы простить некоторые отступления и вольности, помогающие пониманию и восприятию оригинала<sup>74</sup>.

Сторонники «вольного перевода» особенно усилили свои позиции в конце сороковых и начале пятидесятих годов, в разгар кампании против космополитизма, когда «рабская» верность подлиннику рассматривалась как «низкопоклонство» перед Западом<sup>75</sup>. С другой стороны, борьба между сторонниками точности и вольности при переводе в тридцатые – сороковые имела еще и характер бытовой конкуренции: обвиняя друг друга в излишнем буквализме или в излишней свободе, переводчики боролись не только за идею, но и за рабочие заказы<sup>76</sup>.

Лозинского нельзя назвать абсолютным буквалистом, но к вольному переводу отношения он имел еще меньше. Безусловно, он был сторонником передачи формы оригинала средствами собственного языка и в своей практике во многом претворял в жизнь

<sup>71</sup> Курсив авторский. – К.Л.

<sup>72</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. Цит. С. 64 – 65.

<sup>73</sup> Ср. там же; Кашкин И. Текущие дела (Заметки о стиле переводческой работы) // Антокольский П.Г. (ред.). Мастерство перевода. М., 1959. С. 146 – 147; Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм // Гончаренко С.Ф. (ред.). Поэтика перевода. М., 1988. С. 29 – 62.

<sup>74</sup> Кашкин И. Текущие дела (Заметки о стиле переводческой работы). Там же. С. 110.

<sup>75</sup> Ср. Мильчина В. Цит.

<sup>76</sup> Там же.

«правила» Гумилева<sup>77</sup>. Однако передача формы не была для него самоцелью: она была лишь необходимым инструментом воссоздания подлинника как эстетически равноценного произведения, производящего в читателе ту же эмоцию, что и оригинал. Наиболее полное представление о его переводческой концепции дает его собственный доклад «Искусство стихотворного перевода», зачитанный им на Первом всесоюзном совещании переводчиков в 1935 г. Его основными тезисами являются следующие утверждения:

1. В каждой национальной литературе переводы играют важную роль: они обогащают ее новым содержанием и новыми формами, они способствуют ее росту.
2. Функция переводных произведений двоякая: 1) эстетическая / как произведений художественных / и 2/ познавательная / как памятников иной культуры/.
3. Цель поэта-переводчика – создать *копию, производящую то же впечатление, что и подлинник*.
4. Необходимо передавать характер лексики и стилистический с подлинника. Важность их для характеристики эпохи, социальной среды, литературного жанра, индивидуальности поэта и т.д.
5. Перевод стихов прозой менее эффективен, чем перевод стихотворный.
6. Русский язык позволяет широко воспроизводить ритмы чужеземных поэзий.  
Для античных метров он находит близкие подобия.  
Германская и английская просодия воспроизводимы.  
Силлабические стихи /романских языков/ переводятся, по традиции, тоническими. Законность этой традиции.
7. Воспроизведение ритма может быть приблизительным, но строфика оригинала должна соблюдаться строго.
8. Звукопись, или мелодия /звуки слов в стихах/, ярче всего воздействуют на нашу эмоциональность. Поэт-переводчик, исходя из свойств своего языка, создает свою систему звукописи, фонетически не совпадающую с системой оригинала.
9. Полное воспроизведение всех элементов формы и содержания невозможно. При переводе стихов форма требует отступлений от дословности /пропуски, замены, добавления/. В том, как эти отступления сделаны, проявляется искусство переводчика.
10. Метод перевода – как отбор наиболее существенных элементов оригинала, подлежащих безусловному воспроизведению. Обязанность воспроизведения всего того, что характерно для эпохи, страны, социальной группы автора, для его индивидуальности, для жанра произведения.
11. Перевод должен быть *эстетически равноценен оригиналу. Для этого он должен обладать эстетической самоценностью*.
12. *Перевод тем ценней, чем он объективнее*. Индивидуальность поэта-переводчика сказывается в его мастерстве<sup>78</sup>.

Как мы видим, Лозинский отказывается от некоторых принципов Гумилева: от необходимости передавать средствами русского языка всякий метр и размер, но считает нужным строго придерживаться строфики оригинала (сонет должен быть передан сонетом, октавы – октавами, терцины – терцинами), его словаря, стиля, жанровых особенностей, индивидуально-авторских черт и духа времени, в которое создавалось произведение. Он стремится к максимальной объективности перевода, к растворению «я» переводчика в тексте, с которым тот работает, и, главное, к тому, чтобы перевод был эстетически равноценен оригиналу – то есть становился таким же литературным памятником на русском, каким был и на чужом языке.

---

<sup>77</sup> Ср. Яснов М. Цит.

<sup>78</sup> Тезисы доклада М. Лозинского. Искусство стихотворного перевода. М., 1935. С. 1 – 3.



В напечатанном докладе Лозинский раскрывает еще один тезис, следующий из всех остальных: только «перевод воссоздающий – воспроизводящий со всей возможной полнотой и точностью и содержание, и форму подлинника [...] и может называться переводом»<sup>79</sup>. Это утверждение базируется на убеждении, предвосхищающем лотмановскую концепцию поэтического текста:

Всякий **стихотворный текст**, как я уже говорил, является **комплексом** взаимодействующих и взаимобусловленных элементов разного порядка, образующим как бы замкнутый в себе **организм**. Сюда входят и элементы **содержания**, и элементы **формы**. Такое деление их, разумеется, чисто абстрактно, потому что элементы этих двух родов взаимообусловлены и в реальности не существуют оторванно друг от друга. **Содержание** воплощено в форме, **форма проникнута содержанием**<sup>80</sup>.

Однако переводчик отдает себе отчет в том, что:

Помимо непосредственно-семантического несоответствия друг другу, слова двух разных языков вызывают **несходные ряды ассоциаций, смысловых и звуковых**. Поэтому и образы чужеземного поэта, взятые в чисто семантическом плане, не всегда могут быть адекватно переданы уже в силу семантической несоизмеримости слов<sup>81</sup>.

Причем Лозинский подчеркивал, что созданию этих ассоциаций способствует не только лексический, но и фонетический уровень – мелодика стиха: «Измените звук в одном из слов первой строки, и сразу во второй строке погаснет нетронутое вами слово, которое было полно волнующего смысла»<sup>82</sup>.

Это крайне важно для нашего исследования, так как показывает, что Лозинский осознавал семантическую несоизмеримость между двумя языками на ассоциативном уровне и на собственном переводческом опыте дошел до тех теоретических установок, которые впоследствии были выражены в работах современных исследователей семантико-ассоциативных структур художественного текста<sup>83</sup>. Лозинский настаивал на важности семантических ассоциаций потому, что был убежден: основная цель переводчика – «дать перевод, оказывающий по возможности то же эмоциональное воздействие, что и оригинал»<sup>84</sup>.

Для этого переводчику следует владеть богатейшим словарем, и, пользуясь им, он всегда должен:

Иметь в виду **культурно-историческую атмосферу** оригинала, избегать всего, что для этой атмосферы явилось бы **чужеродным**. Сюда относятся:

- 1) **анахронизмы** в виде неоправданных архаизмов или же модернизмов,

---

<sup>79</sup> Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода // Лозинский М.Л. Багровое светило. Цит. С. 173. Жирный шрифт здесь и далее авторский. – К.Л.

<sup>80</sup> Там же. С. 176.

<sup>81</sup> Там же. С. 177 – 178.

<sup>82</sup> Там же. С. 183 – 184.

<sup>83</sup> Ср. Топер П. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2000. С. 28; Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Томск, 1994.

<sup>84</sup> Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода. Цит. С. 180.

- 2) **анатопизмы** – слова и обороты, связанные с представлением о специфическом быте своего или какого-нибудь третьего народа и придающие тексту чуждую ему окраску,
- 3) **слова иного стиливого строя**. Это, конечно, наиболее грубые случаи лексической нечуткости<sup>85</sup>.

Говоря о необходимости воссоздать при переводе эстетическое впечатление и эмоциональное воздействие оригинала, Лозинский имел в виду отнюдь не воздействие на современников автора подлинника, но на иноязычных современников переводчика, читающих оригинал. Синхроническая перспектива, в которой прочитывал произведения разных столетий Мандельштам, была чужда Лозинскому; он придерживался принципа диахронии. М.Л. Андреев пишет об этом следующее:

Критерий точности, более гибкий у Лозинского, чем у буквалистов, более жесткий, чем, скажем, у Маршака, требовал и воспроизведения «темнот» оригинала. Но «темноты» бывают разные: иногда они входят в намерения автора и тогда их передача сама собой разумеется; иногда же они возникают в результате различия культур и культурных языков. «Советская школа перевода» (в лице таких ее лидеров, как К.И. Чуковский и И.А. Кашкин) требовала устранения подобных «темнот»: перевод в ее понимании должен производить на читателя то же впечатление, что когда-то производил на своих первых читателей оригинал – смысловая и эстетическая дистанция, образованная историческим временем, снимается. У Лозинского нет прямых высказываний на этот счет, но *вся его переводческая деятельность свидетельствует о том, что он в этом принципиальном вопросе был близок к точке зрения Брюсова, который убедительно критиковал подход к переводу как к реставрации первоначального впечатления* («Несколько соображений о переводе од Горация русскими стихами», 1916). Лозинский, во всяком случае, полагал, что у переводов имеется функция не только эстетическая, но и познавательная («они знакомят нас с другой страной, с другой эпохой, с другой культурой, с новым для нас строем мыслей и чувств»), и чтобы она могла быть в полной мере реализована, *переводчик должен в числе прочего преодолеть «соблазн» простоты*<sup>86</sup>.

Таким образом, Лозинский, не будучи строгим буквалистом, тем не менее, был близок этой тенденции, до такой степени, что его имя стало знаменем целой группы переводчиков, старавшихся сколь возможно точно следовать за оригинальным текстом, передавая не только его формальные особенности, но и временную дистанцию, отделявшую его от современного читателя. Этой тенденции противостояло другое крыло сторонников «вольного перевода», знаменем которых, напротив, было имя Бориса Пастернака. Е.Г. Эткинд называет эти две противоположные тенденции «поэзией процесса» и «поэзией результата»:

В стихах первого рода читателю раскрывается самый процесс рождения, становления чувства или идеи. В стихах второго рода эмоции и мысли даны в своей завершенности, оформленности, в уже неподвижном итоге. [...] Такой раздел проходит [...] В искусстве перевода – между Пастернаком, с одной стороны, Маршаком и Лозинским – с другой. Эстетика М.Л. Лозинского отчетлива: строгость и отчетливость смыслов, ограниченность качеств друг от друга, уравновешенная, гармоническая красота завершенных художественных форм, полновесно значащее и звучащее слово, классический стих. Не смутность становления, не зыбкость процесса, но безусловная гармония итога, замкнутая определенность результата<sup>87</sup>.

В этой «классичности» переводов Лозинского угадывается акмеистическое начало; но, с другой стороны, «темноты» смысла, о которых речь шла выше, напоминают о наследии

<sup>85</sup> Там же. С. 178.

<sup>86</sup> Андреев М.Л. М.Л. Лозинский. Цит. С. 323 – 324.

<sup>87</sup> Эткинд Е.Г. Творчество М.Л. Лозинского. Цит. С. 15.

Брюсова и о таинственной недоговоренности поэзии символизма. Лозинский, наследник обеих традиций, очевидно, совмещал их в своих переводах. Реакция на его творческую манеру современных ему теоретиков перевода и поэтов была неоднозначна и противоречива. Его не относили к абсолютным буквалистам: даже столь серьезный противник буквализма, как Иван Кашкин, писал о нем:

М. Лозинский в одном из своих выступлений призывал переводчиков «приневолить себя к послушанию и смирению» перед подлинником. В некоторых кругах, готовых объявить безликость переводчика величайшим его достоинством, М. Лозинский вообще снискал себе репутацию «безликого Протея перевода», и на этом основании его готовы столкнуть лбом с переводчиками другого, своевольного типа. Да полно, так ли это? [...] Ведь сам М. Лозинский явно соединял смирение с поэтической свободой и по временам давал волю своей творческой индивидуальности. Он был вовсе не равнодушный ко всему летописец Пимен, а весьма резвый и строптивый схимник<sup>88</sup>.

Суровый критик Чуковский говорит о Лозинском:

Лозинский – переводчик-классик. Его переводы Данте, Сервантеса, Флетчера, Лопе де Вега, Боккаччо выдвинули его в первые ряды мастеров. Научное проникновение в текст сочетается в его переводах с подлинной вдохновенностью большого поэта. Диапазон его творчества необъятно широк, и порой его переводы по художественному своему совершенству стоят на той же высоте, что и подлинник. Поучительно следить, как остроумно, находчиво разрешает он те стилистические и смысловые задачи, которые встают перед ним в каждой строке, как упрямо подчиняет он своей переводческой воле сопротивляющийся ему материал. Самое звучание его стиха, *холодновато-стальное*, имеет в себе очарование старинности<sup>89</sup>.

Об этой же «холодноватости» упоминал гораздо позже ученик Лозинского Ивановский:

Лампа дневного света озаряла его громадный стол безжалостно, *холодновато*. А переводы имели свойство горного воздуха: мельчайшие складки и трещины гор как будто приближены сильным биноклем, хотя на самом деле до них многие километры<sup>90</sup>.

Ивановский вспоминает также, что «В архиве Лозинского хранится письмо от Пастернака. Борис Леонидович пишет, что не стал бы переводить “Гамлета”, если бы знал, что за перевод уже взялся Лозинский»<sup>91</sup> (перевод был выполнен Лозинским в 1933 г.).

Однако тот же Пастернак в письме о переводе «Гамлета» к О.А. Наумовой, редактору Детгиза, от 23 мая 1942 г. писал, объединяя по принципу противостояния даже дискутирующих между собой переводчиков:

Я совершенно отрицаю современные переводческие воззрения. Работы Лозинского, Радловой, Маршака и Чуковского далеки мне и кажутся искусственными, неглубокими и бездушными. Я стою на точке зрения прошлого столетия, когда в переводе видели задачу литературную, по высоте понимания не оставлявшую места увлечениям языковедческим<sup>92</sup>.

Иного мнения о переводе «Гамлета» Лозинским была Анна Ахматова:

<sup>88</sup> Кашкин И. Текущие дела (Заметки о стиле переводческой работы). Цит. С. 148.

<sup>89</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. Цит. С. 253.

<sup>90</sup> Ивановский И. Цит.

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> Ср. Пастернак Е.Б. (публ.). К переводам шекспировских драм (из переписки Бориса Пастернака) // Мастерство перевода. М., 1970. С. 342.

Только совсем не понимающие Лозинского люди могут повторять, что перевод «Гамлета» темен, тяжел, непонятен. Задачей Михаила Леонидовича в данном случае было желание передать возраст шекспировского языка, его простоту, на которую жалуются сами англичане<sup>93</sup>.

Но и сам Чуковский, несколькими строками раньше хваливший Лозинского за перевод «Гамлета», в том же тексте порицал его за то, что «переводчик с чрезмерной, я бы сказал, с фанатической ревностью служит фетишу эквилинеарности»<sup>94</sup>; те же обвинения с еще большей резкостью он высказывает Лозинскому, говоря о его переводе мольеровского «Тартюфа», причем основную претензию Чуковский предъявляет именно к диахроническому подходу Лозинского к переводу и к вытекающим из него формальным решениям:

Ведь когда современник Мольера смотрел эту пьесу на сцене, она не звучала для него архаично. Между ним и Мольером не было этой *стены условной, реставрированной, стилизованной речи, звучащей в формалистическом переводе Лозинского*. [...] наиболее точным переводом Мольера мы должны признать совсем не тот, где педантически переданы и строфика, и ритмика подлинника, и его цезуры, и его система рифмовки, но тот, в котором, как и в оригинале, звучит молодой, заразительный мольеровский смех. Между тем в переводе Лозинского этого-то смеха и нет. *Все как-то накрахмалено, тяжеломерно, натянуто* [...]. И нет ничего мудреного, что, когда живому театру понадобилось показать на сцене живого Мольера, а не архивную его реставрацию, он обратился к тому переводу, где, может быть, и не соблюдены все иллюзорные и внешние условия точности, но наиточнейшим образом передана духовная сущность Мольера. Я это говорю с полным уважением к Лозинскому, перед заслугами которого я первый готов преклониться. Но этот случай с «Тартюфом» я считаю очень яркой иллюстрацией к тому главному тезису настоящей главы, что *всякий переводчик, который, стремясь к наиточнейшей передаче оригинального текста, вздумает руководствоваться исключительно формальными правилами и вообразит, будто при переводе поэтического произведения важнее всего передать только строфику, ритмику, количество строк, порядок рифм, никогда не добьется точности, ибо поэтическая точность не в этом*<sup>95</sup>.

Таким образом, очевидно, что работы Лозинского вызывали в среде критиков и других переводчиков неоднозначные и противоречивые реакции: признавая за ними высокую точность, профессионализм, академичность и, несомненно, художественную ценность, как сторонники «вольного перевода», так и те, кто был, по мнению Пастернака, ближе к буквалистам, сходились на том, что язык Лозинского при переводе старинных произведений становится архаичным, стилизованным, неясным, а безукоризненное следование формальным особенностям оригинала порой ведет к эффекту, противоположному тому, которого добивался сам переводчик: эмоциональное воздействие (или «духовная сущность») подлинника оказываются не переданы или каким-то образом искажены.

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы:

- 1) За переводческим методом и стилем Лозинского стоят его собственные принципы, продиктованные его эрудицией и индивидуально-творческими особенностями; методические установки переводческой и издательской деятельности конца

<sup>93</sup> Ахматова А.А. Слово о Лозинском. Цит. С. 196.

<sup>94</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. Цит. С. 253.

<sup>95</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. Цит. С. 79 – 81.

двадцатых – начала пятидесятих годов; идеологическая обстановка в обществе того времени; но, несомненно, и символистская и акмеистическая традиции, к обеим из которых принадлежал М. Лозинский. Наследие акмеизма проявлялось в строгой классичности, сдержанности, гармоничной завершенности его переводов; наследие символизма – в тенденции оставлять в тексте «темные места», недосказанности, недоговоренности; в частичном следовании ивановской и Брюсовской традиции архаизирующего перевода.

- 2) На фоне «буквалистов» тридцатых годов он выделялся своим высоким профессионализмом, художественным чутьем, равнодушием к «духовной сущности» переводимого текста; на фоне «вольных переводчиков» выглядел академичным и строгим автором, ставящим себя на подчиненное место в отношении создателя переводимого им произведения.
- 3) Не примыкая до конца ни к одному направлению, своим творчеством он вызывал противоречивые отзывы у представителей того и другого крыла. Однако и те, и другие в большинстве своем признавали в нем великого мастера.

Наибольшее признание Лозинский достиг главным делом своей жизни – переводом «Комедии» Данте. В этом переводе отразились все те принципы и взгляды Лозинского, о которых было сказано выше. В следующем разделе мы рассмотрим историю перевода «Комедии» Лозинским, а затем, в следующей главе, перейдем к анализу ее поэтического языка, рассматривая выражения в нем дантовского концепта «радость».

## 2.2. Михаил Лозинский – переводчик Данте

По свидетельству ученика Лозинского Игнатия Ивановского, Лозинский начал переводить Данте «задолго до войны, когда еще служил в Публичной библиотеке и приходилось переводить по вечерам, после утомительного дня»<sup>96</sup>. Сын Лозинского Сергей Михайлович указывает на 8 февраля 1936 г. как на дату начала работы над «Адом»<sup>97</sup>, но сама идея подготовки этого перевода на уровне государственного издательства существовала уже во времена «Всемирной литературы», то есть в 1919 – 1924 гг., и история издания перевода поэмы с двадцатых по тридцатые годы некоторым образом отражает преемственность

---

<sup>96</sup> *Ивановский И.* Цит. К сожалению, на данный момент мы можем воспроизвести историю этого труда лишь по свидетельствам современников и учеников Лозинского, имевших доступ как к беседам с мэтром, так и к его архиву, а также по письмам Лозинского и его супруги, находящимся в чужих архивах. Сам же архив Лозинского ныне находится в закрытой частной коллекции.

<sup>97</sup> Ср. *Лозинский С.М.* История одного перевода «Божественной комедии» // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1989. С. 11.

между переводческими планами Вячеслава Иванова и Михаила Лозинского. Эта история прослежена Памелой Дэвидсон в ее основополагающем труде, посвященном влияниям Данте в ивановском творчестве:

Хотя издательство Брокгауза и Эфрона [желавшее издать «Ад» в переводе В. Брюсова и «Чистилище» и «Рай» в переводе Вяч. Иванова – К.Л.] продолжало функционировать до 1929 г., после смерти Венгерова в сентябре 1920 г. его интересы развивались в других направлениях, и оно отказалось от плана выпустить новые переводы Данте и Гете. Оба эти проекта, очевидно, перешли в руки издательства «Всемирная литература», основанного в 1918 г. Максимом Горьким и руководимого А.Н. Тихоновым (к которому Брюсов обращался еще в 1917 г. с просьбой о публикации своего перевода первой песни «Ада»). Брюсов и Иванов оба тесно сотрудничали с издательством и вполне могли предложить ему свои собственные проекты переводов для возможной публикации. Именно это случилось с брюсовским переводом «Фауста», который был опубликован в 1928 г. Госиздатом – издательством, поглотившим «Всемирную литературу» в 1925 г. Очевидно также, что «Всемирная литература» рассматривала и вопрос об издании «Комедии». Этот вопрос поднимался – но безуспешно – на заседании членов издательства в 1923 г. К.И. Чуковский, один из главных редакторов, присутствовал при этой дискуссии и упомянул о ней в своем дневнике за 13 февраля:

Там Тихонов делал доклад о расширении наших задач. Он хочет включить в число книг, намеченных для издания, и Шекспира, и Свифта, и латинских, и греч. классиков. Но ввиду того, что нам надо провести это издание через редакционный сектор Госиздата, мы должны были дать соответствующие рекомендации каждому автору, например:

Боккаччо — борьба против духовенства.

Вазари — приближает искусство к массам.

Петроний — сатира на нэпманов и т. д.

Но как рекомендовать «Божественную Комедию», мы так и не додумались<sup>98</sup>.

Хотя «Всемирная литература», основанная в мае 1919 г., изначально задумывалась как независимый отдел Госиздата, отношения между обоими учреждениями сильно ухудшились еще в конце 1920 г.; в конце же 1924 г. Тихонов был уволен с поста заведующего и в начале января 1925 г. «Всемирная литература» была официально упразднена и слилась с Госиздатом. Множество проектов публикаций Тихонов перенес в издательство «Academia», руководителем которого он в итоге стал. Одним из этих проектов был, очевидно, проект публикации перевода «Комедии», который [...] вновь появился в плане издательства «Academia» на 1930 г. В 1938 г. «Academia» слилась с Гослитиздатом, который наконец выпустил перевод Лозинского всех трех кантик «Комедии» в период с 1939 по 1945 гг. Поэтому перевод Лозинского был в некотором смысле кульминацией процесса, начатого Брюсовым и Ивановым многими годами раньше<sup>99</sup>.

В этом подробном освещении истории событий, связанных с публикацией «Комедии» в молодом советском государстве, особое внимание привлекает цитата из Чуковского, которая показывает, как сложно было найти предлог для издания в Советском Союзе текста, целиком посвященного видению загробного мира. «Комедия», очевидно, не подходила ни под одну категорию из тех, на которые существовали соцзаказы в двадцатые годы. Особенно неприемлемыми для советских редакторов нового атеистического строя могли казаться вторая и третья кантики, где речь идет о божественной радости, христианском милосердии и любви. Вспомним, что в XIX веке с аналогичной проблемой столкнулся перевод «Комедии» Д. Мина, только совсем по другой причине: духовная цензура не пропускала в печать светского произведения, «недостойного» описывать неземную реальность средствами поэтического языка. В

<sup>98</sup> Текст из дневника Чуковского, цитируемый Дэвидсон в английском переводе, приводится нами по изданию: *Чуковский К.И. Дневник*. Цит. С. 236.

<sup>99</sup> *Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov*. Cit. P. 266 – 267.

двадцатые же годы публикация «Комедии» могла восприниматься как религиозная пропаганда, как попытка «протащить в печать» что-то вроде «пилатчины», по пресловутому выражению М.А. Булгакова<sup>100</sup>. Это могло быть обусловлено и тем, что наиболее известные в то время русскоязычные работы по Данте – в частности, упоминавшиеся труды А. Веселовского, курсы лекций профессоров Н.И. Стороженко<sup>101</sup>, М.Н. Розанова<sup>102</sup>, работы П. Бицилли<sup>103</sup>, а также вся символистская литература, о которой шла речь в предыдущей главе – рассматривали Данте, за редким исключением, как глубоко христианского поэта, наследника средневековой католической традиции, аллегорической и символической литературы, то есть воплощения всех тех идеалов и эстетических устоев, от которых отказалась революция.

Однако в 1930-е годы начинают появляться различные исследования, наследующие и развивающие традицию революционных демократов второй половины XIX в., где Данте изображается как могучий ренессансный борец против Церкви, великий гражданин своего государства, носитель идеологии, прогрессивной для своего времени. Разумеется, в этих работах не было и речи о теологии, о темах любви и радости, надежды и сострадания, и Данте рассматривался, главным образом, как творец сатиры на церковников и дурных политиков и как политический деятель. Особую роль в марксистском прочтении «Комедии» играл крупный филолог-итальянист А.К. Дживелегов (1875 – 1952) – горячий сторонник метода так называемого «вульгарного социологизма» (классового подхода к литературе) в гуманитарных науках, опубликовавший ряд работ о Данте как первом поэте Возрождения в начале тридцатых годов<sup>104</sup>. Показателем того, что отношение к Данте как к христианскому поэту или хранителю мистических истин в советском обществе начало меняться на нечто иное, является статья советского скульптора, по образованию философа, С.Д. Меркулова (1881 – 1952) с красноречивым названием «Ленин, Сталин, Данте, Толстой – вот мои авторы», опубликованная в 1936 г.<sup>105</sup>.

Вполне вероятно, что именно выход работ Дживелегова и других классово ориентированных ученых о Данте<sup>106</sup> подготовил почву для публикации перевода Лозинского: Данте во второй половине тридцатых годов уже не воспринимался в символистском ореоле, а выглядел как фигура, вполне лояльная в отношении советской

---

<sup>100</sup> Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М., 1984. С. 164.

<sup>101</sup> Ср. Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженка, изданный его учениками и почитателями. М., 1902.

<sup>102</sup> Розанов М.Н. Эпоха Возрождения. Курс, читанный на Высших Женских Курсах в 1914 – 1915 учебном году. М., 1915.

<sup>103</sup> Бицилли П. Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919.

<sup>104</sup> Ср. подробнее Андреев М.Л. А.К. Дживелегов. Цит. С. 308 – 318.

<sup>105</sup> Меркулов С.Д. Ленин, Сталин, Данте, Толстой – вот мои авторы // Книга и пролетарская революция. 1936. №4. С. 137.

<sup>106</sup> Ср., напр., Коган П.С. Данте // Коган П.С. Очерк истории всеобщей литературы. М.; Л., 1930. С. 84 – 94.

власти. Неслучайно именно А.К. Дживелегов в 1937 г. опубликовал в «Книжных новостях» статью «“Божественная комедия” на русском языке», где обозревал историю переводов «Комедии» в России и за рубежом, начиная с перевода Лонгфелло. Он резко критиковал русские переводы XIX и рубежа XIX – начала XX вв., а вслед за тем заявлял:

Перед советской общественностью, особенно с тех пор, как руководящими органами была подчеркнута важность изучения истории и мирового литературного наследства, стала задача дать читателю такой перевод «Божественной комедии», который отвечал бы самым строгим требованиям. Задача эта сопряжена с колоссальными трудностями, тем более что сроки становятся очень короткие. Мин справился с своим переводом в 30 с лишним лет. Голованов работал над своим около 10 лет. Советский читатель не может ждать столько времени. На книжном рынке в настоящий момент почти невозможно найти никаких переводов «Божественной комедии». А поэма нужна. Нужна студентам вузов, которые без текста «Комедии» не могут изучать Данте. Нужна обыкновенному культурному читателю, потому что «Комедия» принадлежит к числу тех произведений человеческого гения, которые ярче и полнее всего выражали мирозерцание и чаяния целых эпох. «Конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры отмечены колоссальной фигурой. Это – итальянец Данте, одновременно являющийся последним поэтом средних веков и первым поэтом нового времени». Так сказал Фридрих Энгельс, и эти слова лучше всего раскрывают смысл и значение великого произведения Данте. Такие книги, как «Комедия», должны быть в руках у каждого культурного человека<sup>107</sup>.

Далее Дживелегов писал, что половина «Ада» уже переведена М. Лозинским, «завоевавшим себе почетное право целым рядом великолепно выполненных художественных переводов в стихах и в прозе»<sup>108</sup>, а другая половина будет переведена в текущем году; между тем, учитывая срочность заказа, «Academia» выпускала старый перевод Мина в новой редакции; как уточнял ученый, в этом тексте была сохранена «вольность, допущенная Мином, которую редакция признала вполне законной; право на ту же вольность получил и Лозинский»<sup>109</sup> – речь шла о замене сплошной женской рифмы оригинала чередованием мужских и женских окончаний. По этому уточнению можно судить, насколько жестко редакция контролировала формальные особенности готовящегося перевода. Так ученый и критик, друг Лозинского, готовил почву для публикации долгожданного нового перевода, ссылаясь на Ф. Энгельса как на главный авторитет в дантовском вопросе.

В 1939 г. издательство «Гослитиздат» впервые опубликовало «Ад» Лозинского полностью, с репродукциями Боттичелли, предисловием Дживелегова и комментариями друга Вяч. Иванова, историка И.М. Гревса<sup>110</sup> (том был переиздан в 1940 г., но уже с комментариями профессора А.И. Белецкого и репродукциями гравюр Гюстава Доре)<sup>111</sup>.

---

<sup>107</sup> Ср. Дживелегов А.К. «Божественная комедия» на русском языке // Книжные новости. 1937. №13. С. 39 – 40.

<sup>108</sup> Там же. С. 40.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. М., 1939.

<sup>111</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. М., 1940.



Еще до публикации «Ада», в 1938 г., Лозинский начал выпускать отдельные песни из него в журналах «Литературный современник» и «Литературный критик»<sup>112</sup>.

В статье «К переводу Дантова Ада», предпосланной трем первым песням в «Литературном современном», Лозинский, изложив вкратце биографию Данте и историю создания «Комедии», писал, подчиняясь требованиям времени и выделяя как главную черту поэмы ее непреходящую «живость» и яркость изображенных в ней переживаний, пропущенных через душу самого ее автора:

О странствии своем сквозь Ад, Чистилище и Рай поэт рассказывает не с религиозно-назидательной целью: философ, моралист, пламенный публицист, он выступает в «Божественной комедии» как пристрастный судья своей эпохи, беспощадно бичующий врагов и славословящий то, что ему дорого. Живой, бурно чувствующий человек проходит потусторонним миром, и нередко при виде тех, кто осужден на вечные муки, его охватывает глубокое сострадание или чувство невольного уважения к их непреклонной стойкости. Могучий индивидуализм Данте и несравненная выразительность созданных им образов сообщают такую силу его «тройственной поэме», что она остается и в наши дни живым созданием искусства<sup>113</sup>.

Далее, описав структуру дантовского мира, Лозинский утверждал:

Нелегкую задачу – воплотить «Божественную комедию» в русском слове, сделать ее достоянием нашей поэзии – приходится считать все еще нерешенной. Дать представление о творчестве Данте как о явлении искусства может только стихотворный перевод. Таким переводов всей поэмы у нас имеется пять. Впрочем, перевод А.М. Федорова (1892 – 1894) – не более, чем литературный курьез. Перевод Д. Минаева (1874 – 1876) – далек от подлинника и расплывчат: самое число стихов в отдельных песнях значительно большее, чем в оригинале. Терцинное строение в нем не соблюдено, а без него нарушается архитектура поэмы. То же следует сказать и о позднейшем переводе О. Чюминой (1900 – 1902). Ближе передает форму и содержание подлинника перевод Н. Голованова (1896 – 1902), но и он во многих отношениях несовершенен. Несравненно более ценен перевод Дмитрия Мина. [...] При всех своих достоинствах перевод Мина не всегда в должной степени точен, а главное – он написан стихами, по которым трудно судить о поэтической мощи подлинника. Необходимость нового перевода «Божественной комедии» давно назрела. Такую попытку и представляет предпринятый мною труд<sup>114</sup>.

Так Лозинский обосновывал потребность в создании нового перевода «Комедии», подготовленного в соответствии с новыми издательскими и редакторскими критериями.

Не успел выйти полностью перевод «Ада», как молодой филолог-итальянист Борис Реизов, будущий мэтр романистики Ленинградского государственного университета (ныне СПбГУ), уже встречал его приветственной рецензией, в которой называл труд Лозинского «одним из крупнейших событий в истории нашей переводной литературы»; отметив высокие формальные достоинства перевода, Реизов писал также:

---

<sup>112</sup> Ср. Лозинский М.Л. (пер.). Данте Алигьери. Ад. Три песни: Песнь 1. – Песнь 3. – Песнь 5 // Литературный современник. 1938. №3. С. 99 – 111; Лозинский М.Л. Данте Алигьери. Ад. [Песни XIII, XXV, XXVI] // Литературный современник. 1938. №4. С. 67 – 81; Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. «Смесь всех наречий, говор многогласный...» [III, 25 – 51; 112 – 120; 130 – 142; 1 – 9] // Литературный критик. 1938. Кн. 9 – 10. С. 311 – 312; Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. «Как селянин, на холме отдыхая...» [XXVI, 25 – 32] // Литературный критик. 1938. Кн. 9 – 10. С. 311.

<sup>113</sup> Лозинский М. К переводу «Дантова Ада» // Литературный современник. 1938. №3. С. 97.

<sup>114</sup> Там же. С. 98.

Первое, что поражает в этом замечательном переводе, – это «понимание» произведения. Мы говорим не о буквальном понимании текста, которое представляет лишь первую стадию «борьбы» с подлинником, а о проникновении в художественный его смысл, в тайну стиля, о которой ничего не знают даже иные комментаторы-дантологи. Это требовало, помимо особого художественного чутья, еще и близкого общения с текстом, длительного пребывания в атмосфере этой поэзии. [...] Каждая песнь здесь драгоценна и полна необычайным, глубоким лиризмом. Поражает *эмоциональное разнообразие, так отличающее новый перевод от скучной монотонности старых*. Среди рассказов о пытках и преступлениях новым тоном звучит эпизод Франчески да Римини, эпизод Уголино и менее известный, но замечательный, переведенный с неподражаемым искусством рассказ Улисса в XXVI песни. Так, поражая энергичным ритмом, звенит этот гибкий, сжатый стих, музыкальный и живописный в одно и то же время, со своими изумительными рифмами, без единого лишнего слова, без единой «заплаты». Поэма в переводе может восхитить даже того, кто много раз возвращался к подлиннику<sup>115</sup>.

Таким образом, Реизов не только подчеркивал строгую научную основу перевода и его объективную формальную точность, но и особо выделял в нем эмоциональное богатство, отличающее его от «монотонных» переводов прошлых лет. Кроме рецензии Реизова, в том же году выходили и другие хвалебные рецензии, где делался упор на несомненное превосходство стиля перевода Лозинского над другими переводами «Комедии», выполненными в дореволюционное время: Лозинский, вчерашний символист и акмеист, ученик эмигранта Вяч. Иванова и близкий друг расстрелянного Гумилева, изображался в этих рецензиях как великий переводчик нового времени, защищающий честь Советского Союза<sup>116</sup>.

В 1940 г. Лозинский опубликовал в «Литературном современном» первые переводы из «Чистилища»<sup>117</sup>, а в 1944 г. в «Гослитиздате» вышла вся вторая кантика, вновь с предисловием Дживелегова, но уже с комментариями самого Лозинского<sup>118</sup>. В этот сложный военный период она была встречена только одной рецензией – Б. Томашевского, по-прежнему хвалебной<sup>119</sup>.

Наконец, в 1945 г., в год победы в Великой Отечественной войне, в «Гослитиздате» был опубликован «Рай»<sup>120</sup>, который Лозинский закончил еще в 1942 г., также с предисловием Дживелегова и примечаниями переводчика. До этого в том же году в журнале «Звезда» были изданы XVII и XXX песни<sup>121</sup>, а в журнале «Ленинград» – отрывки из XXVII и XXXIII песен<sup>122</sup>. Тогда же вышли и новые хвалебные рецензии В. Александрова, Б.

<sup>115</sup> Реизов Б. Новый Данте // Литературное обозрение. 1939. №18. С. 54 – 55.

<sup>116</sup> Ср., например, Грифцов Б. Стиль Данте // Литературная газета, 1939. №37. С. 2.

<sup>117</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Чистилище. Две песни в переводе М. Лозинского [I, IV] // Литературный современник. 1940. №4. С. 58 – 68; Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Чистилище. Две песни в переводе М. Лозинского [VI, IX] // Литературный современник. 1940. №12. С. 39 – 48.

<sup>118</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Чистилище. М., 1944.

<sup>119</sup> Томашевский Б. Данте в переводе М. Лозинского // Литература и искусство. 1944. №11. С. 4.

<sup>120</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Рай. М., 1945.

<sup>121</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Рай. Две песни в переводе М. Лозинского // Звезда. 1945. №1. С. 77 – 81.

<sup>122</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Из песни XXVII. – Из песни XXXIII // Ленинград. 1945. №1. С. 77 – 81.

Кржевского и Б. Реизова (на «Чистилище»), где, правда, указывалось и на «недостатки» – присутствие в переводе Лозинского темных и неясных мест, которые ясны в оригинале<sup>123</sup>. Следующий за изданием «Рая», 1946 г., стал знаковым для Лозинского: его перевод был удостоен Сталинской премии. Ученик Лозинского Игнатий Ивановский рассказывает о предыстории этого награждения так:

В 1946 году Тихонов пришел к Сталину за утверждением кандидатов на Сталинские премии. Разговор был примерно таким:

- Какое главное литературное событие года, товарищ Тихонов?
- Несомненно, выход в свет, наконец-то в полном виде, перевода «Божественной комедии» Данте, товарищ Сталин. Большой положительный резонанс у нас и за рубежом. Переводчик — Лозинский.
- Это действительно хороший перевод?
- Выдающийся.
- Почему Лозинского нет в списке кандидатов?
- Видите ли, товарищ Сталин, в положении о Сталинских премиях сказано, что они присуждаются только за оригинальные произведения.
- Ну что ж, если нам мешает Положение, мы его изменим.

Дополнение к списку, сделанное сталинским карандашом: «Лозинский — 1», то есть премия первой степени, не только вывело Михаила Леонидовича из списка обыскиваемых, но и открыло другим переводчикам дорогу к государственным лаврам. Были переводчики, получившие по две и по три премии, смотря по обстоятельствам<sup>124</sup>.

Учитывая идеологический поворот в отношении к Данте, совершившийся в начале тридцатых годов, а также проект советского государства по легитимации собственного строя с помощью издания мировых классиков, такая реакция Сталина на предложение Тихонова, давно мечтавшего опубликовать «Божественную комедию» на русском языке, уже не может удивить, и неудивительно также, что вслед за получением самой престижной в те годы премии советского государства перевод Лозинского, и до того превозносимый в рецензиях, был поднят уже на недостижимую высоту. Среди научно ценных рецензий, написанных в тот год, особо следует отметить хвалебные отзывы основателей советской теории художественного перевода М.П. Алексеева и А.В. Федорова<sup>125</sup>.

При жизни Лозинского поэма была опубликована полностью лишь один раз, в том же «Гослитиздате», в 1950 г., с предисловием литературоведа и переводчика К.Н. Державина (1903 – 1956) и комментариями самого Лозинского (правда, в книге не указано, что их автором является он)<sup>126</sup>.

Однако академическое издание «Божественной комедии», которым пользуются до сих пор в отечественном литературоведении и по которому поэма Данте преподается в российских

<sup>123</sup> Ср. Александров В. Русский Данте // Литературная газета. 1945. 5 мая; Кржевский Б. О переводах Данте М. Лозинского // Ленинград. 1945. №17 – 18. С. 29 – 30; Реизов Б. Рецензия на книгу: Данте Алигьери. Божественная комедия. Чистилище. М., 1944 // Звезда. 1945. №2. С. 141 – 142.

<sup>124</sup> Ивановский И. Цит.

<sup>125</sup> Алексеев М.П. Блестящий мастер художественного перевода // Ленинградская правда. 1946. 31 января; Федоров А.В. Мастерство переводчика // Литературная газета. 1946. №10. С. 2.

<sup>126</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. М.; Л., 1950.

ВУЗах, появилось только в 1967 г., годы спустя после смерти переводчика, в московском издательстве «Наука» в серии «Литературные памятники»<sup>127</sup>. В конце тома, в который вошла «Божественная комедия», была помещена статья Голенищева-Кутузова, посвященная подробному анализу поэмы; примечания к «Аду» принадлежали также Голенищеву-Кутузову, а к «Чистилищу» и «Раю» – Лозинскому. Таким образом, логически завершалась традиция поэмы Данте в кругу символистов: Голенищев-Кутузов, некогда ученик Вячеслава Иванова, в молодости слушавший его перевод из «Комедии»<sup>128</sup>, а впоследствии ставший крупнейшим советским филологом-романистом, издавал и сопровождал подробным научным комментарием работу Лозинского, бывшего поэта-акмеиста, преданного символистской эстетике.

Что касается самой работы Лозинского над переводом, то необходимо указать, что она велась в самые тяжелые годы сталинского времени: начиная с 1936/37 (лет страшного террора, затронувшего многих друзей и близких переводчика и чудом почти не коснувшегося его самого<sup>129</sup>) и на протяжении всей Великой Отечественной войны, увенчавшись изданием «Рая» в год победы над гитлеровской Германией. Сталинская премия была вручена Лозинскому в 1946 г. – как мы писали выше, в эпоху разгрома журналов «Звезда» и «Ленинград», от которого пострадала, в частности, ближайшая подруга Лозинского Анна Ахматова. По словам Эткинда,

Главное дело своей жизни – перевод “Божественной комедии” – он творил в осажденном Ленинграде; здесь он переводил “Чистилище”, а “Рай” – в далекой Елабуге, которая была гораздо меньше похожа на рай, чем голодающий и промерзший Ленинград – на первую часть Дантовой поэмы<sup>130</sup>.

Помимо сложной внутривойсковой обстановки, блокады Ленинграда и тягот жизни в Елабуге, Лозинский в эти годы имел дело и с другой тяжелой проблемой – разросшимся гипофизом и изнуряющей его болезнью легких, часто приводившей к высокой температуре и мучительным головным болям. Из переписки его жены Татьяны Шапировой с ее близким другом, историком и культурологом Н.П. Анциферовым (1889 – 1958) мы узнаем о том, какими страданиями сопровождался процесс работы над поэмой. Вот, например, письмо Татьяны Борисовны от 21 декабря 1939 г.:

Михаил Леонидович весной совсем погибал – головные боли ужасные, и слабость такая, что сделать несколько шагов ему было трудно. Он решился на новое лечение, которое ему помогло и лето он провел очень хорошо; теперь головные боли возобновились, но слабости прежней нет, и он много работает.

<sup>127</sup> Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967.

<sup>128</sup> Ср. Шишкин А. Переписка В.И. Иванова и И.Н. Голенищева-Кутузова // Europa Orientalis. 1989. №8. С. 481 – 526.

<sup>129</sup> Ср. об этом Мандельштам Н. Воспоминания. М., 1999. С. 41.

<sup>130</sup> Эткинд Е. Творчество М.Л. Лозинского. Цит. С. 22.

Перевел уже 8 песен Чистилища, а с «Адом» Вы, наверное, скоро познакомитесь, когда отдохнете и сможете приняться за книги<sup>131</sup>.

Из-под блокады Лозинскому удалось эвакуироваться в Елабугу, сдав предварительно рукопись готового «Чистилища» с комментариями в подвалы музея Эрмитажа, служившие в те годы бомбоубежищем<sup>132</sup>. Если, живя в Ленинграде, переводчик мог пользоваться фондами Публичной библиотеки, сотрудником которой он был до 1937 г.<sup>133</sup>, то в Елабугу он сумел увезти с собой совсем немного материалов; его дочь Наталья Лозинская вспоминает:

Они улетели в ноябре [1941 г. – К.Л.] из Петербурга. Сперва они не хотели лететь, не хотели оставлять Петербург. Потом им стали намекать, что это очень подозрительно, что они ждут немцев, стали их выживать. Потом мама заболела и отъезд отложился. Когда мама поправилась, им сказали, что нужно лететь. Им разрешили, ввиду папиных заслуг, хотя можно было взять только 20 килограммов веса, взять еще чемодан с его рукописями и с частью словарей. А остальное он зашил в подол своей шубы. А человека не взвешивали. Он прошел таможеню с дополнительным весом. Еле живые, они перебрались на большую землю, оказались в Казани, а из Казани поездом и на лошадях, в безумный мороз (континентальный климат, 50 градусов) еле добрались до Елабуги<sup>134</sup>.

В Елабуге условия перевода оказались еще труднее:

В адских условиях, которые он там переносил, он перевел «Рай» Данте. При копилке, часто гасился свет, а стена у которой он спал, была покрыта инеем. Тут же была печка, которая ничего не нагревала, в ней только можно было подогреть обед. А мы спали в соседней комнате. Вот так, полтора года, папа, не вставая, водил пером<sup>135</sup>.

В мартовских письмах от 1942 г. Татьяна Лозинская писала Анциферову о переводе «Рая»:

М.Л. ехал сюда, чтобы работать, но пока условия не наладились. [...] Я все хвораю. Комната очень сырая и я не могу избавиться от насморка и гриппозного состояния<sup>136</sup>. [...] Утешает меня очень, что Михаил Леонидович много и плодотворно работает – сделаны уже три песни. По утрам у него по-прежнему мучительно болит голова (когда он работал в Ленинграде, у него головные боли прошли), но его это не останавливает<sup>137</sup>.

Одновременно с переводом «Рая» Лозинский занимался составлением комментариев к нему<sup>138</sup>. Окончив перевод третьей кантики, 15 ноября 1942 г. Лозинский отправил телеграмму А.К. Дживелегову в форме элегического дистиха:

Миг вожделенный настал, окончен мой труд многолетний.  
Верному другу его шлю эту скромную весть.

<sup>131</sup> Лозинская Т.Б. Письмо от 21.12.1939 // Лозинская Т.Б. Письма (25) Н.П. Анциферову. 3 конв. 7 сент. 1939 – 30 дек. 1940. 33 л. Архив «Н.П. Анциферов». Ф. 27, ед.хр. 277. Отдел рукописей Публичной библиотеки.

<sup>132</sup> Ср. Лозинский С.М. История одного перевода «Божественной комедии». Цит. С. 12.

<sup>133</sup> Ср. Ивановский И. Цит.

<sup>134</sup> Искусство перевода: к 50-летию со дня смерти Михаила Лозинского. Автор и ведущий Иван Толстой. Радио Свобода: Программы: Культура. 30.01.05. URL: <https://www.svoboda.org/a/127137.html> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

<sup>135</sup> Там же.

<sup>136</sup> Лозинская Т.Б. Письмо до 3.2.1942 // Письма (38) и телеграмма Н.П. Анциферову. 2 конв. 3 янв. – 19 дек. 1942, [Казань], Елабуга. 46 л. Ф. 27, ед.хр. 279. Отдел рукописей Публичной библиотеки.

<sup>137</sup> Там же.

<sup>138</sup> Ср. Лозинский С.М. История одного перевода «Божественной комедии». Цит. С. 12 (10 – 17).

Дживелегов отвечал на это своим дистихом:

Дантова тень из мистической розы Вам шлет поздравленья.  
Вторит восторженно ей скромный Ваш друг на земле<sup>139</sup>.

О материалах, которыми пользовался Лозинский в процессе работы над переводом, мы знаем из двух источников: статьи С.М. Лозинского<sup>140</sup> и статьи Е. Эткинда, «Архив переводчика»<sup>141</sup>. Сведения, приводимые там, довольно скупы, но и по ним можно сделать вывод о том, насколько точно и даже педантично Лозинский соблюдал собственные правила строго научного подхода к работе над переводом. С.М. Лозинский пишет:

В процессе работы над переводом «Божественной Комедии» М. Лозинский глубоко изучил Данте и его эпоху. В библиотеках Ленинграда и Москвы он прочел десятки серьезных дантологических сочинений. В его личной библиотеке имеется много комментированных изданий «Божественной Комедии», начиная от Ландино (1481 г.) [однако, как будет видно ниже, Лозинский пользовался и более ранними комментариями – К.Л.] и кончая Казини-Барби (1944) и Скартаццини-Ванделли (1946). Две последние книги распорядился выписать из Италии для М. Лозинского президент Академии наук СССР С. Вавилов [...]. Помимо черновой и белой рукописей перевода и машинописного текста, подготовленного для печати, для каждого литературного произведения имеются многочисленные подготовительные и, так сказать, сопутствующие материалы-разработки, выроставшие параллельно работе над переводом, как леса рядом со строящимся зданием. [...] Специально к «Божественной Комедии» относятся несколько десятков папок. Назовем только некоторые:

*Слова* – необычные слова и обороты в переводе «Божественной Комедии» с указанием законности их (ссылки на Пушкина, Даля, словарь Академии наук и др.).

*Заглавные и строчные буквы* – указания, какие буквы в сложных и сомнительных комбинациях слов в переводе «Божественной Комедии» и примечаниях должны быть заглавными и какие строчными.

*Собственные имена*. Названия – транскрипция собственных имен и названий для перевода и примечаний.

*Просодия Данте* – заметки о просодии Данте, сделанные М. Лозинским для себя. Здесь выписаны 9 типов рифм. Например, составные рифмы, внутренние рифмы, сходные рифмы в пределах одной песни и различные enjambements (переносы части фразы из стиха в стих).

*Рифмы* – списки рифмующих окончаний перевода ко всей «Божественной Комедии».  
[...]

Выписки из книг о Данте.

*Способ работы* – указан порядок работы (16 пунктов) по перекрестному сличению различных вариантов примечаний к «Божественной комедии». Каждый пункт – либо сличение двух текстов примечаний, либо просмотр с определенной точки зрения одного из них. Вся эта работа выполнена<sup>142</sup>.

В статье Эткинда (1959 г.) мы находим дополнительные сведения об источниках, использованных Лозинским при работе над Данте:

Папки «Книги о Данте» содержат конспекты монографий об итальянском поэте, общих и специальных трудов о нем, о его эпохе, об истории Италии, о культуре итальянского средневековья и пр. Здесь мы найдем обширные выписки из трехтомного «Комментария к “Божественной комедии”» Дж. Боккаччо, конспекты книг: Микеле Барби – «Данте, жизнь и творчество» (Флоренция, 1933), Е. Пароди – «Поэзия и история в “Божественной комедии”» (Неаполь, 1920), Гаэтано Сальвемини – «Флоренция в эпоху Данте» (на английском языке, 1936), Анри Оветта – «Данте» (Париж, 1911). Мы приводим названия лишь нескольких трудов, – кроме них, М.Л. Лозинский изучил и законспектировал десятки книг по истории, философии, искусствознанию. Его интересы распространялись и на такие специальные области, как мусульманская эсхатология в «Божественной комедии», – этой теме посвящена, например, испанская книга, труд Асина Паласиоса, изданный в 1919 году в Мадриде. Или проблема астрономических представлений Данте – об

<sup>139</sup> Там же.

<sup>140</sup> Там же. С. 10 – 17.

<sup>141</sup> Эткинд Е. Архив переводчика (Из творческой лаборатории М.Л. Лозинского). Цит. С. 394 – 403.

<sup>142</sup> Лозинский С.М. Цит. С. 13 – 15.

этом переводчик читал книгу англичанина Эдварда Мура «Астрономия Данте», изданную в 1903 году. Материалы этих папок говорят о том, что, готовясь к переводу, М.Л. Лозинский изучил «дантеану» на русском, итальянском, французском, немецком, испанском языках; причем охватил не только общие труды, но и сугубо специальные исследования. Отметим в этой связи, что переводчик, работая над поэмой, составил собственный исторический и филологический комментарий общим объемом в 16 авторских листов. Он также написал большую – на 3 авторских листа – статью о Данте, которая, как и комментарий, осталась в рукописи<sup>143</sup>.

Помимо уже названных материалов, Эткинд указывает и на такие, как:

Сопоставление с толкованиями текста переводчиками-предшественниками, в первую очередь – Мином, полемика с этими толкованиями и аргументация собственных, иных и новых решений; [...] замечания редакторов перевода – А.К. Дживелегова, Б.А. Кржевского, а также замечания, высказанные в ходе обсуждения перевода в Союзе писателей – в Москве и Ленинграде, на филологическом факультете Ленинградского государственного университета и пр. [...] Здесь же подробный конспект изданного в 1929 году в Париже на английском языке исследования итальянца Де Сальвио «Рифмующие слова в “Божественной комедии”». Руководствуясь собственными разысканиями, а также выводами Де Сальвио, переводчик составляет себе концепцию поэтической системы Данте, его принципа рифмования, его поэтического синтаксиса. Например, он приходит к выводу, что Данте стремится к максимальному разнообразию рифм в пределах одной и той же песни и к выводу о необходимости соблюдать определенные закономерности в чередовании звуков<sup>144</sup>.

Как говорилось выше, Лозинский следовал сложившейся со времен Мина традиции перевода Данте пятистопным ямбом с чередованием мужских и женских окончаний, отказавшись от итальянской силлабики, но старался сохранить сложность и многообразие оригинальных рифм, насколько это было возможно в условиях русского стиха.

Помимо просодии, Лозинский уделял огромное внимание лексике: он рассматривал слова оригинала в их полисемии, их синтагматику и парадигматику в оригинальном тексте, стилистические изменения в зависимости от перемены контекстов одного и того же слова, характерные для автора употребления. Также он практиковал сопоставительную семасиологию языков оригинала и перевода, сравнивая объемы значений того или иного слова в итальянском и в русском языках; немалое значение при этом уделялось сравнительной морфологии. Кроме того, Лозинский составлял списки фразеологизмов и идиоматических выражений, употребляемых в оригинале и свойственных итальянскому языку той эпохи.

Наконец, обратим внимание на важную для нас особенность переводческой методики Лозинского. На примере перевода Бенвенуто Челлини Эткинд показывает, какое значение придавал Лозинский отдельным лексико-семантическим группам слов, объединенных общим значением эмоции, переживания. В случае перевода Челлини это целое семантическое поле ‘Печали’. Как пишет Эткинд, это

прежде всего, синонимы-существительные (*disagi, il male, mala fortuna, cordoglia, affanni* и многие другие), а также синонимические глаголы, прилагательные, наречия. М. Лозинский, стремясь, как мы это видели и выше, нащупать закономерные семантические и стилистические соответствия для разного типа контекстов,

<sup>143</sup> Эткинд Е. Архив переводчика (Из творческой лаборатории М.Л. Лозинского). Цит. С. 395 – 396.

<sup>144</sup> Там же. С. 396 – 397.

подбирает – существительные: невзгоды, беда, злая судьба, бедствие, горести, страхи, боль, горе, несчастье, печаль, сокрушение, злополучие, терзания, испытание, злой рок, жестокая судьба, злая участь; глаголы – сетовать, терзать(ся), промучиться, прийти в недовольство, печаловаться; эпитеты – недовольный, хмурый, несчастный, злополучный, злосчастный, удрученный, печальный<sup>145</sup>.

Несомненно, такое же, если не большее внимание уделено было переводчиком лексико-семантическим группам слов в «Комедии».

Последнее, что необходимо упомянуть, перечисляя доступные нам на сегодняшний день сведения о работе Лозинского над поэмой, – это тщательное исследование им различных возможностей русского языка на примере изучения отечественной художественной литературы:

Этому посвящены, например, материалы в папке «Слова». Как бы эпиграфом к этим материалам служит пушкинское примечание ко второй песне «Евгения Онегина», выписанное Лозинским и вложенное в эту папку: «Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного русского языка». [...] Здесь найдем размышления о деепричастной форме глагола «жаждать» (жажда, жажда) с примерами из Тургенева и Достоевского, глагола «стенать» (стения, стена). Здесь интересны наблюдения над языком Пушкина. [...] Таких примеров множество. Они касаются и грамматических форм, и подвижности ударения, и принципов пунктуации, и орфографии. М.Л. Лозинский как писатель и ученый, как художник и мыслитель не мог работать бессознательно, по наитию, по вдохновенному порыву. В основе его вдохновения лежала тщательная, неторопливая исследовательская работа, работа по изучению истории и нравов чужого народа, иностранного языка, родного языка<sup>146</sup>.

Плодом всей этой огромной и разносторонней деятельности, как было сказано выше, явился не только сам перевод поэмы, но и массивный комментарий к ней и вступительная статья. Если статья о Данте была издана впервые лишь в сборнике «Дантовские чтения» от 1985 г. под редакцией И.Ф. Бэлзы – главном органе дантологических штудий СССР<sup>147</sup> – то комментарий к «Комедии» вышел в полном издании (1950 г.) еще при жизни Лозинского, но в сильно сокращенном виде: от 16 печатных листов его количество уменьшилось до 8<sup>148</sup>. Причины определялись идеологией того времени: Лозинский приводил слишком глубокие и подробные сведения не только историко-биографического, но и философского, и теологического характера, которых не могли принять редакции сталинской эпохи. Упоминания об этом содержатся в письмах Татьяны Борисовны к Н.П. Анциферову:

Сегодня у нас событие – сделан в Госиздат текст Бож. Ком. Но комментарии еще остались. А М.Л. в конец измучен – нервничает, у него бессонница (он засыпает в 6 ч. утра!) Вот уж в муках рождается книга! [...] Мих. Леон. погружен в комментарии, устал, даже ворчит, а пересмотреть все необходимо. Редактор пуглив<sup>149</sup>.

У него новая беда – бессонница. Не спит всю ночь, засыпает утром и тогда уж до 2-х, 3-х часов. Встает измученный. Конечно, такой режим никуда не годится. Вчера в первый раз за два с половиной месяца пошел

<sup>145</sup> Там же. С. 401.

<sup>146</sup> Там же. С. 402 – 403.

<sup>147</sup> Лозинский М.Л. Данте Алигьери // Дантовские чтения. М., 1985. С. 9 – 35.

<sup>148</sup> Ср. Лозинский С.М. История одного перевода «Божественной комедии». Цит. С. 12 – 13.

<sup>149</sup> Лозинская Т.Б. Письмо от 25.IX // Лозинская Татьяна Борисовна. Письма (16) Николаю Павловичу Анциферову. Ф. 27, ед. хр. 292. 24 л. Без указания года. Отдел рукописей Публичной библиотеки.



погулять в сад и устал, конечно, страшно. Комментарии теперь рассматривает второй редактор и, надеюсь, когда-нибудь расскажу Вам о его замечаниях<sup>150</sup>.

О характере замечаний Т.Б. Шапирова-Лозинская не распространяется, однако его можно представить себе по такому эпизоду, рассказанному Ивановским:

Как мило, с каким чувством меры, вкусом и тактом шалили советские издательства!

Михаил Леонидович болен, у него воспаление легких, высокая температура. Тут-то и приходит бумага, в которой требуют в трехдневный срок сократить комментарий к Данте с двенадцати до пяти листов, — работа далеко не только техническая. К тому же издательство требует всюду, где в комментариях встречается слово «ангел», написать «так называемый ангел»<sup>151</sup>.

Ни одно издательство — ни Гослитиздат, ни издательство Академии наук — так и не опубликовало комментарий Лозинского целиком. До сих пор он находится в архиве, ожидая своего издания, и даже в академическом томе из серии «Литературные памятники» (1967) в примечаниях к «Чистилищу» и «Раю» мы находим лишь сведения самого общего, историко-культурного характера, не сравнимые по объему и глубине анализа не только с любым из итальянских комментариев к тексту оригинала, но и с дореволюционным комментарием Д. Мина.

Что касается вступительной статьи, которую хотел опубликовать Лозинский в издании 1950 г., то это было поручено К.Н. Державину; в державинском фонде хранятся письма об этом Лозинского к Державину, и из этих писем видно, насколько глубже и тщательнее знал каждую деталь «Комедии» Лозинский, чем тот, кто в итоге стал автором вступительной статьи<sup>152</sup>.

Статья самого Лозинского, изданная впервые в 1985 г. и переизданная в 2011 г.<sup>153</sup>, содержит весьма подробное описание историко-политического контекста создания поэмы, дантовской биографии, политических взглядов Данте, историко-литературного контекста его творчества, его прозаических произведений и, наконец, «Божественной Комедии» — словом, по мнению Лозинского, «существеннейшее из того, что надо иметь в виду, приступая к чтению “Божественной Комедии”»<sup>154</sup> (примечательна здесь большая буква слова «Комедия», очевидно, плод редакторской работы С.М. Лозинского и Е.Б. Белодубровского, так как в переписке самого Лозинского и прижизненных публикациях «Божественной комедии» это слово пишется с маленькой буквы<sup>155</sup>).

<sup>150</sup> Лозинская Т.Б. Письмо от 27. XII // Там же.

<sup>151</sup> Ивановский И. Там же.

<sup>152</sup> Ср. Фонд Н.1028. Ед.хр. Н. 576. Архив «Державин К.Н.». Лозинский Михаил Леонидович.

Письма (21) Константину Николаевичу Державину. Ленинград, Токсово. Рукоп. и машиноп. 2 конв.

Крайние даты: 25 мая 1949 – 17 февр. 1954. (до 1953 г.). Отдел рукописей Публичной библиотеки.

<sup>153</sup> Лозинский М.Л. Данте Алигьери // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Dante: pro et contra. С. 287 – 319.

<sup>154</sup> Ср. первую редакцию статьи: Лозинский М.Л. Данте Алигьери // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1985. С. 35.

<sup>155</sup> Ср. Лозинский С.М. История одного перевода «Божественной комедии». Цит. С. 35.

Среди общих сведений (времени и обстоятельств создания и сюжета), Лозинский, между прочим, пишет об особой ценности комментариев XIV в. «для уяснения философских и религиозных взглядов Данте, а также его аллегорий, потому что их авторы были ближе к миропониманию поэта, чем позднейшие исследователи, и кроме того, могли пользоваться устным преданием, восходившим к его ближайшему окружению»<sup>156</sup>. В числе известных Лозинскому ранних комментариев – толкования Якопо и Пьетро Алигьери, Джованни Боккаччо; несомненно, знал он и о других авторах<sup>157</sup>, хотя бы в цитатах более поздних комментаторов. Среди источников «Божественной Комедии» Лозинский называет Библию, отцов Церкви, мистиков и схоластов (в частности, Фому Аквинского и Альберта Великого), Аристотеля, Аверроэса, Авиценну; а также античных поэтов (Вергилия, Овидия, Лукана, Стация, Цицерона, Боэция) и историков (Тита Ливия и Орозия)<sup>158</sup>. Кроме того, Лозинский говорит о заимствовании Данте сюжета средневековых видений из народной литературы того времени и об уникальности его поэзии на фоне этих видений. Основными чертами «Комедии» являются, по мнению Лозинского, ее «мощный индивидуализм» и «неслыханное слово свободы», которое «она приносит в мир»; отражая в своей поэме богословие, мораль, философию, историю, физиологию, психологию и астрономию Средних веков, Данте предвозвещает Возрождение, преступая «заповедь смирения», славя «свободного человека, не терпящего оков» в лице Фаринаты, Капанея, Улисса, Франчески<sup>159</sup>.

Подмечая разнообразие стилей в поэме, Лозинский утверждает: «В Дантовой речи – первобытная сила. Он сам творит язык своей поэмы, он ее строит, ничем не стесняемый, кроме “узды искусства”, не обремененный традициями, не отвлекаемый примерами»<sup>160</sup>. Однако вся эта разноголосица стилей сливается, по мнению переводчика, воедино в цельной и великолепно стройной гармонии. Завершая свой «разговор о Данте», Лозинский описывает сложность разных «струй», слитых в «сплошной поток» текста, при помощи типично символистского образа: алмаза, который при вращении загорается разными огнями<sup>161</sup>. Подытоживая все сказанное, переводчик задает риторический вопрос:

Что же такое, в своей сокровенной сущности, эта гениальная поэма? Хвала тому, «кто движет мирозданье»? Обетная песнь во славу Беатриче? Спасительная проповедь заблудшему человечеству? Призыв мечтателя к переустройству мира? Ужасный приговор врагам? Все это в ней совмещено, и в то же время она остается повестью великого гордеца о самом себе. И когда мы вращаем загадочный алмаз, то этот пламень, глубоко затаенный пламень гордыни нет-нет да и сверкнет на миг, и даже ярче остальных огней<sup>162</sup>.

<sup>156</sup> Лозинский М.Л. Данте Алигьери. Цит. С. 314.

<sup>157</sup> Там же.

<sup>158</sup> Там же.

<sup>159</sup> Там же. С. 316 – 317.

<sup>160</sup> Там же. С. 318.

<sup>161</sup> Там же.

<sup>162</sup> Там же. С. 318 – 319.

Сравнение поэмы с играющим разными огнями алмазом, ореол «загадочности» и «таинственности» вокруг нее (в другом месте статьи Лозинский сравнивает поэму Данте с «его таинственным Грифоном»<sup>163</sup>), восприятие Данте, в первую очередь, как великого гордеца – все это типичные черты символистской традиции, в рамках которой складывался поэтический талант Лозинского. Однако важно обратить внимание на то, что Лозинский видит в «Комедии» прежде всего не таинственную аллегория (хотя говорит и о ней), но личный опыт, дантовское «эго», с его чувствами, эмоциями, переживаниями, что и обеспечивает поэме ее славу в грядущих поколениях. Это сочетание подчеркивает сам Лозинский, говоря об образах «Комедии»:

Образы Данте насквозь проникнуты символическим смыслом, и в то же время они в высшей степени реалистичны. Создания своей мечты он видит с какой-то повышенной отчетливостью и с такой же отчетливостью воплощает их в слове<sup>164</sup>.

Символическое и акмеистическое восприятие «Комедии» соединяются вместе в этой оценке. Думается, что это восприятие необходимо учитывать при анализе языка перевода Лозинского.

Единодушное признание «Божественной комедии» шедевром советского переводческого искусства и лучшим произведением переводчика не помешало появиться и некоторым критическим отзывам, которые, как и в случае других его работ, о которых говорилось в предыдущем разделе, касались исключительно одного: трудных для понимания мест в тексте, архаизации языка, обилия церковнославянизмов, сложного и непривычного синтаксиса. Так, в 1959 г., в том же сборнике, где была опубликована указанная выше статья Е. Эткинда «Архив переводчика», вышла и статья И. Кашкина, где последний утверждал:

Да, он смирился перед суровой торжественностью «Божественной Комедии», но – увы! – в угоду велелепию он сам смирил и осерьезнил живой, народный, новый для своего времени итальянский язык Данте, запечатав его для простого смертного семью печатями своей учености<sup>165</sup>.

Однако решающее большинство литераторов встретили перевод с восторгом и благоговением; среди них были столь глубокие знатоки творчества Данте, как Анна Ахматова, назвавшая перевод Лозинского подвигом, который был «победоносно завершен» другом всей ее жизни<sup>166</sup>, и И.Н. Голенищев-Кутузов, считавший перевод Лозинского единственным «талантливым и квалифицированным» среди всех<sup>167</sup>. Более

---

<sup>163</sup> Там же. С. 318.

<sup>164</sup> Там же. С. 318.

<sup>165</sup> Кашкин И. Текущие дела (Заметки о стиле переводческой работы). Цит. С. 149.

<sup>166</sup> Ахматова А.А. Данте. Цит. С. 321.

<sup>167</sup> Голенищев-Кутузов И.Н. Данте и русская литература. Цит. С. 471.

того, «Божественная комедия» Лозинского была высоко оценена даже на родине Данте: итальянский славист Эридано Баццарелли (Eridano Bazzarelli, 1921 – 2013) писал о ней:

О возможности «исчерпывающего» перевода поэзии много писали и пишут, это проблема, так сказать, вечная. [...] Нельзя, однако, и согласиться с мнением пессимистов, особенно если обратиться к переводам высшего порядка, гениальным – таким, как у Михаила Леонидовича Лозинского. [...] Естественно, что перед океаном Данте можно было испытывать лишь смирение, но Лозинский соединил смирение с мудростью, сумел исчезнуть в тексте и, весь окутавшись дантовской субстанцией, как никто до него, сумел проникнуть в самые сокровенные тайники «Комедии». Это есть факт культурного и духовного проникновения, так как Лозинский не ограничился завоеванием культурного мира Данте, то есть интеллектуальным «пониманием». [...] Иногда, размышляя о древних переводчиках, переводивших Библию «боговдохновенно», я невольно уподобляю перевод Лозинского их труду<sup>168</sup>.

Перевод Лозинского вошел в канон отечественной литературы, и цитаты из него вскоре проникли в народный укус так же, как и цитаты из отечественных поэтов; такие строки, как «Земную жизнь пройдя до половины» и «Любовь, любить велящая любимым» известны даже тем, кто не читал «Божественной комедии» ни в оригинале, ни в переводе. И по сей день основным источником для знакомства с дантовским текстом в России остается именно работа Лозинского. При этом данный текст предлагается читателю не только в рамках художественной, но и научной литературы: даже современные исследователи самых разных направлений в работах последних лет цитируют Данте в большинстве случаев не в оригинале, а в этом русском переводе<sup>169</sup>. Более того, известно, что перевод «Ада» на казахский язык был выполнен поэтом Мукагали Макатаевым именно с перевода М.Л. Лозинского, что представляло собой исключение в переводческой практике СССР: как правило, поэты, не знавшие иностранного языка, переводили по подстрочнику<sup>170</sup>, но авторитет перевода Лозинского был настолько высок, что он даже послужил казахскому переводчику в качестве оригинала<sup>171</sup>.

Примечательно, что и новые экспериментальные переводы «Божественной Комедии» появляются в России как бы в полемике именно с переводом Лозинского, и его ценность признают как сами переводчики, так и их рецензенты.

Так, в хвалебной рецензии на новый силлабический перевод «Комедии» А.А. Илюшина (1995 г.) достоинства перевода Лозинского отнюдь не умаляются; кроме того, этот текст назван «хрестоматийным»<sup>172</sup>. А в предисловии ко второму современному переводу «Комедии» В.Г. Маранцмана (1999 г.) М.Л. Гаспаров пишет о переводе Лозинского так:

---

<sup>168</sup> Баццарелли Э. О переводе «Божественной Комедии» Лозинским. Система эквивалентов // Алексеев М.П., Бушмин А.С. (ред.). Сравнительное изучение литератур: сборник статей. К 80-летию академика М.П. Алексеева. Л., 1976. С. 315 – 316.

<sup>169</sup> Ср., напр., работы: Самарина М.С., Шауб И.Ю. Dante: pro et contra. Цит. С. 7 – 28; Асоян А. Данте в русской культуре. Цит.; Чистяков Г. Беседы о Данте. М., 2016.

<sup>170</sup> Ср. Мильчина В. Цит.

<sup>171</sup> Ср. Макатаев М. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. Алматы, 1971.

<sup>172</sup> Македонская Е.И. Данте по-русски // Илюшин А. (ред.). Дантовские чтения. М., 2000. С. 133.

В каждой развитой культуре классические памятники прошлой литературы должны существовать не в одном, а в нескольких переводах. Каждый перевод, сколь бы он ни был превосходен, проецирует многомерную сложность подлинника на плоскость, делает оригинал упрощенным и представляет его односторонне. [...] Сонетам Шекспира не повезло: бесконкурентный перевод Маршака так сросся с подлинником в нашем сознании, что нужно прочесть их по-английски, чтобы понять, что они «совсем не такие». Сейчас молодые переводчики один за другим переводят «Сонеты» заново, но стереть впечатление от Маршака им пока не под силу. Тем более это можно сказать о Данте. Перевод Лозинского изумителен, он разом отстранил и заслонил все прошлые переводы. Он прочен и точен; он еще долго будет перепечатываться как образцовый. Но нельзя допускать, чтобы в читательском сознании он намертво срастался с подлинником и подменял его<sup>173</sup>.

Иными словами, Гаспаров, заявляя о необходимости нового перевода, указывает на то, что в сознании русского читателя «Комедия» тесно ассоциируется именно с творчеством Лозинского и выражает пожелание, чтобы эта связь была каким-то образом расторгнута. Однако перевод Лозинского остается непревзойденным, о чем свидетельствуют и недавние слова Ольги Седаковой в предисловии к ее новому прозаическому переводу первой песни «Чистилища» (2017):

Перевод М.Л. Лозинского — культурный подвиг. Трудно даже вообразить, с каким множеством разнообразных и труднейших задач он справился. Для этого ему пришлось создать по существу новый идиолект, на котором и написана его «Комедия»: поэтический язык, который уходит корнями в Серебряный век и его культуру слова — и при этом такой, какого в русской поэзии еще не было.

Тот, кто захотел бы теперь состязаться с Лозинским, идя тем же путем — сохраняя ритмическую и рифменную структуру оригинала, — просто обречен на поражение [...]. Ни общегуманитарным тезаурусом Лозинского, ни его версификационной культурой, ни ресурсами русского языка, которыми он располагал, — ничем подобным наш современник просто не может обладать<sup>174</sup>.

Из всех вышеперечисленных источников следует, что перевод Лозинского давно стал неотъемлемым фактом культуры русского слова. Данте воспринимается нашими соотечественниками — в том числе и теми, кто профессионально занимается Данте — через призму текста Лозинского, и влияния этого текста присутствуют как в исследованиях дантовского творчества, так и в самих новых переводах «Комедии». Но перевод этот обладает и собственным языком, «новым идиолектом», по выражению О. Седаковой<sup>175</sup>. При всей верности и точности, он остается переводом, а значит, новым текстом, структуры которого отличаются от структур оригинала. Следовательно, и идеи оригинала (если принять лотмановское утверждение о единстве текста как системы) претерпевают в нем определенные изменения. Поэтому, чтобы понять, какое представление о ключевых идеях дантовской поэмы получает русский читатель, воспринимающий ее через призму перевода Лозинского, необходимо проанализировать поэтический язык, или «идиолект» этого перевода.

---

<sup>173</sup> Гаспаров М.Л. О новом переводе «Ада» // Маранцман В.Г. (пер.). Dante. Божественная комедия. СПб., 2006. С. 5 – 6.

<sup>174</sup> Седакова О.А. Перевести Данте // Знамя. 2017. №2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/2/perevesti-dante.html> (дата последнего обращения: 02.12.2017).

<sup>175</sup> Ср. Там же.

Идея радости, которая пронизывает поэму Данте, как было показано в первой части данной работы, присутствует, разумеется, и в «Божественной комедии» Лозинского. Однако, в силу новой парадигматики и синтагматики, в силу образования сети новых семантических ассоциаций в этом тексте – явления, признаваемого и самим Лозинским – выражение концепта «радость» в переводе должно отличаться от того, которое было описано в первой части настоящего исследования. На формирование нового художественного концепта «радость» должны были оказать влияние и стилистические предпочтения переводчика, и его теоретические установки, и его индивидуально-творческая манера, и его литературные источники. Наконец, следует учитывать и то, в каких исторических обстоятельствах создавался перевод поэмы: самые светлые, самые радостные ее части писались во времена сталинского террора, блокады Ленинграда и Великой Отечественной войны, тяжело больным человеком, живущим в тяжелых, почти невыносимых условиях. Тем не менее, вопреки всем этим обстоятельствам, Лозинскому удалось передать в своем переводе «словесную картину тех ощущений, которые переживает поэт, прикасаясь к Богу»<sup>176</sup>. Как пишет Г. Чистяков:

Что касается Михаила Лозинского, который, переводя Данте, побеждал свою собственную болезнь, то это путь не только его одного. [...] Эта поэзия действительно поднимает человека из такой бездны, из таких глубин ужаса и мрака и возводит так высоко, в такие беспредельные области сияния и света, куда очень трудно подняться даже самому чисто верующему, даже самому чистому в жизни человеку. Повторю мысль, которую уже высказал сегодня: читать Данте бесконечно радостно и бесконечно больно<sup>177</sup>.

Внимание Лозинского к описанию переживаний героя «Комедии», к лексике чувств и эмоций, к игре семантических ассоциаций в оригинале и в переводе само по себе заслуживает отдельного интереса. Утверждая в своей статье, что текст Данте ценен именно тем, что повествует об опыте, пропущенном через душу его автора, переводчик таким образом подчеркивает роль, которую играют чувства и переживания в поэме. В следующей главе мы проанализируем «идиолект» радости в «Божественной комедии» Лозинского, для того чтобы понять, какие сходства и какие различия с дантовской трактовкой радости присутствуют в тексте, оказавшем основное влияние на формирование представлений о Данте в России второй половины XX века, и как эти аспекты перевода могут быть связаны с его метатекстуальными факторами.

---

<sup>176</sup> Чистяков Г. Цит. С. 36.

<sup>177</sup> Там же. С. 64.

Глава 3. Поэтический язык концепта «радость» в «Божественной комедии» М. Лозинского. Слова с семантикой блаженства и их контекстуальные синонимы в поэме

В настоящей главе и в следующих трех главах будут рассмотрены способы выражения концепта «радость» в русском переводе дантовской «Комедии», выполненном Михаилом Лозинским<sup>1</sup>. Немногочисленные исследования перевода Лозинского, как правило, имеют своей целью определение просодической, метрической или грамматической эквивалентности перевода оригиналу в сравнении с более современными переводами<sup>2</sup>. Авторы данных исследований основывают свой метод на теоретических принципах лингвистических концепций перевода, основным понятием которых является лингвистическая эквивалентность, или адекватность/полноценность, текста перевода в отношении текста оригинала<sup>3</sup>. В этих работах не только не рассматривается историко-литературный контекст работы переводчиков, но и остается почти не затронутым вопрос связи перевода с национальной литературной традицией; никак не анализируются семантические ассоциации и стилистические коннотации, возникающие в переводе, которым сам переводчик уделял столь большое внимание, как было указано в предыдущей главе.

Единичным примером анализа новых ассоциаций, возникающих в переводе «Комедии» Лозинского, может служить лишь исследование отдельных эпизодов этого перевода в статье Ольги Седаковой, где указывается на необходимость учитывать семантические ассоциации, возникающие в тексте перевода, при сопоставлении его с «Комедией» Данте<sup>4</sup>. Это утверждение во многом отвечает современному подходу к анализу художественного перевода<sup>5</sup>; что же касается изучения внутритекстовых ассоциаций, создаваемых тем или

---

<sup>1</sup> Все цитаты из текста Лозинского приводятся нами по академическому изданию, служащему основным источником знакомства с текстом «Комедии» для русского читателя: *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967.

<sup>2</sup> Ср., напр., *Мошонкина Е.* Русские переводы «Божественной Комедии» в свете статистического анализа: к вопросу о стилиобразующей роли частеречевого наполнения строки // Гуманитарные исследования. 2009. №1. С. 138 – 150; *Полилова В.С.* Переводческая техника М. Лозинского и А. Илюшина: попытка измерения // Акимова И.В., Катаев В.Б., Пильщиков И.А. (ред.). *Alexandro P'ušino septuagenario oblata*, М., 2011. Т. 8. С. 191 – 195; *Попова-Рогова Н.А.* К вопросу передачи рифмы в русских переводах «Божественной Комедии» М.Л. Лозинского и А.А. Илюшина (на материале III песни «Ада») // *Studi slavistici*. 2014. № 11. Р. 49 – 63.

<sup>3</sup> Эти понятия регулярно употребляются, в частности, в теоретических работах: *Бархударов Л.С.* Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975; *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы). М., 1983; *Комиссаров В.Н.* Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе). М., 1973; *Комиссаров В.Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990; *Ванников Ю.В.* Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности // Швейцер А.Д. (ред.). Текст и перевод. М., 1988. С. 34 – 39.

<sup>4</sup> *Седакова О.А.* Перевести Данте // Знамя. 2017. №2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/2/perevesti-dante.html> (дата последнего обращения: 02.12.2017).

<sup>5</sup> Ср. *Étkind E.* Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione // Buffoni F. (a cura di). *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*: In 2 voll. Roma, 2005. Vol. 2. P. 561 – 599; *Bassnett-McGuire S.* La traduzione del testo poetico // Bassnett-McGuire S. *La traduzione. Teorie e pratica*. Milano, 1993. P. 113 – 137; *Топон П.* Тотальный перевод. Тарту, 1995. С. 76; *Тонер П.М.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С.

иным подбором и сочетанием слов вкуче с другими элементами текста в художественном произведении, то данная традиция начинается с «Анализа поэтического текста» Ю.М. Лотмана и продолжается в трудах многих современных ученых<sup>6</sup>.

Согласно П. Торопу, ассоциации являются одним из основных языковых «параметров переводимости культуры»<sup>7</sup>. Выявление новых ассоциаций и коннотаций, возникающих в тексте перевода, предполагает подход к оригиналу и переводу не как к имманентным текстам, а как к явлениям, совершающимся в рамках национальной литературы:

Подлинник можно представить концентрически в окружении, например, в случае стихотворения, других стихов цикла или сборника, творчества и биографии данного автора, литературного направления или группировки, национальной литературы определенной эпохи<sup>8</sup>.

Целью такого изучения текста становится не критическая оценка процента «точностей» и «вольностей»<sup>9</sup>, допущенных переводчиком, с целью определить качество перевода, но исследование новых образов, которые создаются в переводе *по сравнению* с образами оригинала, в контексте принимающей языковой культуры и литературной традиции. Если, по словам У. Эко, «при переводе *никогда не говорится то же самое*»<sup>10</sup>, и если, как пишет Якобсон, «поэзия по определению является непере译имой»<sup>11</sup>, то при анализе перевода поэмы Данте закономерно будет не критиковать «деформации» и «стилистические ошибки»<sup>12</sup>, допущенные переводчиком – трансформации, или «деформации», в любом случае, неизбежны, – но попытаться установить, какие новые смыслы и образы порождает текст Лозинского, какие дантовские смыслы и образы он меняет или скрывает, и как эти смыслы и образы определяются эстетико-философскими воззрениями автора текста, его «поэтическим темпераментом»<sup>13</sup>, а также особенностями исторического момента, в который создавался перевод. В самом деле, согласно Лотману, «произведение

---

28; *Нестерова Н.М.* Текст и перевод в зеркале современных философских парадигм. Пермь, 2005. С. 164 – 174.

<sup>6</sup> Ср. *Эткинд Е.Г.* Проза о стихах. М.; Л., 1963. С. 3; *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972; *Арутюнова Н.Д.* (ред.). Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991; *Болотнова Н.С.* Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Томск, 1994; *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // *Лихачев Д.С.* Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999. С. 147 – 165; *Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2001; *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 2004.

<sup>7</sup> *Тороп П.* Тотальный перевод. Цит. С. 75.

<sup>8</sup> *Тороп П.* Проблема переводимости поэзии русских символистов // Бюклинг Л., Песонен П. (ред.). *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia.* Проблемы истории русской литературы начала XX века. Helsinki, 1989. С. 197.

<sup>9</sup> Ср. *Гаспаров М.Л.* Подстрочник и мера точности // *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361 – 372.

<sup>10</sup> *Эко У.* Сказать почти то же самое. СПб., 2006. С. 108. Курсив автора. – К.Л.

<sup>11</sup> *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода // *Комиссаров В.Н.* (ред.). Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 24.

<sup>12</sup> *Гарбовский Н.К.* Теория перевода. М., 2004. С. 506; С. 533.

<sup>13</sup> *Étkind E.* Cit. P. 592.



воспринимается на фоне определенной традиции и в отношении к ней»<sup>14</sup>, так как «реальная плоть художественного произведения состоит из текста (системы внутритекстовых отношений) в его отношении к внетекстовой реальности – действительности, литературным нормам, традиции, представлениям»<sup>15</sup>. При этом, однако, внетекстовые отношения «не примышляются к тексту»<sup>16</sup> читателем: это реально существующая литературная традиция, в рамках которой творит автор, его «собственные предшествующие произведения, [...], его мировоззрение как идеологическая структура»<sup>17</sup>. В этой перспективе основной интерес исследователя перевода поэтического текста вызывает также возможность передать в переводе «семантические связи, которые возникают специально в поэтическом тексте на фонологическом и грамматическом уровнях»<sup>18</sup> и зависят во многом «от внетекстовых структур»<sup>19</sup>. Ведь читатели перевода,

особенно более поздних эпох, могут соотносить текст с другими, чем автор, внетекстовыми структурами. [...] Эта специфика семантических связей, возникающих в стихе на уровне фоно-грамматических единиц и внетекстовых связей, составляет наиболее сложный аспект художественного перевода. Что касается более высоких уровней, например, уровня поэтического сюжета и композиции, то они вполне переводимы, конечно, с утратой тех эпизодов сюжета, которые возникают из семантических связей фоно-грамматического уровня<sup>20</sup>.

Перевод, согласно У. Эко, «представляет собою переход не только из одного языка в другой, но и из одной культуры в другую, из одной “энциклопедии” в другую»<sup>21</sup>; и в этом смысле перевод «Комедии», выполненный в другую эпоху и в рамках совершенной иной религиозной культуры и иного национального мировоззрения является особо интересным объектом для наблюдения<sup>22</sup>. В нашем случае мы рассматриваем воплощение в тексте перевода Лозинского дантовского концепта «радость» при помощи анализа текстовых структур и, в частности, «фоно-грамматических» и лексических структур, с учетом тех ассоциаций, которые имеют данные структуры, выбранные переводчиком, в национальной литературной традиции, включающей как духовную, так и светскую словесность. Для этого, как говорилось во Введении, мы прибегаем к методу изучения концептов в национальных культурах и литературах, который используется в указанных

---

<sup>14</sup> Лотман Ю.М. Проблема текста // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 211.

<sup>15</sup> Там же. С. 213.

<sup>16</sup> Там же. С. 214.

<sup>17</sup> Там же. Ср. также: *Even-Zohar I. La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* // Nergaard S. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano, 1995. P. 237; *Levy J. I problemi estetici del tradurre* // Buffoni F. (a cura di). *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*. Roma, 2005. P. 235 – 257.

<sup>18</sup> Лотман Ю.М. Проблема стихового перевода // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Цит. С. 237.

<sup>19</sup> Там же. С. 238.

<sup>20</sup> Там же. С. 239.

<sup>21</sup> Эко У. Цит. С. 193. Ср. также *Toporov V.N. Translation: Sub Specie of Culture* // *Meta*. 1992. №1. Vol. 37. P. 29.

<sup>22</sup> Об этом ср. Эко У. Цит. С. 193 – 196.

выше работах Ю. Степанова, А. Вежбицкой, Н. Болотновой и других современных исследованиях концептов.

Мы попытаемся показать, что, при сохранении «внешней» адекватности интерпретации концепта «радость» в поэме Данте (основанной на безукоризненном знании переводчиком дантовских источников и подлинно научном владении текстом оригинала), *уникальный по своей точности перевод Лозинского*, тем не менее, *глубоко отличается от подлинника* не столько на уровне сюжета, сколько *на уровне семантических и стилистических ассоциаций*, благодаря которым репрезентация концепта «радость» значительно расходится с репрезентацией того же концепта в дантовском тексте. Как будет видно из анализа, индивидуально-творческое своеобразие переводческого стиля и особенности порождаемых в поэтическом языке Лозинского ассоциаций могут определяться некоторыми метатекстуальными факторами, которые мы постарались описать в предыдущей главе: родством переводчика с символистской традицией, его собственными представлениями о смыслах дантовского творчества, идеологией общества, для которого выполнялся перевод. Таким образом, будет описан концепт дантовской радости в переводе Лозинского – тексте, по которому большинство русских читателей и по сей день знакомятся с Данте и получают представление об основных идеях, темах, мотивах и стилистических особенностях его поэмы.

Для того, чтобы ознакомиться с диапазоном лексики радости, использованной Лозинским в переводе и определить степень эквилинейрной точности и характер морфологических и семантических совпадений с текстом оригинала, приведем ниже таблицу русских соответствий основным дантовским лексемам с семантикой радости и их контекстуальным синонимам:

<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
allegr-	allegrezza: радость, <i>сущ.</i> (Рай VIII, 47, 48; XVI, 19; XXI, 88); восторг, <i>сущ.</i> (Рай XXVII, 7); праздник, <i>сущ.</i> (Рай XXX, 120); отрада, <i>сущ.</i> (Рай XXXII, 88).	allegrarsi: торжество, <i>сущ.</i> (Ад XXVI, 136); веселясь, <i>деепр.</i> (Ад VII, 122).	allegro: веселый, <i>прил.</i> (Ад XIV, 60).

<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
bel/bell-		abellir: abellig (Чист <sup>23</sup> . XXVI, 140), <i>оставлен провансальский глагол</i>	bello: мило, <i>прил.</i> (Ад XIX, 37)
content-		contentare: учить, <i>гл.</i> (Ад XI, 92); от тебя узнать, <i>словосоч.</i> (Рай III, 40); приводить в счастье, <i>словосоч.</i> (Рай VIII, 98); утолять, <i>гл.</i> (Рай XVIII, 18).	contento: чужд скорбям, <i>словосоч.</i> (Ад I, 118); с улыбкой благосклонной, как бы довольный, <i>словосоч.</i> (Ад XIX, 121 – 122); радостно ловить, <i>словосоч.</i> (Чист. II, 116); не переведено (Чист. VI, 127); чаемый, <i>прич.</i> (Чист. IX, 120); пленяться, <i>гл.</i> (Чист. X, 103); утолен, <i>прич.</i> (Чист. XV, 58); постичь его уроки, <i>словосоч.</i> (Чист. XVIII, 3); не недоволен, <i>прил.</i> (Чист. XXIV, 26); утешаться, <i>гл.</i> (Чист. XXVI, 33); утолить, <i>гл.</i> (Рай IV, 72); удовлетворенный, <i>прич.</i> (Рай VI, 15); утоленный, <i>прич.</i> (Рай XX, 75); счастливый, <i>прил.</i> (Рай XXI, 117); не переведено (Рай XXXII, 134).
deliz-	delizia: радость несказанных сеней, <i>словосоч.</i> (Чист. XXIX, 29); как она прекрасна, <i>словосоч.</i> (Рай XXXI, 137).		

<sup>23</sup> Здесь и далее «Чистилище» упоминается сокращенно: «Чист.».

<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
dilett-	diletto: сладостный, <i>прил.</i> (Ад V, 128); причуда, <i>сущ.</i> (Ад XII, 87); упоил, <i>гл.</i> (Чист. I, 16); утешат, <i>гл.</i> (Чист. VII, 47); наслаждение, <i>сущ.</i> (Чист. XXIII, 12); услада, <i>сущ.</i> (Рай XXIII, 129); отрада, <i>сущ.</i> (Рай XXVIII, 106); сладостная любовь, <i>словосоч.</i> (Рай XXXII, 62)	dilettar(-si): впивать, <i>гл.</i> (Чист. X, 97); услады, <i>сущ.</i> (Рай XIV, 60).	diletto: озаренный, <i>прич.</i> (Ад I, 77).
dolc-/dolz-	dolce: нега, <i>сущ.</i> (Рай XVIII, 3); наслаждение, <i>сущ.</i> (Рай XXXIII, 62 – 63)	addolcire: отрадно познается, <i>словосоч.</i> (Рай VI, 121)	dolce: милый, <i>прил.</i> (Ад VI, 88; X, 82); родимый, <i>прил.</i> (Ад VII, 121); отрадный, <i>прил.</i> (Ад XXVIII, 74; Чист. I, 13; Рай XIX, 3); нега, <i>сущ.</i> (Ад V, 113; Рай IV, 35); нежный, <i>прил.</i> (Ад V, 118; Чист. XXIX, 22); сладкий, <i>прил.</i> (Чист. XXIII, 85; XXVIII, 96); ласкающий, <i>прич.</i> (Чист. XXVIII, 7); сладость, <i>сущ.</i> (Чист. XXXIII, 138); гармоничен, <i>прил.</i> (Рай VI, 124); умильный, <i>прил.</i> (Рай XI, 77); жар, <i>сущ.</i> (Рай XX, 13).
dolc-/dolz-	dolcezza: отрада, <i>сущ.</i> (Чист. II, 113; Рай XX, 75); сладость, <i>сущ.</i> (Рай III, 38);		
dolc-/dolz-	dolzore: все, пьянящие кровь, <i>словосоч.</i> (Рай XXX, 42)		

<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
fest-	festā: почтить, <i>гл.</i> (Чист. VI, 81); краткое свиданье, <i>словосоч.</i> (Чист. XXVI, 33); торжественный, <i>прил.</i> (Рай XII, 23); праздник, <i>сущ.</i> (Рай XIV, 37; XV, 84); радостный привет, <i>словосоч.</i> (Рай XXI, 65).		
frui-	frui: оставлена латинская лексема (Рай XIX, 3)		
gai-			gaio: счастливый, <i>прил.</i> (Рай XV, 60); радость, <i>сущ.</i> (Рай XXVI, 101).
gaud-	gaudio: чертог, <i>сущ.</i> (Рай XXIV, 35); радость, <i>сущ.</i> (Рай XXXI, 41).		gaudio: радостный, <i>прил.</i> (Рай XII, 24); счастливый, <i>прил.</i> (Рай XV, 59); блаженный, <i>прил.</i> (Рай XXXI, 25).
gaud-		congaudere: петь, <i>гл.</i> (Чист. XXI, 78)	
gioc-	gioco: игра, <i>сущ.</i> (Чист. XXVIII, 96); играть, <i>гл.</i> (Рай XXXI, 133); XXXII, 103: не переведено		giocoso: отрадный, <i>прил.</i> (Чист. XXXI, 110); улажда, <i>деепр.</i> (Рай XV, 37); радостный, <i>прил.</i> (Рай XVIII, 56); светлый пир, <i>словосоч.</i> (Рай XXII, 130); возрадовавшись, <i>деепр.</i> (Рай XXIX, 76); светлый (Рай XXXI, 112).
gioi-	gioia: отрада, <i>сущ.</i> (Ад I, 78; Рай XIV, 23); радость, <i>сущ.</i> (Рай XXVII, 7)	gioiarsi: возвеселиться, <i>гл.</i> (Рай VIII, 33)	
gioi-	gioir, m: улады, <i>сущ.</i> (Рай X, 148)	gioire: вступать в обладанье, <i>словосоч.</i> (Чист. XVIII, 33); смеяться, <i>гл.</i> (Рай XXVII, 105)	

<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
god-		goder(-si): не переведено (Ад VII, 96); радость настанет, <i>словосоч.</i> (Ад VIII, 57); радоваться, <i>гл.</i> (Ад XXIV, 140; Чист. XV, 39; Рай X, 124); гордиться, <i>гл.</i> (Ад XXVI, 1); ликовать, <i>гл.</i> (Чист. I, 25); замкнуться, <i>гл.</i> (Рай XVIII, 1); не переведено (Рай XIX, 39); радовать, <i>гл.</i> (Рай XXIII, 133); постиг, <i>гл.</i> (Рай XXX, 21); огромность ликованья, <i>словосоч.</i> (Рай XXXIII, 93)	
grad-/grat-		aggradare/ aggratare: утешенье, <i>сущ.</i> (Чист. II, 79); готов любить, <i>словосоч.</i> (Ад XI, 93); отрадный, <i>прил.</i> (Рай XXIII, 6)	grato: милый, <i>прил.</i> (Рай VIII, 89); блаженный, <i>прил.</i> (Рай XV, 49); милостивый, <i>прил.</i> (Рай XXXIII, 42)
graz-			grazioso: радость, <i>сущ.</i> (Чист. VIII, 45); счастливый, <i>прил.</i> (Рай III, 40) (ср. Ад V, 88: ласковый, <i>прил.</i> )

<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
gust-		gustare: не мочь насытиться, <i>словосоч.</i> (Чист. XXXI, 128); лишь вкусивший, <i>словосоч.</i> (Рай III, 39); пить, <i>гл.</i> (Рай X, 6); жить, <i>гл.</i> (Рай XVIII, 2; Рай XXXI, 111)	
joi- (prov.)	joi: оставлена провансальская лексема (Чист. XXVI, 144)	jauzir: оставлена провансальская лексема (Чист. XXVI, 144)	

<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
liet-/let-	<p>letizia: радость, <i>сущ.</i> (Чист. XIII, 120; Рай I, 31; II, 144; Рай IX, 67; Рай XIV, 19; XXI, 56; XXIII, 104; XXV, 16); ликуя, <i>деепр.</i> (Чист. XXVIII, 16; V, 136; VI, 118); упоения, <i>сущ.</i> (Чист. XXIX, 33); ликовать, <i>гл.</i> (Рай V, 107); веселье, <i>сущ.</i> (Рай VIII, 52); ликованье, <i>сущ.</i> (Рай VIII, 85); счастливый, <i>прил.</i> (Рай XVI, 20); восторг, <i>сущ.</i> (Рай XVIII, 42; XXIII, 23); нега, <i>сущ.</i> (Рай XIX, 23); отрада (Рай XXVI, 135; XXX, 41; XXX, 42; XXXI, 134); троеобразные чины (Рай XXVIII, 120); доброта (Рай XXXI, 62); letiziare, m: веселье, <i>сущ.</i> (Рай IX, 70)</p>	<p>letiziare: ликовать, <i>гл.</i> (Рай III, 54);</p>	<p>lieto: спокойный, <i>прил.</i> (Ад III, 20); веселый, <i>прил.</i> (Ад IV, 84); не переведено (Ад VII, 95); радостный, <i>прил.</i> (Ад XIX, 102; XXVI, 96; Чист. XVI, 89; XXIV, 14; Рай I, 126; XXIV, 10); помог, <i>гл.</i> (Чист. III, 142); в блаженный свет, <i>словосоч.</i> (Чист. V, 46); ликовать, <i>гл.</i> (Чист. VI, 136); не переведено (Чист. VII, 1); радоваться, <i>гл.</i> (Чист. XIII, 110); хорошо, <i>нар.</i> (Чист. XIV, 123); ликуя, <i>деепр.</i> (Чист. XV, 35); бодрый, <i>прил.</i> (Чист. XIX, 86); не переведено (Чист. XXIII, 74); веселие, <i>сущ.</i> (Чист. XXV, 70); не переведено (Чист. XXVII, 6); ликующий, <i>прич.</i> (Чист. XXXI, 127; Рай II, 142); в радость, <i>нар.</i> (Рай I, 31); радость, <i>сущ.</i> (Рай II, 28; V, 94; VIII, 91); радостно, <i>нар.</i> (Рай III, 68; XXVII, 104); восхититься, <i>гл.</i> (Рай X, 24); счастье, <i>сущ.</i> (Рай XI, 76); нескован, <i>прил.</i> (Рай XV, 67); бестревожный, <i>прил.</i> (Рай XVI, 138); весел, <i>прил.</i> (Рай XVI, 142); с веселием, <i>нар.</i> (Рай XXII, 132); не переведено (Рай XXV, 104); блаженство, <i>сущ.</i> (Рай XXVII, 43); радостен и благ, <i>словосоч.</i> (Рай XXXII, 64)</p>



<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
lud-	ludo: радость, <i>сущ.</i> (Рай. XXVIII, 126)	ludere: выются пламена, <i>предл.</i> (Рай XXX, 10)	
rid-/ris-	rider, m: улыбка, <i>сущ.</i> (XXI, 122; 127; смех, <i>сущ.</i> (XXX, 77)	ridere: улыбка, <i>сущ.</i> (Чист. I, 20; Рай XVII, 121; XXI, 5); веселей, <i>прил.</i> (Чист. XI, 82); смеясь, <i>деепр.</i> (Чист. XVI, 88; XXVIII, 68; Рай V, 97); смеяться, <i>гл.</i> (Чист. XXV, 103); смех, <i>сущ.</i> (Чист. XXVIII, 76); ликующие, <i>прич.</i> (Рай V, 126); радость, <i>сущ.</i> (Рай IX, 103); улыбаться, <i>гл.</i> (Рай X, 61; XXXI, 134); счастливый, <i>прил.</i> (Рай X, 118); не улыбаясь, <i>деепр.</i> (Рай XXI, 4); не улыбнуться, <i>гл.</i> (Рай XXI, 63); с улыбкой, <i>нар.</i> (Рай XXV, 29); радостно, <i>нар.</i> (Рай XXVII, 104)	
rid-/ris-	riso: улыбка, <i>сущ.</i> (Ад V, 133; Чист. XXI, 106; XXXII, 6; Рай IX, 71; X, 104; XVII, 36; XX, 13; XXIII, 48; 59; XXVII, 5; XXIX, 8; XXX, 27; XXXI, 50); смех, <i>сущ.</i> (Чист. XXI, 114; Чист. XXVIII, 96); улыбнувшись, <i>деепр.</i> (Рай VII, 17); смеяться, <i>гл.</i> (Рай XIV, 87); радостен, <i>прил.</i> (Рай XV, 34)	argidere (anche transitivo): улыбкой отвечать (Рай XV, 71); лелеять (Рай XXXIII, 126)	

<i>Основы в оригинале</i>	<i>Существительные</i>	<i>Глаголы</i>	<i>Прилагательные</i>
rid-/ris-	sorriso: улыбка, <i>сущ.</i> (Рай XVIII, 20)	sorridere: улыбнуться (Ад IV, 99); с улыбкой, <i>нар.</i> (Чист. II, 83; Чист. III, 112; Рай II, 52; III, 23; XXXI, 91; XXXIII, 49); улыбка, <i>сущ.</i> (Чист. XXI, 109); сквозь улыбку, <i>словосоч.</i> (Рай I, 95); смеяться, <i>гл.</i> (Рай III, 25); улыбаясь, <i>деепр.</i> (Рай III, 67; XI, 18)	
sollazz-	sollazzo: отрада из отрад, <i>словосоч.</i> (Чист. XXIII, 72)		
trastull-		trastullare: манить, <i>гл.</i> (Чист. XVI, 90); напоя, <i>деепр.</i> (Рай IX, 76); всего дороже, <i>прил.</i> (Рай XV, 123)	
tripud-	tripudio: пляска, <i>сущ.</i> (Рай XII, 22)		

Из анализа таблицы можно заключить, что в переводе Лозинского, в соответствии с теоретическими принципами самого переводчика, переданы почти все лексемы с семантикой радости и их контекстуальные синонимы. Кроме того, соблюдена эквилинейность: в большинстве случаев лексемы радости находятся в тех же стихах, что и в тексте Данте; если смещения и происходят, то они незначительны: «слова радости» переносятся всего на одну строку выше или ниже. С другой стороны, нередки морфологические сдвиги: глагольные формы могут заменяться существительными и наоборот; прилагательные – деепричастиями; отдельные части речи – целыми синтагмами. Наблюдается нерегулярность замены итальянских слов: одно и то же слово, повторяемое Данте в разных контекстах, у Лозинского чаще всего переводится разными словами. Пример: «allegrezza» – «радость», «восторг», «праздник», «отрада». Иногда лексемы со значением переживания радости («gioire») переводятся лексемами со значением выражения радости («смеяться»). Латинизмы и провансализмы оставлены без перевода. Не сохранены некоторые ключевые лексемы дантовского текста, среди которых – «congaudere» ('сорадоваться') и «arridere» ('улыбаться').

Кроме слов нейтрального стиля, употребляемых в литературном русском языке («радость», «восторг», «праздник», «веселый», «веселиться», «радостно», «радость», «наслаждение», «гармоничен», «сладость»), Лозинский использует много стилистически маркированных слов из лексикона поэзии серебряного века, а также поэзии конца XVIII в. («упоить», «отрада», «услаждать», «нега», «улады»). Любопытно, что слова из старинного поэтического лексикона, как правило, соответствуют итальянским словам, которые были типичны для куртуазной поэзии (провансальской, сицилийской, сладостного нового стиля), а слово из богословского лексикона (латинизм «gaudio») переводится нейтральным существительным «радость» (правда, в другом эпизоде, где встречается это же слово, Лозинский не сохраняет лексему радости).

Ясно, что при столь высоком проценте лексических соответствий, подтверждающем данные о точности перевода Лозинского в отношении оригинала, приводимые М.Л. Гаспаровым в предисловии к новому переводу В.Г. Маранцмана<sup>24</sup>, говорить об образовании нового концепта «радость» можно только на основании контекстов, в которых помещаются данные лексемы в «Божественной комедии» на русском языке, а также на основе анализа семантических и стилистических ассоциаций, которые переводческие лексические, фонетические и грамматические эквиваленты вносят в текст переведенной поэмы. Однако прежде, чем перейти к изучению эпизодов, содержащих лексему радости в тексте Лозинского, обратимся к самому существительному «радость» и рассмотрим, насколько полно оно совпадает с итальянским словом «letizia» в литературных контекстах своего употребления.

В словаре В. Даля основным значением существительного «радость» является ‘внутреннее чувство удовольствия, приятного, вследствие желанного случая; самое событие или предмет, возбудивший эти душевные чувства’<sup>25</sup>. В словаре современного литературного языка А.П. Евгеньевой (МАКС) приводятся следующие значения:

1. Чувство удовольствия, удовлетворения.
2. То, что (или тот, кто) доставляет удовольствие, дает счастье.
3. (обычно со словом «моя»). Разг. Ласковое, нежное обращение<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Ср. Гаспаров М.Л. О новом переводе «Ада» // Алигьери Д. Божественная Комедия. Пер. В.Г. Маранцмана. СПб., 2006. С. 7. Эти данные основаны на методе подсчета «вольностей» в переводе художественного текста на иностранный язык, предложенном ученым в статье «Подстрочник и мера точности», ср. Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности. Цит.

<sup>25</sup> Даль В.И., Куртэнэ Бодуэн, де (ред.). Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. СПб.; М., 1903—1909. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017). Здесь и далее цитаты из данного словаря приводятся по этому сайту. Используемое в тексте сокращение: ДАЛЬ.

<sup>26</sup> Евгеньева А.П. (ред.). Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981—1984. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017). Здесь и далее цитаты из данного словаря приводятся по этому сайту. Используемое в тексте сокращение: МАКС.

Сравним со значениями «*letizia*» в словаре С. Батталья (S. Battaglia), на которые мы указывали в первой главе первой части настоящей работы:

1. 'состояние интенсивного духовного наслаждения; спокойная и безмятежная радость; чувство удовлетворения и мира, испытываемое тем, кто свободен от скорбей, тревог, забот, или же тем, кто обладает предельно дорогим благом';
2. 'счастье, которым наслаждаются избранные души в блаженном созерцании Бога';
3. 'внешнее проявление внутренней радости; радостный, смеющийся вид лица; радостный, ликующий тон голоса';
4. 'торжественное проявление публичного ликования; праздник, торжество, празднование';
5. 'Действие или обстоятельство, которые, реализуясь, приносят радость, удовлетворение, наслаждение; удовольствие, счастье';
6. 'Гармоничная и чарующая красота, приятно впечатляющая дух и чувства; приятность мест, ясность небес'.

Очевидно, что в итальянском словаре присутствуют значения, отсутствующие в русских: 'внешнее проявление внутренней радости' (как и 'торжественное проявление'), 'счастье блаженных душ' и 'приятность места'. Важно подчеркнуть также, что в словаре Батталья с радостью особо связана духовная и божественная сфера, а у Даля переживание радости определяется словом не «духовный», но «внутренний». Примеры, приводимые Батталья, часто заимствуются из духовных текстов, Библии и религиозной поэзии, в том числе и из дантовского «Рая», и все они касаются радости в ее позитивном аспекте (духовного наслаждения, упования и др.). Что же касается авторов отечественных словарей, то здесь ситуация иная. В словаре Евгеньевой примеры даются из классиков русской литературы (Пушкина, Тургенева, Чехова), и ни в одном из этих примеров слово «радость» не связано с духовным наслаждением, хотя спектр значений велик: от любовного наслаждения до радости собаки по поводу прогулки (МАКС, 59509). В словаре Даля даны различные идиоматические выражения, поговорки и примеры из народной речи, включающие это слово. Примечателен тот факт, что в поговорках и выражениях, связанных с духовной реальностью, в частности, именем Божьим, радость обретает сугубо негативный оттенок: «Наши радости (потехи) перед Богом гадости»; «Одна была радость (детище), и ту Бог прибрал!»; кроме одного присловья: «Дай Богъ в честь да в радость, в ладъ да в сладость» (ДАЛЬ, 56445).

В фундаментальном исследовании А.Б. Пеньковского «Радость и удовольствие в представлении русского языка» указывается, однако, что для носителя современного русского литературного языка

удовольствие прежде всего и преимущественно – чувственно-физиологическая реакция, тогда как радость имеет более высокую чувственно-психическую природу. Толкуя удовольствие как «чувство радости», а

радость как «чувство удовольствия», лексикографы должны были уточнить, что удовольствие – это радость тела, а радость – удовольствие души и духа<sup>27</sup>.

Более того, выявляя в русском концепте «радость» неразрывную связь с христианским мировоззрением, Пеньковский добавляет:

Радость же, на общелитературном языке, *рождается*<sup>28</sup>, *шевелится, растет, живет и дышит в душе и/или в сердце человека*; она *покидает* место своего обитания и *возвращается* обратно, *поселяясь там на время, как гостя, надолго или навсегда; засыпает* (и тогда ее *будят*) и *просыпается; затихает* или *умолкает* и *заговаривает; скрывается* и *затаивается* и т.п. Из этого набора общеязыковых предикатов и связанных с ними атрибутов *радости* – под определяющим влиянием великой христианской идеи Радости и с участием мощных токов европейской культурной традиции – в русской поэтической картине мира складывается и достраивается мифологический образ Радости как живущего на грани двух миров, земного и небесного, прекрасного женственного существа с лицом неземной красоты, с глазами-очами, излучающими небесный свет, с несущим тепло «легким дыханием», с добрыми теплыми руками, с легкими ногами-стопами, на которых радость приходит и уходит, и с легкими, но мощными крыльями-крылами, на которых она улетает и прилетает, окрыляя человека и одаряя его способностью лететь на крыльях радости. Легкий и мягкий свет, который может усиливаться до степени ослепительного сияния восторга, и мягкое живительное тепло, способное превращаться в очистительный огонь, – две основные эманации Радости и одновременно две стихии, которые образуют двуединую [...] субстанцию радости в двух ее взаимосвязанных ипостасях: *радости души* и *радости сердца* (духа). [...] Первая одухотворяет и освящает человеческое, поднимая его к горнему свету. Вторая – вочеловечивает небесное, принимаемое и постигаемое умным сердцем. [...] В русском культурном сознании этот поэтический язычески-персонифицированный образ Радости как одного из источников жизни и вдохновения (*Где радость, там и жизнь* – Л. Толстой) существует во взаимодействии с другим, воплощающим христианскую идею Радости, образом, который связан с именем Богородицы (ср. иконы «Всех Скорбящих Радости», «Нечаянная Радость» и др.). Показательно, что неизменными спутниками *радости* в общеязыковых сочинительных рядах являются *покой* ‘состояние душевной гармонии’, *утешение* и *благодать; вера, надежда, любовь*, а также *истина, красота* и *добро*, вместе с которыми Радость входит в софийный комплекс<sup>29</sup>.

Таким образом, Пеньковский занимает позицию Фомы Аквинского, определявшего удовольствие как чувство, которое могут испытывать и животные, а радость как особый вид удовольствия – свойство духовной природы человека и Бога. Ученый показывает, что в русской литературной и языковой традиции понятие радости связано, прежде всего, со светом и огнем, преображающим человеческую природу. Радость освящает земное существо и приближает к нему небесную реальность; радость также тесно сопряжена с образом Богородицы и образом Софии-премудрости. Синтагматические связи слова «радость» в русском языке говорят о близости этого понятия к таким этическим и, в частности, христианским концептам, как вера, надежда, любовь, утешение, истина и т.д. Кроме того, Пеньковский указывает на следующие сущностные свойства радости в русской языковой картине мира, вытекающие из вышесказанных определений:

- альтруистичность;
- всеохватность, надличностность, соборность (радоваться может весь Божий мир, все творение, от неба до ада);

<sup>27</sup> Пеньковский А.Б. Радость и удовольствие в представлении русского языка // Арутюнова Н.Д. (ред.). Логический анализ языка. Цит. С. 150.

<sup>28</sup> Курсив здесь и далее авторский. – К.Л.

<sup>29</sup> Там же. С. 151 – 152.

- межличностность (радость всегда может быть выражена, коммуникативность ей свойственна, и ее невыразимость – это лишь экспрессивное преувеличение)<sup>30</sup>.

Все эти свойства, как мы уже знаем, присущи и концепту «*letizia*» в дантовской поэме. Отсутствует в ней лишь абсолютная персонификация радости в образе женщины. Поэтому, несмотря на различия между соответствующими словарными статьями, при изучении текста Лозинского мы будем исходить из того, что термины «радость» и «*letizia*» можно употреблять для обозначения максимально близких друг другу концептов. При этом следует учитывать, что лексеме «радость» в русском языке соответствует не только слово «*letizia*», но и слово «*gioia*» в итальянском – ближайший синоним слова «*letizia*», которого не существует в русском<sup>31</sup>.

При анализе перевода необходимо также иметь в виду, что в светской русской литературе XIX – XX вв. нет произведений, посвященных подробному описанию разных видов и степеней небесного блаженства. Единственными предшественниками Лозинского в этом плане были только предыдущие переводчики «Божественной Комедии», в частности, Д.Е. Мин, но и он, как мы указывали выше, столкнулся с сопротивлением духовной цензуры, и не сразу смог опубликовать свой перевод дантовской поэмы. Что касается поэмы Ф.Н. Глинки «Таинственная капля», о которой шла речь в первом разделе предыдущей главы, то образы потустороннего мира в ней принадлежат реальности Ада, а не Рая, в которой нет места радости. (Примечательно, что в народной литературе видений русского Средневековья – созданной, к тому же, не на современном русском языке – также преобладали мотивы Ада, а не Рая. В тех немногих, что существуют, можно найти описания не только внутренних, но и внешних проявлений радости<sup>32</sup>, но, как утверждают специалисты, в них «гораздо более разнообразно и детально, нежели блаженство праведников, изображены муки грешников – во многих текстах именно им уделено основное внимание»<sup>33</sup>). Если Данте, создавая поэму, мог черпать лексику и образы не только из библейских и богословских источников, но и из предшествующей ему поэтической традиции, литературы лауд, «Гимна брату солнцу», сицилийской поэзии, использовавшей образы радости в том числе и для описания небесного блаженства – как было показано в первой главе данной работы – то Лозинскому приходилось иметь дело с поэзией, в которой, за редким исключением, не было примера описания небесного

---

<sup>30</sup> Там же. С. 154.

<sup>31</sup> Ср. Часть I, 1.1 в данной работе.

<sup>32</sup> Ср., напр., Ср. Демкова Н.С. (ред.). Послание Василия Новгородского Феодору Тверскому о Рае // Лихачев Д.С., Дмитриев Л.А., Алексеев А.А., Поньрко Н.В. (ред.). Библиотека литературы Древней Руси. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1999. Т. 6. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4972> (03.12.2017).

<sup>33</sup> Ср. Пугин А.В. Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006. С. 182.

блаженства, и неудивительно поэтому, что, как сформулировала О.А. Седакова, для изображения новой реальности в светской поэзии он должен был «создать по существу новый идиолект»<sup>34</sup>. В сущности, основным источником, на который он мог опираться здесь, была поэзия символизма, пытавшегося найти поэтические образы для выражения явлений мистической реальности.

Учитывая все эти факторы, рассмотрим ниже те эпизоды перевода Лозинского, где вербализуется концепт «радость», подразделив их на те же общие группы, которые мы выделили в первой части применительно к оригинальному тексту поэмы. Такая категоризация допустима в силу «точности» перевода: высокой степени лексических соответствий его оригиналу. Описывая трансформации, проводимые Лозинским в переводе, мы будем периодически пользоваться терминологией, предложенной в работе отечественного теоретика перевода В.Н. Комиссарова<sup>35</sup>.

### 3.1. Слова с семантикой блаженства в «Божественной комедии»

Как было указано в соответствующем разделе первой части, среди лексем радости в поэме Данте особое место занимают термины, которые в языке дантовской эпохи означают временное эмоциональное переживание, но в «Комедии» являются контекстуальными синонимами слов, репрезентирующих онтологическое состояние земного или небесного блаженства. Поэтому сначала необходимо установить, присутствует ли в переводе Лозинского категория слов, репрезентирующих непосредственно небесное блаженство, подобно слову «beato» в дантовском тексте, и какие контекстуальные синонимы им соответствуют.

В первой песни «Ада» Лозинский вкладывает в уста Вергилия следующие слова:

И я тебе скажу в свою чреду:  
Иди за мной, и в вечные селенья  
Из этих мест тебя я приведу,  
И ты услышишь вопли иступленья  
И древних духов, бедствующих там,  
О новой смерти тщетные моленья;  
Потом увидишь тех, кто чужд скорбям  
Среди огня, в надежде приобщиться  
Когда-нибудь к *блаженным племенам*.  
Но если выше ты захочешь взвиться,  
Тебя душа достойнейшая ждет:  
С ней ты пойдешь, а мы должны проститься;  
Царь горних высей, возбраня вход  
В свой город мне, врагу его устава,  
Тех не впускает, кто со мной идет.  
Он всюду царь, но там его держава;  
Там град его, и там его престол;

«Ond'io per lo tuo me' penso e discerno  
che tu mi segui, e io sarò tua guida,  
e trarrotti di qui per loco eterno;  
ove udirai le disperate strida,  
vedrai li antichi spiriti dolenti,  
ch'a la seconda morte ciascun grida;  
e vederai color che son contenti  
nel foco, perché speran di venire  
quando che sia a *le beate genti*.  
A le quai poi se tu vorrai salire,  
anima fia a ciò più di me degna:  
con lei ti lascerò nel mio partire;  
ché quello imperador che là sù regna,  
perch'ì fu' ribellante a la sua legge,  
non vuol che 'n sua città per me si vegna.  
In tutte parti impera e quivi regge;  
quivi è la sua città e l'alto seggio:

<sup>34</sup> Седакова О.А. Перевести Данте. Цит.

<sup>35</sup> Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. М., 2004. С. 159 – 165.

В дантовском тексте присутствуют два прилагательных с семантикой блаженства – «beato» ('блаженный') и «felice» ('счастливый'). Как мы видим, в тексте Лозинского сохраняются обе характеристики блаженства в соответствующих стихах, однако они выражаются одним и тем же эпитетом – «блаженный» (во втором случае в краткой форме: «блажен»). Следует указать, что в русской литературной традиции краткое прилагательное «блажен» ассоциируется, в первую очередь, с библейскими текстами («Ты будешь есть от трудов рук твоих: блажен ты, и благо тебе!», Пс. 127, 2; «блажен, кто не соблазнится о Мне», Мф. 11, 6), откуда переходит и в русскую поэзию в торжественном регистре: «Блажен, кому надежды глас / В самом несчастья сердцу внят!» (К.Н. Батюшков, «Элегия», 1804 – 1805); «Блажен, кому Создатель дал / Усладу жизни, друга» (В.А. Жуковский, «Певец во стане русских воинов, 1812»); «Блажен, чей лик Архангел ограждает» (В.И. Иванов, «Римский дневник», 6, 1944) – а также в ироническом ключе: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете!» (А.С. Грибоедов, «Горе от ума», 1824)<sup>38</sup>. В нашем случае данное прилагательное, пришедшее в русский язык из церковнославянского, используется в торжественном регистре.

Таким образом, если в оригинале в составе риторического восклицания употребляется современное Данте прилагательное «felice», сопровождаемое междометием «oh», что подчеркивает человечность и личностный характер переживаний Вергилия, то в переводе этот личностный элемент не сохраняется, а эпифонема выдерживается в том же тоне, что и предшествующие строки, которые передают состояние душ после смерти словом «beate». Это придает стиху торжественность и возвышенность и как бы абстрагирует смысл восклицания от самой личности Вергилия.

Однако в тексте Лозинского русское слово «блажен»/«блаженный» не всегда заменяет библейское прилагательное «beato», используемое в литургической традиции.

Так, в «Чистилище», чей сюжет организован согласно заповедям блаженства, Лозинский в большинстве случаев оставляет библейские изречения на латыни, как и в оригинале:

Едва туда свернули мы, «Beati  
Pauperes sp̄iḡitu» – раздался вдруг  
Напев неизреченной благодати<sup>39</sup>.

Уже мы подымались, и «Beati

<sup>36</sup> Ад I, 12 – 129.

<sup>37</sup> Inf. I, 12 – 129.

<sup>38</sup> Здесь и далее все данные об употреблении того или иного слова в русской литературной традиции приводятся по «Национальному корпусу русского языка», далее НКРЯ, ресурсы которого представлены на сайте: <http://search1.ruscorpora.ru>.

<sup>39</sup> Чист. XII, 109 – 111.



Misericordes!» пелось нам вослед  
и «Радуйся, громящий вражьи рати!»<sup>40</sup>

«Beati, – чей-то голос возгласил, –  
Pacifici, в ком нет дурного гнева!»<sup>41</sup>.

И тех, кто правды восхотел святой,  
Назвал блаженными, и прозвучало  
Лишь «sitiunt» – и только, в речи той<sup>42</sup>.

И услышал: «*Блажен*, чье озаренье  
Столь благодатно, что ему чужда  
Услада уст и вкуса вожделенье,  
Чтоб не алкать сверх меры никогда»<sup>43</sup>.

«Beati mundo corde!» воспевая  
Звучней, чем песни на земле звучны,  
Он высился вне пламени, у края<sup>44</sup>.

Примечательно здесь то, что автор встраивает латынь католической Библии в структуру русского стиха, рифмуя латинские слова с русскими и вводя их в состав русских фраз. Этот прием призван дать понять читателю, что перед ним – совершенно чуждый ему литургический язык. В самом деле, заповеди блаженства употребляются в отечественном литургическом узусе либо в Синодальном переводе, либо в церковнославянском варианте. В то же время известно, насколько отдельные символисты, в частности, Вячеслав Иванов, были привержены латинской католической традиции эпохи, предшествующей Второму Ватиканскому собору<sup>45</sup>. Поэтому выбор сохранения латинских выражений блаженства в дантовском тексте не удивителен для переводчика, проведшего молодость на Башне. С другой стороны, данный выбор соответствует теоретической программе Лозинского: передавать текст так, как он звучит для современного итальянского читателя, сохранять не только его «архаичность», но и его стилистические особенности: в частности, иноязычные цитаты в составе текста. М.Л. Гаспаров называет подобный переводческий эффект «эффектом отдаленности», свойственным «буквалистскому переводу» и предназначенным для читателя, желающего понять особенности чужой культуры<sup>46</sup>. Эко определяет гумбольдтовским термином «странное» выбор переводчика, при котором читатель

---

<sup>40</sup> Чист. XV, 37 – 39.

<sup>41</sup> Чист. XVII, 68 – 69.

<sup>42</sup> Чист. XXII, 4 – 6.

<sup>43</sup> Чист. XXIV, 151 – 154.

<sup>44</sup> Чист. XXVII, 7 – 9.

<sup>45</sup> Ср. наблюдение П. Дэвидсон:

Прямым следствием слияния религии и культуры в средневековой Европе было то, что католическая традиция оказалась гораздо богаче религиозным, литургическим, иконографическим и литературным символизмом, чем русское православие. Множество других особенностей католической традиции также были весьма привлекательны для русских интеллектуалов и деятелей искусства.

Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's perception of Dante. Cambridge, 1989. P. 15 – 16.

<sup>46</sup> Ср. Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм. Цит.

«сталкивается с непривычным способом подачи того, что он мог бы опознать, но видит, как ему представляется, впервые»<sup>47</sup>; Л. Венути (L. Venuti) говорит в этой связи о стратегии «форенизации» (или «отчуждения») в переводе<sup>48</sup>, исходя из утверждения Ф. Шлейермахера о том, что переводчик имеет два выбора (никогда не пересекающихся друг с другом): либо оставить в покое писателя и заставить читателя двигаться к нему навстречу, либо наоборот<sup>49</sup>. Очевидно, что, рассуждая в рамках концепции Шлейермахера, Лозинский придерживается первой стратегии. Оставляя в тексте латинские выражения, переводчик сознательно отдаляет религиозный опыт Данте и современного ему читателя от религиозного опыта среднего русскоязычного реципиента второй половины XX в.

Рассмотрим, какие слова русский автор употребляет в остальных случаях при передаче «beato» («блаженный», «святой») как теологического термина для описания небесной реальности. В речи Беатриче к Вергилию звучит:

Сошла сюда с *блаженных* ступеней<sup>50</sup>.

Venni qua giù dal mio *beato* scanno.

Однако сам Вергилий, рассказывая герою о встрече с ней, «опускает» слово «блаженная»:

Я женщиной был призван столь *прекрасной*,  
что обязался ей служить во всем<sup>51</sup>.

E donna mi chiamò *beata* e bella,  
tal che di comandare io la richiesi.

Таким образом, смысловые акценты смещаются: Вергилий слушается Беатриче не потому, что она святая (у Данте эпитет «beata» – на первом месте), но *потому, что она прекрасна*. Исчезает семантика святости. Образ Беатриче романтизируется, отчасти сближаясь с Прекрасной Дамой символистов, но отдаляется от дантовского образа «Новой жизни»: как было указано в предыдущей главе, основное отличие последнего от предшествующей (и последующей) лирической и романтической традиции заключалось в том, что к ангельской красоте Беатриче добавлялась именно святость, преображающее воздействие, небесная одухотворенность. Первое появление Беатриче в тексте Лозинского, напротив, характеризуется красотой, но не святостью. Если же рассматривать этот эпизод в аллегорическом ключе, то получится, что Вергилий-разум склоняется перед красотой, а не перед святостью Божественной Премудрости.

В IV песни «Ада» эпитет «блаженный» сохраняется в обоих эпизодах («Ад» IV, 49 – 50; 61 – 63).

<sup>47</sup> Эко У. Цит. С. 206

<sup>48</sup> Venuti L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London; New York, 2008. P. 15.

<sup>49</sup> Ср. Шлейермахер Ф. О разных методах перевода. Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. // Вестник МГУ. 2000. №2. С. 127 – 145.

<sup>50</sup> Ад II, 112.

<sup>51</sup> Ад II, 53 – 54.

Во второй кантике мы встречаем его в обращении Гвидо Гвиницелли к Данте-персонажу:

«Блажен, кто, наши посетив селенья, –  
Вновь начал тот, кто прежде говорил, –  
Для лучшей смерти черплет наставленья!»<sup>52</sup>.

«*Beato te, che de le nostre marche,*  
*ricominciò colei che pria m'inchiese,*  
*«per morir meglio, esperienza imbarche!»*

Обратим внимание на то, что в оригинале эпитет «beato» обращен прямо к Данте, на «ты»; в переводе это личное обращение исчезает и заменяется универсальным «Блажен, кто [...] черплет наставление». Так из текста уходит личностная составляющая и вводится обобщение.

Еще один эпизод, включающий эпитет «beato» в дантовском «Чистилице», где Вергилий обращается к Стацию, переводится Лозинским, однако, при помощи слова «праведный»:

«Да примет с миром в *праведный* совет  
Тебя *неложный* суд, от горней сени  
Меня отторгший до скончанья лет!»<sup>53</sup>.

Poi cominciò: «*Nel beato concilio*  
*ti ponga in pace la verace corte*  
*che mi rilega ne l'eterno essilio».*

Прилагательное «праведный», согласно словарю Даля, означает 'оправданный житием, правдивый на деле, безгрешный' (ДАЛЬ, 51699); согласно словарю Евгеньевой, в высоком стиле и устаревшем варианте, 'справедливый, правильный' (МАКС, 53456). По корпусным данным НКРЯ, в классической русской поэзии XIX в. это прилагательное используется чаще всего применительно к Богу и святым, образуя такие сочетания, как «Боже праведный», «праведный Бог», «суд праведный», «муж праведный», «праведный судья», «праведный суд», «праведный закон», чаще всего в контексте высшей небесной справедливости (ср. Г.Р. Державин, «На выздоровление Мецената», 1781; А.С. Пушкин, «Десятая заповедь», 1821 и т.д.). Согласно Ю.С. Степанову, концептуальная пара «святые и праведники» является одной из основных констант русской культуры<sup>54</sup>; различие между этими двумя понятиями ученый поясняет так: «“Святость” и “праведность” в русской культуре не исключают жизни в быту, в миру, святость – христианский идеал, а праведность – путь к нему; святости нельзя требовать от каждого, а движения по пути праведности – можно»<sup>55</sup>. Отсюда понятно, что слово «праведный» характеризует человека и его поступки не как некую трансцендентную реальность, а как существо/нечто, ведущее себя соответственно/соответствующее требованиям высшей божественной справедливости. И в самом деле, прилагательное «праведный» этимологически связано со словом «правда»; а как пишет Даль, «вернее будет понимать под словом правда: правдивость, справедливость, правосудие, правота. Истина от земли, достояние разума

<sup>52</sup> Чист. XXVI, 73 – 75.

<sup>53</sup> Чист. XXI, 16 – 18.

<sup>54</sup> Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Цит. С. 874.

<sup>55</sup> Там же. С. 878 – 879.

человека, а правда с небес, дар благодетности» (ДАЛЬ, 51699). Б. Успенский также обращает внимание на связь понятия правды с понятием договора между человеком и Богом – «божественного договора», реализованного в социальном плане<sup>56</sup>.

В тексте Лозинского совет святых также ассоциируется с высшей справедливостью, законом и судом Божиим. Именно это значение мы встречаем в следующем стихе и у Данте, в словосочетании «la verace corte»; однако, если в оригинале семантика правого суда присутствует лишь в 17-м стихе терцины, то у Лозинского дублируется дважды: 16/17. Таким образом, создается более интенсивная ассоциация небесного царства с правосудием Божиим в пространстве обоих стихов, так как идея святости выражается оба раза через слова с семантикой справедливости, в отличие от оригинала.

В «Раю» сочетаниям, включающим слово «beato», у Лозинского соответствуют следующие сочетания: «beato regno» – «держава осиянная» (Рай I, 23), «beato esse» – оставлен латинизм (III, 79), «beato spirito» – «дух блаженный» (IX, 74), «specchio beato» – «блаженное зеркало» (XVIII, 1), «l'aspetto beato» – «в лице блаженном» (XXI, 20), «beato chiostro» – «всех блаженных» (XXV, 127), «beato coro» – «благословенным светам» (XXVII, 17), «beati motori» – «движителей неких блаженных» (II, 129); «alma beata» – «святой» (IV, 95), «vita beata» – «жизнь блаженная» (XXI, 55), «la beata corte» – «блаженный град» (XXXII, 99). Таким образом, в его тексте лишь дважды прилагательное «beato» переводится прилагательными, не имеющими семантики блаженства: «осиянный» и «благословенный» (отметим, что в литургическом узусе «благословенный» означает «похваленный, прославленный, сопровождаемый благословениями»<sup>57</sup> и, следовательно, приближается к семантике слова «блаженный»).

В целом, можно утверждать, что Лозинский сохраняет систему описания состояния святых в дантовском тексте посредством употребления слова «блаженный», синонимами которого у него также бывают слова «святой», «праведный» и «благословенный». Однако Лозинский переносит в русский текст и дантовские латинизмы, вписывая их в структуру русских фраз и рифм и тем самым «отчуждая» текст от русского читателя.

Одна из основных выделенных нами особенностей языка дантовской поэмы (которую в свое время подметил, как было показано в первой главе данной части, русский переводчик XIX в. А.М. Федоров), заключается в том, что во многих случаях синонимами «нейтрального» прилагательного «beato» (а также существительного «beatitudine») у Данте становятся слова с семантикой не блаженства, а радости. Эти слова сами по себе

<sup>56</sup> Успенский Б.А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.). М., 1994. С. 191.

<sup>57</sup> Ср. Дьяченко Г.М. Полный церковнославянский словарь. М., 1900. URL: <http://www.slavdict.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017). Здесь и далее все значения церковнославянских терминов приводятся по настоящему словарю.

могут звучать не только в контекстах небесного наслаждения, но и при описании земного мира или даже преисподней. Таким образом, *слова, отражающие душевное переживание человека, становятся в дантовском тексте полноправными синонимами таких абстрактных измерений, как небесная святость и небесное бытие святых.*

Рассмотрим ниже, сохраняется ли эта особенность в переводе Лозинского, какие лексические репрезентанты с семантикой радости выражают концепт небесного или земного блаженства, и какие новые ассоциативные ряды возникают благодаря их употреблению.

### 3.2. «Слова радости» как контекстуальные синонимы слов с семантикой состояния блаженства в «Аду»

При описании Фортуны в VII песни «Ада» переводчик использует следующие слова:

Ее-то и поносят громогласно,  
Хотя бы подобала ей хвала,  
И распинаят, и клянут напрасно.  
Но ей, блаженной, не слышна хула:  
Она, *смеясь* меж первенцев творенья,  
Крутит свой шар, *блаженна и светла*<sup>58</sup>.

Quest'è colei ch'è tanto posta in croce  
pur da color che le dovrien dar lode,  
dandole biasmo a torto e mala voce;  
ma ella s'è beata e ciò non ode:  
con l'altre prime creature *lieta*  
volve sua spera e *beata si gode*.

Если в оригинале мы обнаруживаем два слова с семантикой радости (прилагательное «*lieta*» и глагол «*si gode*»), то у Лозинского встречается одно: деепричастие «*смеясь*»; при этом, как и у Данте, дважды звучит прилагательное «*блаженная*». Любопытно здесь следующее: во-первых, впервые в текст поэмы вводится глагол «*смеяться*», относящийся к небесному блаженству (в оригинале же он звучит впервые лишь в «Чистилище», применительно к Беатриче). Таким образом, описание состояния радости («*lieta*») меняется на ее выражение – смех<sup>59</sup>. Во-вторых, это выражение смещается из ударной позиции в стихе в безударную, а под ударением оказывается словосочетание «*первенцев творенья*»: таким образом, ослабляется акцент на переживание Фортуной радости.

С другой стороны, в последнем стихе глагол «*si gode*» заменяется на краткое прилагательное «*светла*». Свет и радость в дантовской поэтике действительно связывают сложные метафорические, а иногда и метонимические отношения, но световые образы, являющиеся метафорой радости, начинают появляться лишь в «Чистилище». Поскольку в переводе пока не употреблялось подобных метафор, то это прилагательное по своей внутренней форме может ассоциироваться не столько с радостью и наслаждением (как это характерно для поэтической специфики данного конкретного произведения), сколько с

<sup>58</sup> Ад VII, 91 – 96.

<sup>59</sup> О неоднозначности этого термина, в отличие от дантовского «*ridere*», будет подробнее сказано в 6 главе данной части.

блаженством/святостью (как это типично для отечественной языковой традиции): согласно «Православному богословскому словарю», «Слова: свет, квет, цвет, свят совершенно родственны между собой и значат блеск»<sup>60</sup>; Степанов утверждает, что «*свет* и *цвет* – слова, конечно, иного корня, чем свят, но должны быть включены в это семантическое поле на основе принципа “синонимизации” концептов»<sup>61</sup>.

Итак, описание Фортуны в тексте Лозинского определяется следующими особенностями:

- переживание радости этим персонажем заменяется на выражение радости;
- сохраняется идея родства Фортуны с ангельскими силами, при этом образ ее радости («*si gode*») заменяется образом света/святости.

Тенденция к замене образов радости образами света в «Божественной комедии» Лозинского будет наблюдаться неоднократно.

Рассмотрим те эпизоды «Ада», в которых «слова радости» вводят в текст идею земного, а не небесного, блаженства.

Знаменитая сцена, где Франческа обращается к Данте со словами о былом блаженстве, передана следующим образом:

И мне она: «Тот страждет высшей мукой,  
Кто *радостные* помнит времена  
В *несчастье*; твой вождь тому порукой.  
Но если знать до первого зерна  
Злосчастную любовь ты полон жажды,  
Слова и слезы расточу сполна»<sup>62</sup>.

E quella a me: «Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del *tempo felice*  
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.  
Ma s'a conoscer la prima radice  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
dirò come colui che piange e dice».

По сравнению с оригиналом, в переводе Лозинского возникает важное отличие: прилагательное с семантикой счастья и блаженства заменяется прилагательным с семантикой радости. Таким образом, этот эпизод можно причислить к тем, где память о земном блаженстве выражена «словами радости». Как и у Данте, слово «радостные» оказывается у Лозинского в окружении существительных с противоположными значениями: «мука» и «несчастье», являющихся точным переводом «*dolore*» и «*miseria*». Такое построение передает идею о том, что радость ныне присутствует лишь в воспоминаниях, которые сами по себе ведут к страданию. Однако Лозинский добавляет еще одну лексему с семантикой страдания – глагол «страждет» – и меняет регистры: если в итальянском языке существительные «*dolore*» и «*miseria*» относятся к нейтральному стилю (сохраняясь и в современном языке)<sup>63</sup>, то в переводе два слова из трех принадлежат

<sup>60</sup> Цит. по: Степанов Ю.С. Константы. Цит. С. 875.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Ад V, 121 – 126.

<sup>63</sup> Ср. Battaglia S. Grande dizionario della lingua italiana: In 21 voll. Torino, 1966. Vol. 4. P. 917 – 919; Там же. 1978. Vol. 10. P. 554 – 556.

к высокому стилю и являются устаревшими: «страждет» является личной формой глагола «страдати» древнерусского языка (глагол существует также в церковнославянском языке)<sup>64</sup>; несчастье через «и» в середине XX в. также являлось устаревшей формой, использовавшейся как стилизация под язык XVIII – XIX в., в котором существовали обе формы («несчастье» и «несчастье», но первой оказывалось предпочтение как книжной)<sup>65</sup>. Таким образом, Лозинский как бы возвышает язык Франчески, архаизирует его, делает более торжественным.

Если обратить внимание на выражение «твой вождь тому порукой» по сравнению с дантовским «e ciò sa 'l tuo dottore», то будет видно, что переводчик придерживается интерпретации самых ранних комментаторов: Вергилий сам пребывает в Лимбе и лишен вечной радости, а потому страдает при одной мысли о ней. Однако, если Данте использует в отношении Вергилия глагол «знает», то есть указывает на личное переживание Вергилия-человека (не аллегии), то у Лозинского мы обнаруживаем смещение смысловых акцентов: Вергилий в его тексте не выполняет действий и не пребывает в состоянии знания, а *сам* является доказательством провозглашенной истины в глазах Данте. В самом деле, как показывает анализ данных НКРЯ, предложение, предикатом которого является выражение «быть порукой чему-л.», в абсолютном большинстве случаев на всем протяжении истории своего употребления в современной художественной литературе (с начала XIX по начало XXI в.) имеет своим подлежащим неодушевленное существительное, часто абстрактное. Тем самым, из смыслового субъекта фразы Вергилий превращается в ее объект, в наглядный пример (*exemplum*) для героя «Комедии». И, следовательно, из терцины исчезает измерение вечного осуждения как индивидуального, личностного переживания, пропущенного через человеческую природу персонажа.

Уходит из терцин также семантическая нагрузка цепной рифмы оригинала: «felice – prima radice – dice», которая отражала у Данте главную идею автора: именно земное счастье и стало «корнем» мучения возлюбленных, и оно воскресает вместе с болью в рассказе Франчески. Однако Лозинский прибавляет к слову «любовь» эпитет «злосчастная», отсутствующий у дантовской Франчески: если для последней изначально сладостно все, что связано с ее любовью в прошлом, то Франческа Лозинского не только осознает, что

---

<sup>64</sup> Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. URL: <http://oldrusdict.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017). Здесь и далее значения древнерусских слов приводятся по этому источнику. Ср. также Дьяченко Г.М. Цит.

<sup>65</sup> В самом деле, из толковых и поэтических словарей только словарь Даля и словарь языка Пушкина содержат словарные статьи к слову «несчастье» (ДАЛЬ, 32153; Виноградов В.В. (ред.). Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 2000. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017). Здесь и далее все цитаты из данного словаря приводятся по этому сайту. Используемое в тексте сокращение: ПУШ); периодизация употребления этой формы в сопоставлении с формой «несчастье» была установлена нами на основании корпусных данных НКРЯ.

именно любовь стала причиной ее падения, но и открыто осуждает эту любовь, становясь как бы на позиции автора поэмы.

При этом земное счастье Франчески, проходящее для Данте под знаком «dolce», описывается Лозинским в следующих терминах:

Как голуби на *сладкий* зов гнезда,  
Поддержанные волею несущей...<sup>66</sup>

Quali colombe dal disio chiamate  
con l'ali alzate e ferme al *dolce* nido...

Я начал так: «О, знал бы кто-нибудь,  
Какая *нега* и мечта какая  
Их привела на этот горький путь!»<sup>67</sup>.

Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,  
quanti *dolci* pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo!».

«Но расскажи: меж вздохов *нежных* дней,  
Что было вам любовною наукой,  
Раскрывшей слуху тайный зов страстей?»<sup>68</sup>.

«Ma dimmi: al tempo d'i *dolci* sospiri,  
a che e come concedette amore  
che conosceste i dubbiosi disiri?».

Как можно заметить, Лозинский не сохраняет эпитет «сладостный», по аналогии со школой «сладостного нового стиля», но варьирует репрезентанты сладости куртуазной любви: «сладкий», «нега», «нежные». Все эти слова, однако, и, в частности, существительное «нега», принадлежат к языку любовной лирики XIX – начала XX вв. Для Даля существительное «нега» имеет значения 'состояние полного довольства, услады, по всем чувственным потребностям'; 'упоенье, сладостное успокоенье духовное, нравственное, покойное услажденье; мечтательное забытьё' (ДАЛЬ, 32595), но еще в словаре Пушкина одним из значений этого слова является 'чувственное упоение, наслаждение' (ПУШ, 10525). «Семантический словарь» дает два значения: 'полное довольство, жизнь без нужды и забот'; 'чувство томительного наслаждения' (СЕМ 3, 4698; 3, 9258). В любовной лирике это слово употребляется в таких контекстах, как: «ланит и персей жар и нега» (Н.М. Языков, «Аделаиде», 1826); «В очах пленительных суровость исчезает / И нега томная горит» (Д.П. Ознобишин, «Элеоноре», 1821); «Она подобна ночи знойной — Вся страсть, вся нега, вся любовь!» (М. Лохвицкая, «Портрет», 1892); «И в устах моих – алая нега / Грудь белее нагорного снега» (А.А. Ахматова, «Я умею любить», 1906); «Вспомни: / Нега рук желанных, пламя губ, / Каждый вздох, за дрожью дрожь, истомней» (В.Я. Брюсов, «Хмельные кубки», 1920); «Лобзанья, нега, томный зной, / Сближенья, ласки, быстрый трепет» (В.Я. Брюсов, «Алтарь страсти», 1918) и др. Чаще всего «нега» в значении «томительного наслаждения» любовью встречается именно у поэтов-символистов, а также у других поэтов серебряного века, вплоть до середины XX столетия. Поэтому, если существительное «нега» употреблено Лозинским именно в значении любовного наслаждения, то следует отметить, что из эпизода исчезает

<sup>66</sup> Ад V, 82 – 83.

<sup>67</sup> Ад V, 112 – 114.

<sup>68</sup> Ад V, 118 – 120.



ассоциация с литературой сладостного нового стиля, которая в оригинале достигается повторами эпитета «dolce», а возникает отсылка к любовной, преимущественно символистской поэзии серебряного века. Итак, можно сделать следующие выводы о трактовке Лозинским данной сцены:

- 1) Если Данте выражает здесь свое авторское представление о земном счастье (как источнике гибели персонажей) через систему рифмовки, то переводчик употребляет для этого эпитет «злосчастная» («любовь») в речи Франчески: героиня Лозинского сама осуждает и клеймит свою любовь к Паоло, в отличие от дантовской героини.
- 2) Если для описания земного счастья Данте употребляет лексику, принадлежащую стилю современной ему куртуазной литературы, и, в частности, сладостному новому стилю, описывающую любовные наслаждения в платоническом ключе, то Лозинский прибегает к словарным ресурсам романтической поэзии и поэзии символизма.
- 3) Как и Данте, Лозинский пропускает абстрактную философскую идею через конкретные образы, однако, если в оригинале, кроме Паоло и Франчески, такой конкретизации служит также образ Вергилия как живого и страдающего человека, то в переводе Вергилий превращается в своего рода «*exemplum*» страдания, объект наблюдения для Данте-персонажа.

В дантовском тексте прослеживается связь эпизода Паоло и Франчески с эпизодом трубадура Арнаута Даниэля в XXVI песни «Чистилища»: и там, и здесь монолог строится по правилам куртуазии, которые требуют от отвечающего показать, насколько ему приятен собеседник и его вопрос; в обоих эпизодах используются термины из любовной литературы, но будущая радость Арнаута – цель его страданий, а бывшее счастье Франчески – их причина; слово из куртуазной лексики «*joï*» обогащается у Данте новым значением непреходящей радости райского блаженства.

В тексте Лозинского эпизод сохранен на провансальском языке, в соответствии с принципом воспроизведения иноязычного текста в поэме, причем последняя строка русского текста рифмуется со второй строкой провансальского; а предпоследняя строка провансальского – с последним, уже русским стихом, относящимся к авторской речи и замыкающим всю песню. Однако в сноске дан перевод на русский язык в терцинах и по-прежнему с сохранением цепной рифмы в отношении русского текста, предваряющего и замыкающего указанный эпизод. Таким образом, эквилинейность в переводе доведена до совершенства; что же касается семантических ассоциаций, то в отношении исходного

текста имеются некоторые отличия. В первой части нами были описаны структуры эпизода Франчески и эпизода Арнаута (Арнальда у Лозинского), сопоставление которых позволяет выявить идею авторскую идею того, как соотносятся между собой измерения радости в Аду и в Чистилище. Сравним соответствующие эпизоды перевода, чтобы понять, как эта идея представлена у Лозинского.

И мне она: «Тот страждет высшей мукой,  
Кто *радостные* помнит времена  
В *несчастии*; твой вождь тому порукой.  
Но если знать до первого зерна  
Злосчастную любовь ты полон жажды,  
Слова и слезы расточу сполна»<sup>69</sup>.

«Столь дорог мне учтивый ваш привет,  
Что сердце вам я рад открыть всех шире.  
Здесь плачет и поет, огнем одет,  
Арнальд, который видит в прошлом тьму,  
Но впереди, ликуя, видит свет.  
Он просит вас, затем что одному  
Вам невозбранна горная вершина,  
Не забывать, как тягостно ему!»<sup>70</sup>.

E quella a me: «Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.  
Ma s'a conoscer la prima radice  
del nostro amor tu hai cotanto affetto,  
dirò come colui che piange e dice».

«Tan m'abellis vostre cortes diman,  
Qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.  
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;  
Consiros vei la passada folor,  
E vei jausen lo joi qu'esper, denan.  
Ara vos prec, per aquela valor  
Que vos guida al som de l'escalina,  
Sovenha vos a temps de ma dolor!»

Мы видим, что соотношение «радость в прошлом» – «скорбь в настоящем» и «безумие в прошлом»/ «скорбь в настоящем» – «радость в будущем» присутствует в данных отрывках на уровне содержания: для Франчески «радостные времена» означают прошедшее, то есть земное счастье; для Арнальда с прошлым связана тьма, а свет – с будущим, которого нет и не может быть для Франчески. Любопытно, однако, что в переводе термины, означающие эмоциональные переживания («folor», «joi») заменяются символическими «свет» и «тьма». В самом деле, существительное «свет» в русском языке «употребляется как *символ* истины, разума, просвещения или радости, счастья» (МАКС, 60301), а тьма является его антитезой, образуя вместе с ним оппозиционную пару<sup>71</sup>. Таким образом, в этих стихах происходит процесс, обратный тому, что происходит в дантовских строках: категории несчастья и блаженства выражаются не в терминах личных переживаний, а в их символах, которые – как и любой символ – можно трактовать по-разному, в том числе и как универсальное измерение несчастья и блаженства. Итак, в переводе исчезает конкретное указание на безумие Арнальда («folor»), сменяясь общим намеком на неопределенное несчастье. Исчезает и семантическая нагрузка рифмы «folor – valor – dolor», зато возникает переключка между словами «огнем одет» – «свет», как бы сближая между собой очистительный огонь Чистилища и светлое блаженство Рая.

<sup>69</sup> Ад V, 121 – 126.

<sup>70</sup> Чист. XXVI, 140 – 147.

<sup>71</sup> *Апресян Ю.Д.* (ред.). Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М., Вена, 2004. С. 1150.

Отметим, что Лозинский сохраняет синтаксический параллелизм дантовских строк, как бы указывающий на равноценность обоих процессов созерцания:

Арнальд, который *видит* в прошлом тьму,  
Но впереди, ликуя, *видит* свет.

Consiros vei la passada folor,  
E vei jausen lo joi qu'esper, denan.

Однако в оригинале описание созерцания прошлого безумия обрывается на слове «folor», как бы показывая его завершение, конец, а описание созерцания радости раскрывается в определительном придаточном: «lo joi qu'esper, denan» (радость, на которую я надеюсь впереди), как бы указывая на продолжение и развитие в будущем этого переживания

В переводе же обе строки заканчиваются словами «тьма» и «свет»: таким образом, равноценность обоих переживаний целиком подтверждается и на уровне лексики, и на уровне синтаксиса. Кроме того, исчезает слово с семантикой надежды: возникает впечатление, как будто Арнальд *одинаково воспринимает* и тьму, и свет, словно свет не является предметом его упования. Как было показано в первой части работы, категория надежды как богословской добродетели очень важна для дантовского Чистилища. В переводе Лозинского связь надежды Арнальда с его радостью, их причинно-следственные отношения не выражены. Кроме того, исчезает и другая категория, «valor» (божественная сила, ведущая паломника на вершину горы). В оригинале Арнаут просит Данте:

«Я прошу вас, *ради той силы*, / что ведет вас на вершину этой лестницы»;

в переводе он оправдывает свою просьбу так:

«Он просит вас, затем что *одному* / Вам невозбранна горная вершина».

Смысловые акценты смещаются: в первом случае Арнаут прямо ссылается на Бога как на ту силу, что благословляет движение Данте; во втором случае Арнальд ссылается на самого Данте как на исключительную личность, которой – единственной из всех – позволено подняться на вершину горы. В первом случае смысловой акцент в рифме падает на Бога («valor»), во втором случае – на человека («одному»). Это меняет и трактовку дальнейших строк: в первом варианте Арнаут просит Данте помолиться за него «Бога ради»; во втором – потому, что Данте отмечен особым предназначением, и его молитва будет иметь особенную силу. Это вполне соответствует видению Лозинским Данте, в первую очередь, как «великого гордеца», а основной особенности «Комедии» как «мощного индивидуализма», приближающего ее к ренессансным произведениям<sup>72</sup> (как мы

---

<sup>72</sup> Ср. Лозинский М.Л. Данте Алигьери. Цит. С. 316 – 317.

убедимся ниже, эпизод с Арнальдом – отнюдь не единичный случай подобной интерпретации: с нею мы столкнемся даже в Эмпирее).

Укажем и на то, что речь Арнальда, ведущаяся у Данте в первом лице, у Лозинского произносится от третьего, при этом возникает своеобразный эффект отчуждения, как будто Арнальд несколько отдалается от предмета своей речи – не только от прошлой «тьмы», но и от будущего «света»<sup>73</sup>.

Таким образом, в переводе Лозинского, при сохранении внешних связей монолога Арнальда с эпизодом Франчески, тем не менее, возникают новые структурно-семантические особенности, отсутствующие в оригинале:

- 1) Замена терминов, означающих конкретные индивидуальные переживания, на универсальные символические обозначения;
- 2) исключение категории надежды из речи Арнальда;
- 3) смещение смыслового акцента с божественной силы на человеческую исключительность главного героя;
- 4) снижение субъективации, то есть вовлеченности персонажа в собственные переживания (и, следовательно, снижение вовлеченности в них читателя текста<sup>74</sup>).

Необходимо указать также, что, поскольку в тексте Лозинского провансализм «*joï*», стилистически маркированный и принадлежащий в эпоху Данте языку куртуазной поэзии, заменяется нейтральным русским словом «свет», то в переводе исчезает одна из главных структурных особенностей поэтического языка оригинала, а именно: лексема, используемая обычно для описания любовного наслаждения, наполняется у Данте новым и необычным духовным смыслом, что позволяет прочитывать эпизод Арнаута как антипод судьбы Франчески. Существительное же «свет» в тексте Лозинского, как указано выше, напрямую связано по своей внутренней форме в русском языке со святостью и не содержит в себе отсылку к куртуазной традиции. Таким образом, на лексическо-семантическом уровне эпизод Арнальда в переводе Лозинского в меньшей степени выглядит антитезой эпизода Франчески, чем в оригинале.

Возвращаясь к «Аду», напомним, что характерной особенностью его поэтического языка у Данте, как отмечал еще С.П. Шевырев, является описание состояния осужденных антонимом «*lieto*»: прилагательным «*tristo*». Грусть и печаль являются в поэме способом охарактеризовать состояние проклятья не только у человека, но и у всего мира преисподней.

---

<sup>73</sup> Ср. Голуб И. Стилистика русского языка. М., 2001. С. 276.

<sup>74</sup> Ср. Там же.

Рассмотрим, сохраняется ли эта особенность у Лозинского, какие семантические ассоциации уходят из текста и какие возникают в процессе перевода, а для этого приведем ниже список эпизодов, где употребляется это слово:

- «l'anime triste» (Inf. III, 35) – «*жалкие души*» (Ад III, 35);  
«trista rivera» (Inf. III, 78) – «*печальные берега*» (Ад III, 78);  
«anima trista» (Inf. VI, 55) – «*бедная душа*» (Ад VI, 55);  
«tristo ruscel» (Inf. VII, 107) – «*угрюмый ключ*» (Ад VII, 107);  
«trista conca» (Inf. IX, 16) – «*печальное жерло*» (Ад IX, 16);  
«fosso tristo» (Inf. XIV, 11) – «*река горячая*» (Ад XIV, 11);  
«ipocriti tristi» (Inf. XXIII, 92) – «*унулыые лицемеры*» (Ад XXIII, 92);  
«persona triste e matta» (Inf. XXVIII, 111) – «*боль болью множа, он в тоске побрел, / и словно здравый ум его оставил*» (Ад XXVIII, 110 – 111);  
«tristo calle» (Inf. XXIX, 69) – «*скорбный дом*» (Ад XXIX, 69);  
«tristo buco» (Inf. XXXII, 2) – «*зловещее жерло*» (Ад XXXII, 2);  
«tristo di martiri» (Purg. VII, 28) – «*скорбь – от темноты*» (Чист. VII, 28 – о Лимбе);  
«luoghi tristi» (Purg. VIII, 58) – «*скорбные места*» (Чист. VIII, 59 – об Аде).

По этим примерам можно видеть, как Лозинский разнообразит палитру адской печали: на одно прилагательное с семантикой грусти он дает целых десять лексем, из которых две («тоска» и «скорбь») – существительные, а остальные – прилагательные. В соответствии с контекстом, он каждый раз предлагает новое слово, относящееся к семантическому полю «печаль». Так, в первом из перечисленных эпизодов речь идет о душах «ignavi» («нерешительных», или «ничтожных» у Лозинского), к которым Данте относится с презрением, и Лозинский употребляет эпитет «жалкий», одним из значений которого, согласно «Толковому словарю» Евгеньевой, является «невзрачный, бедный, неказистый, вызывающий сожаление своим убожеством» (МАКС, 15127); согласно «Семантическому словарю» Шведовой, «ничтожный, негодный, презренный»<sup>75</sup>. Таким образом, эпитет полностью соответствует ситуативному контексту. С другой стороны, сохранена и сема печали: одним из синонимов слова «жалкий» в русском языке является «печальный»<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> Ср. Шведова Н.Ю. (ред.). Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. М., 1998. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017). Здесь и далее цитаты из данного словаря приводятся по этому сайту. Используемое сокращение: СЕМ.

<sup>76</sup> Ср. Абрамов Н. (ред.). Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений: Около 5 000 синонимических рядов. Более 20 000 синонимов. М., 1999. Режим доступа: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017). Здесь и далее цитаты из данного словаря приводятся по этому сайту. Используемое сокращение: СИН.

В VII песни появляется образ «угрюмого ключа» – «tristo ruscel» –, где слово «угрюмый» придает дополнительную смысловую окраску образу адского потока: ‘Производящий гнетущее впечатление своим безрадостным внешним видом, неприветливостью (о местности, пейзаже, строении)’ (МАКС, 74797); ‘мрачный, неприветливый; безотрадный’ (СИН, 17608). Поэтический корпус говорит нам о том, что русской поэзии это слово употреблялось весьма активно поэтами-романтиками (оно зарегистрировано как часто употребляемое и в словаре Пушкина, ср. ПУШ, 23327), а затем символистами; в частности, Батюшков использовал его для описания видения Ада (К.Н. Батюшков, «Видение на берегах Леты», 1809). Довольно часто это прилагательное описывает место (часты сочетания «угрюмый лес», «угрюмый океан», «угрюмый край», «сумрак угрюмый», «угрюмый туман»), но у Брюсова, например, именно этот эпитет неоднократно используется применительно к самому Данте:

Давно пленил мое воображенье  
*Угрюмый образ* из далеких лет,  
Раздумий одиноких воплощенье.

(В.Я. Брюсов, Данте, 1898).

Но вдруг среди позорной вереницы  
*Угрюмый облик* предо мной возник.  
(В.Я. Брюсов, Данте в Венеции, 1900).

А Вячеслав Иванов употребляет его, говоря о лесе, где заблудился герой «Комедии»:

Когда б я знал, что твой грядущий свет  
Они за склон заране провожали,  
Откуда тень за тению бежали  
В *угрюмый лес*, где Беатриче нет.  
(В. Иванов. «Когда б я знал, что в темном море лет...», 1909).

Вообще, еще до появления этого слова в переводе Лозинского, в отечественной литературе сложилась традиция ассоциировать его с образом Данте-автора, Данте-персонажа и с самим опытом Данте-персонажа (о чем говорилось подробнее в первой главе настоящей части): таким образом, значения ‘безрадостный’, ‘мрачный’, ‘гнетущий’ стали семантическим ореолом образа Данте в русской культуре.

Также любопытны другие два эпитета Лозинского: «река горячая» и «унылые лицемеры». Первый эпитет представляется исключительно интересным в силу того, что, как правило, в современном русском языке прилагательное «горючий» употребляется либо в прямом значении – ‘способный гореть’, либо в переносном, в составе единственного

фразеологизма – ‘горючие слезы’ (горькие слезы) (ТСОШ, 6068<sup>77</sup>); словарь языка Пушкина показывает первое основное значение – ‘горячий, раскаленный’, второе – ‘горькие слезы, народно-поэт.’ (ПУШ, 3441). В «Основном корпусе русского языка» НКРЯ зарегистрированы употребления в обоих первых значениях на протяжении XX в. и в обоих пушкинских – на протяжении первой половины XIX в.

Лозинский описывает этим прилагательным реку Флегетон – у Данте это раскаленный поток, полный кипящей крови, в котором казнятся души убийц и грабителей<sup>78</sup>. Но, если в оригинале поэт называет реку просто «печальным рвом» (таков дословный перевод), то в переводе благодаря этому эпитету возникает образ, сочетающий в себе и жар, и скорбь. Вода реки ассоциируется у читателя со слезами и в то же время с пламенем; в результате создается необычная индивидуально-авторская метафора, возможная лишь в русском языке.

Еще одно семантически маркированное слово для отечественной литературы – «унылый» – употребляется переводчиком уже применительно к обитателям преисподней: он называет «унылыми» лицемеров из XXIII песни «Ада». Даже если не принимать в расчет знание переводчиком специальных источников, нет сомнений, что Лозинский, получивший классическое гимназическое образование, которое включало Закон Божий в качестве обязательного предмета, не мог не распознать в настоящем стихе цитаты из Евангелия от Матфея 6, 16. Данная фраза звучит в Синодальном переводе так: «не будьте *унылы*, как лицемеры»<sup>79</sup>. Кроме того, уныние, согласно святоотеческой традиции, является одной из восьми смертных страстей человека, понуждающей его тосковать на своем месте, жаловаться на судьбу и пребывать в праздности (латинский эквивалент этого существительного – «*acedia*»)<sup>80</sup>. Впрочем, в указанном евангельском эпизоде, как и у Данте, уныние связано не со смертной страстью, а с лицемерной печалью о собственных грехах. Однако, помимо библейской и святоотеческой коннотации, в русском языке слово «унылый» содержит в себе целый «пучок» семантических ассоциаций и стилистических коннотаций<sup>81</sup>, отсылая читателя к поэзии и прозе романтизма, для которой было характерно употребление этого прилагательного в сочетаниях типа «унылый звон», «унылый шум», «унылый ветер», «унылый дух», «унылый голос», «унылый стон»,

<sup>77</sup> Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. (ред.). Толковый словарь русского языка. М., 1999. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017). Здесь и далее данные этого словаря приводятся по этому сайту. Используемое сокращение: ТСОШ.

<sup>78</sup> Ср. *Mazzamuto P.* Flegetonte // *Bosco U.* (a cura di). *Enciclopedia Dantesca*: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 2. P. 985 – 986.

<sup>79</sup> Мф. 6, 16.

<sup>80</sup> Ср. *Иоанн Кассиан Римлянин.* Борьба с восемью главнейшими страстями // *Добротолюбие*: В 5 т. Т. 2. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie\\_tom\\_2/6\\_6](https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_2/6_6) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>81</sup> Ср. *Болотнова Н.С.* Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Цит. С. 15.

«унылый взор»<sup>82</sup>. Чтобы понять, какие значения слово «уныние» могло иметь в поэзии романтизма, обратимся к словарю языка Пушкина: ‘мрачное, подавленное состояние духа, безнадежная печаль’; ‘о меланхолическом настроении, свойственном, характерном элегической поэзии’ (ПУШ, 23636) (в поэзии позднего классицизма и романтизма «уныние» служило эквивалентом английскому слову «spleen»).

Часты и его употребления в поэзии начала XX в., особенно у символистов (Вяч. Иванова, Д. Мережковского, В. Брюсова, З. Гиппиус), но фактически отсутствуют в поэзии второй половины XX в.<sup>83</sup>. Словарной дефиницией существительного «уныние» является ‘мрачное, подавленное состояние духа; гнетущая скука, тоска’ (МАКС, 75701); «Семантический словарь» указывает в качестве значения ‘тоскливая безучастность ко всему окружающему’ (СЕМ 3, 4836); словарь Ожегова и Шведовой дает ‘безнадежная печаль; гнетущая скука’ (ТСОШ, 37317).

Нельзя сказать, однако, что концепт «уныние» в русской литературе является лишь заимствованием из поэзии английского сентиментализма. Само слово, его обозначающее, согласно словарю М. Фасмера, происходит от древнерусского «ныти, унывати» (ср. чеш. *nýti, nuji* «изнывать, тосковать»)<sup>84</sup>, которое Срезневский определяет так: «печалиться; темнеть, становиться мрачным» (о природе)<sup>85</sup>. Глагол «ныть» имеет следующие значения в словаре Даля: ‘болеть, ломить, мозжить; о боли равномерной, упорной, длительной, тупой и глубокой’; ‘жаловаться, плакаться на что-либо, докучать плаксиво, жалобно чем-либо’ (ДАЛЬ, 32592). Эти значения сохраняются в языке до сих пор, согласно современным словарям: ‘болеть (об ощущении тупой, тянущей боли)’; ‘издавать тягучие, унылые звуки’; ‘уныло жаловаться на что-либо’ (ТСОШ, 19121). Однокоренным с ним является и прилагательное «заунывный», обычно ассоциирующееся со звуком: «протяжной и заунывной песней» (ДАЛЬ, 16369), «песней, тихой, тягучей и заунывной, похожей на плач» (МАКС, 19007). Л.Г. Бабенко относит его к словам с семантикой печали, означая «эмоциональное воздействие»; и особую роль в этом воздействии играет звук «у» (который присутствует и в прилагательном «угрюмый»)<sup>86</sup>

<sup>82</sup> Ср. данные «Основного корпуса русского языка» в НКРЯ.

<sup>83</sup> Ср. данные «Поэтического корпуса русского языка» в НКРЯ.

<sup>84</sup> Электронный этимологический онлайн-словарь русского языка М. Фасмера. URL: <https://vasmer.lexicography.online/н/ныть> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>85</sup> Срезневский И.И. Цит.

<sup>86</sup> Бабенко Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск, 1989. С. 151. Относительно семантической нагрузки фонетики слова «уныние» в русской художественной литературе ср. Чуковский К.И. Кнотом иссеченная муза // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 112; Гроссман Л. П. Литературные биографии. М., 2012. С. 130 – 131:

Рядом с аллитерациями Тургенев пользуется и ассонансами. [...] В этой инструментовке особенно удачны аллитерации на л для выражения ликования, любви, веселья, ласки и ассонансы на у при настроении уныния, усталости, умирания, грусти. Это как бы естественная инструментовка соответствующих



Поэтому синтагмы «унылый звон», «унылый звук», «унылый голос» и т.д., свойственные романтическому направлению в литературе, содержат в себе и коннотации жалобы, и коннотации долготы, тягучести, непрерывности, и все эти стилистические коннотации сочетаются в образе «унылые лицемеры», которым Лозинский переводит дантовское «*ipocriti tristi*».

Существительное «уныние» принадлежит парадигме, включающей в качестве синонима и слово «тоска»<sup>87</sup>, которое Лозинский также использует в своем переводе, передавая прилагательное «*tristo*» словосочетанием «в тоске». Кроме того, мы встречаем несколько раз слова «скорбь» и «скорбный», относящиеся к высокому стилю и являющиеся ближайшими синонимами существительного «печаль» и прилагательного «печальный».

Любопытно, что в IV песни «Ада», где Данте описывает мудрецов древности как теней, не имевших «ни грустного, ни радостного вида» («*sembianz'avean né trista né lieta*»<sup>88</sup>), Лозинский, переводя стих практически дословно, пишет:

Их облик был ни весел, ни суров<sup>89</sup>.

В данном случае переводчик очевидным образом следует поздним комментаторам, начиная с Боккаччо, которые трактовали этот стих как описание античного идеала: не печальный и не радостный облик характерен для благоразумного мужа (в отличие от комментаторов, относивших «*lieta*» к характеристике святых, а «*trista*» – к состоянию осужденных, при этом мужи древности – не то и не другое). Эпитет «*trista*» передан как «суровый»: согласно словарю Евгеньевой, это слово означает ‘твердый, непреклонный, лишенный мягкости, не знающий снисходительности к себе и другим’; ‘выражающий строгость, непреклонность’; ‘производящий впечатление мрачности, угрюмости своим видом, цветом’ (МАКС, 71099). Таким образом, одна из сем слова «суровый» принадлежит семантическому полю печали, хотя само это слово по своей внутренней форме ассоциируется в первую очередь с жесткостью, и, действительно, в словаре Даля

---

настроений. [...] Так же органически связан здесь звук у с описаниями смерти. В «Цыганах» Пушкина Вячеслав Иванов отметил это предпочтение звука у, глухого и задумчивого, вырастающего в завершительных строках поэмы до трагического ужаса:

Живут мучительные сны.

Замечательно, что одна из самых трагических страниц «Сенилий» – «Старуха» инструментована вся на преобладании этого грустного и жуткого звука. Основной мотив здесь: не уйдешь! Основная мысль: судьба. Основной образ: старуха. Нетрудно убедиться, что через всю инструментовку этого отрывка проходит этот звук уныния и ужаса, как бы сопровождаемая своим гудящим стоном нарастающую смертельную тоску. Тот же звук у очевидно преобладает на всех страницах «Сенилий» о смерти. [...] Всюду этот макабрский звук вводит в сумрак загробного мира, как гулко-протяжная нота Реквиема.

<sup>87</sup> Ср. *Бабенко Л.Г.* Цит. С. 151.

<sup>88</sup> *Inf. IV*, 84.

<sup>89</sup> *Ад IV*, 84.

основным его значением является ‘суровой (от сырой), грубый, неровный, шероховатый, черствый, неприятный на ощупь’ (Даль, 65123).

В целом, следует констатировать, что вариативность эквивалентов дантовского слова «tristo» в переводе на русский язык может косвенно подтверждать тот факт, что

высокая «номинативная плотность» [...] многих эмотивных концептов определяется не только сложностью самого мира чувств и эмоций, трудностью их дифференциации, но и *значимостью тех или иных эмоций в рамках данной лингвокультуры*. Широкие ряды номинаций в рамках русской языковой картины мира характеризуют концепты, передающие *негативные эмоции*<sup>90</sup>.

Разумеется, в задачи данного исследования не входит делать выводы о различиях между итальянской и русской языковыми картинами мира, но лишь между двумя поэтическими мирами (Данте и Лозинского), отражающими и языковые картины мира этих авторов. В частности, на основании нашего анализа можно утверждать, что в мире «Ада» Лозинского появляется больше различных номинативов эмоции печали по сравнению с дантовским текстом, и это, с одной стороны, отражает особенности русской романтической и символической традиции восприятия Данте, а с другой – определяет рецепцию поэмы Данте русскими читателями Лозинского как произведения, исполненного печали и скорби<sup>91</sup>.

Если нынешнее состояние проклятых в дантовском «Аду» описывается словом «tristo», то земная жизнь чаще всего характеризуется осужденными как «радостная» («vita lieta»): это прилагательное отсылает читателя к идее земного блаженства. Первые лексемы с семантикой радости появляются в поэме именно в терцине, где речь идет о вершине земного блаженства – земном Раю (хотя, согласно некоторым комментаторам, имеется в виду небесное блаженство):

Ma tu perché ritorni a tanta *noia*?  
perché *non sali* il *diletto* monte  
ch'è principio e cagion di *tutta gioia*?<sup>92</sup>.

В переводе Лозинского терцина звучит так:

Но что же к муке ты спешишь *назад*,  
Что *не восходишь* к выси озаренной,  
Началу и причине *всех отрад*?<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> Сырица Г. К вопросу об этнокультурной специфике эмоциональных концептов // *Filologija*. 2008. № 13. С. 120 – 121.

<sup>91</sup> Ср. об этом также: Мошонкина Е. Русские переводы «Божественной Комедии» в свете статистического анализа: к вопросу о стилеобразующей роли частеречевого наполнения строки. Цит. С. 144.

<sup>92</sup> *Inf. I*, 76 – 78.

<sup>93</sup> *Ад I*, 76 – 78.

Существительное «отрада», используемое переводчиком, является одним из самых высокочастотных «слов радости» в «Божественной комедии» Лозинского и встречается также в эпизодах: «Рай» XXXII, 88; «Рай» XXVIII, 106; «Чист.» II, 113; «Рай» XX, 75; «Рай» XIV, 23; «Рай» XXVI, 135; «Рай» XXX, 41; «Рай» XXX, 42; «Рай» XXXI, 134; «Чист.» XXIII, 72, где им переводятся такие разные слова, как: «allegrezza», «diletto», «letizia», «dolcezza», «sollazzo» и «gioia»; в частности, в «Раю» XIV, 23, где Данте во второй раз в поэме употребляет слово «gioia» в значении 'радость'. (Напомним, что это слово звучит в поэме всего трижды в данном значении: «Inf.» I, 78; «Par.» XIV, 23; «Par.» XXVII, 7, и в последнем случае Лозинский использует слово «радость», а не «отрада»).

Слово «отрада», которое в современном русском языке имеет значения 'удовольствие, радость', а также 'о ком, чем-н. приятном, доставляющем радость, удовольствие' (СЕМ 3, 4689; 10968) и 'чувство удовольствия, радости, удовлетворения' (МАКС, 42576), по своим морфологическим признакам (приставка «от-»)<sup>94</sup> содержит отсылку к прежнему значению, присутствовавшее в древнерусском языке: 'отдых, успокоение'; 'утешение, успокоение'; 'прощение'<sup>95</sup>. Однокоренными с ним являются слова: «отрадити» ('утешить; иметь сострадание'), «отрад» ('прощение'); «отрадный» ('легкий, сносный')<sup>96</sup>. В церковнославянском языке «отрада» означает 'прохлада, ободрение, восстановление сил'; в качестве примера приводится цитата из «Исхода», которая в Синодальном переводе звучит так: «И увидел фараон, что сделалось *облегчение* (церковносл. «отрада»), и ожесточил сердце свое, и не послушал их, как и говорил Господь» (Исх. 8, 15). В словаре Даля сохраняются эти значения: отрада – это

утеха, услада, утешенье, успокоенье, наслажденье; на чем или чем душу отводят, что покоит, услаждает, облегчает бремя, скорбь. Дети отрада моя. Ищи отрады в молитве. Пьянице одна отрада: вино. Только и отрады, как боль немного отпустит. Суеты мирские не отрада. [...] Отрадити црк. дать отраду, облегченье скорби, боли, утешить (ДАЛЬ, 37744).

Итак, «отрада» понимается в русском языке вплоть до начала XX в. как 'утешение в страдании', 'радость, облегчающая скорбь'. Согласно НКРЯ, в употреблении этого слова до сих пор присутствует отзвук данного восприятия: «А уже потом — вина, мясо, девушки! Золото — отрада слабаков» (С. Лукьяненко, «Бхеда», 2014); «В жизни вампира есть тайная отрада и тихое счастье» (В. Пелевин, «Бэтман Аполло», 2013); характерны употребления в составе словосочетаний: «одна моя отрада», «единственная моя отрада»,

<sup>94</sup> Об отношениях лексической и структурной (словообразовательной) мотивации слова ср. Блинова О.И. Явление мотивации слов: лексикологический аспект. Томск, 1984. С. 8. Современные исследователи призывают уделять особое внимание морфологической структуре слова при анализе его ассоциативного потенциала. Ср., напр., Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Цит. С. 14.

<sup>95</sup> Срезневский И.И. Цит.

<sup>96</sup> Там же.

«одна отрада» (подразумевается, что жизнь полна скорби, и в ней нет других радостей, кроме одной-единственной – радости-утешения) (ср. Д. И. Фонвизин, «Недоросль», 1782; М. Ю. Лермонтов, «Герой нашего времени», 1839-1841; А.Н. Толстой, «На рыбной ловле», 1923).

Если же говорить о стилистическом аспекте, то существительное «отрада» особенно любимо поэтами серебряного века; в частности, у Блока находим сходное словосочетание «отрада, слаще всех отрад» (А.А. Блок. «Наш край», 1915). В контексте райского блаженства «отрада» часто звучит у Вячеслава Иванова. Согласно данным «Поэтического корпуса русского языка» в НКРЯ, слово «отрада» часто употребляется в поэзии в сопровождении слов «тихая», «сердце», «душа», «грудь», что указывает на ее внутренний характер: это не выражение чувства, но его внутреннее, душевное или сердечное переживание.

Таким образом, в терцине Лозинского «холм, в котором начало и причина полной радости» (как *абсолютного* блаженства, вне парадигматических отношений со скорбью) становится в русском переводе «холмом всех утешений», как бы возмещений, облегчений, утешений посреди пережитых страданий.

При этом Лозинский не сохраняет семантическую нагрузку рифмы «*poia – gioia*» (антитезу адской муки и райской радости); кроме того, из терцины уходит второй термин радости (первый в дантовской поэме) – прилагательное «*diletto*» (сладостный, дарящий наслаждение): Лозинский заменяет его на причастие «озаренный», имеющее семантику света, а не чувства. При этом он никак не изменяет дантовского сюжета: ведь холм действительно озарен лучами солнца, о чем мы узнаем из 16 – 18 стихов оригинала (у Лозинского, в тех же стихах: «Я увидал, едва глаза возвел, / Что свет планеты, всюду путеводной, / Уже на плечи горные сошел»).

Но именно поэтому лексическая трансформация имеет значение: ведь у Данте упоминание о свете звучит лишь единожды, а у Лозинского дублируется; при этом уходит семантический элемент личностного эмоционального переживания (как в рассмотренном ранее примере из речи Арнаута Даниэля), заменяясь словом, означающим объективную, внешнюю реальность («озаренная»). Исчезает и возможная стилистическая отсылка дантовского текста к описаниям Земного Рая в средневековых видениях. Отметим в этой связи также существительное «высь» абстрактного разряда, в отличие от конкретного существительного «холм» в оригинале<sup>97</sup>.

Таким образом, релевантными в данной терцине представляются следующие изменения:

---

<sup>97</sup> Об абстрактных и конкретных разрядах имен существительных в русском языке ср. Шведова Ю.Н. (ред.). Русская грамматика. М., 1980. Т. 1. С. 460.

- 1) термин радости – существительное «отрада», вносящее идею утешения (от подразумеваемых скорбей);
- 2) вместо второго термина радости, имеющего семантику вызывания субъективного переживания («dilettoso»), употребляется термин с семантикой внешней объективной реальности («озаренный») – так из текста уходит ощущение личного восприятия;
- 3) рифма не имеет значения антитезы «мука – радость»;
- 4) вместо конкретного существительного «холм» употребляется абстрактное «высь».

При этом Лозинский сохраняет связь радости с движением; правда, движение назад в темный лес получает у него семантический оттенок быстроты, спешки («спешишь»), отсутствующий в оригинале; а глагол движения вверх, к «выси озаренной» выдерживается в высоком, торжественном стиле (в отличие от дантовского «sali», которое используется в итальянском языке, принадлежа к нейтральному стилю, и по сей день).

Итак, перевод ключевой терцины I песни «Ада» Лозинским характеризуется возвышенностью стиля, абстрактностью и объективностью описания; вербализация концепта «радость» происходит лишь единожды, и радость-блаженство обогащается семантическим оттенком ‘отдыха’, ‘утешения в скорби’.

Противоположный данной терцине эпизод VII песни «Ада», где Данте видит унылых, погруженных в болота Стикса, звучит в переводе Лозинского следующим образом:

Увязнув, шепчут: «В воздухе родимом,  
Который блещет, солнцу веселясь,  
Мы были скучны, полны вялым дымом;  
И вот скучаем, втиснутые в грязь»<sup>98</sup>.

Fitti nel limo dicono: «Tristi fummo  
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,  
portando dentro accidioso fummo:  
or ci attristiam ne la belletta negra»<sup>99</sup>.

Трансформации, производимые здесь переводчиком, имеют крайне любопытный характер. На лексико-семантическом уровне отметим, что, если у Данте в роли одного из контекстуальных синонимов прилагательного «lieto» для блаженной земной жизни выступает прилагательное «dolce» – то Лозинский использует слово «родимый», полное особого значения и стилистически и эмоционально маркированное для русского читателя. В самом деле, «Семантический словарь» дает следующее значение этого слова: ‘То же, что родной (прост. и нар.-поэт.)’ (СЕМ); словарь Ожегова, во втором значении: ‘родной, милый, любезный’ (ТСОШ); «Словарь синонимов» указывает в качестве синонима «милый» (СИН). Прилагательное «родной» – однокоренное с существительным «родина», имеющим особое, сакральное,

<sup>98</sup> Ад VII, 121 – 124.

<sup>99</sup> Inf. VII, 121 – 124.

эмоциональное, лирическое звучание в русской литературе<sup>100</sup>; вот что пишет о прилагательном «родной» в русской языковой культуре И.Б. Левонтина:

среди русских ласкательных обращений есть одно, которое стоит особняком. Это одно из главных и, несомненно, наиболее своеобразное русское обращение — *родной* или *родная* (у него есть вариант *роденький* и еще ряд производных). К нему близки по смыслу устаревшие обращения *родимый* и *кровиночка* [...].

В основе слова *родной* лежит совершенно особая идея: я к тебе так отношусь, как будто ты мой кровный родственник. За пределами славянских языков трудно найти что-нибудь похожее. Оно отличается от других обращений в первую очередь не «градусом», а *особым эмоциональным колоритом*. *Родной, родная* выражает не столько романтическую влюбленность или страсть, сколько глубокую нежность, доверие, ощущение взаимопонимания и душевной близости. [...] Точно так же и *родное небо, родная земля, родной город* — это не только факт биографии, но и душевное переживание. Иногда может случиться чудо, и родным становится в первый раз увиденное<sup>101</sup>.

Что касается слова «родимый», то, семантически соответствуя слову «родной», стилистически оно характеризуется употреблением в народных поэтических текстах, сказках и прибаутках, и чаще всего встречается в синтагмах «родимый кров», «родимый край», «приют родимый», «град родимый», «родимый дол» (ср. «Поэтический корпус русского языка» в НКРЯ). Встречается в поэзии и синтагма «родимый воздух», использованная Лозинским:

Узрю ль и тот предел, где царственный народ  
Благоговел пред гласом Цицерона,  
И стогны, где поднесь *родимый воздух* пьет,  
Как жар любви, поэзию Назона?  
(В.Г. Тепляков, «Вторая фракийская элегия», 1829).

Таким образом, в поэтике Лозинского дантовский стих облекается новым, исконно-русским эмоциональным ореолом, и обретает напевную, народно-поэтическую интонацию (отметим также инверсию, отсутствующую в оригинале, в рамках которой появляется это прилагательное).

Любопытна рифма, которую образует словоформа «родимом» в данной терцине: «родимом – дымом». В самом деле, у Лозинского, в отличие от Данте, логическое ударение в стихе падает на «родимом» (ведь речь грешников в переводе открывается образом «родимого воздуха», а не на слове с семантикой печали, испытанной грешниками в земной жизни, как это происходит у Данте), и «родимом» рифмуется с «дымом». «Дым», о котором идет речь, является оригинальной дантовской метафорой уныния, которым грешили эти души в земной жизни. Однако в русском читательском восприятии дым со времен Державина, Батюшкова и Грибоедова нередко ассоциируется с понятием родины, отчизны:

<sup>100</sup> Ср. Степанов Ю.С. Константы. Цит. С. 170 – 181.

<sup>101</sup> Левонтина И.Б. Милый, дорогой, любимый... // Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М., 2012. С. 150 – 152.

Мила нам добра весть о нашей стороне:  
*Отечества и дым нам сладок и приятен.*  
(Г.Р. Державин, «Арфа», 1798).

В Пальмире Севера, в жилище шумной славы,  
Державин камские воспоинал дубравы,  
*Отчизны сладкий дым* и древний град отцов.  
(К.Н. Батюшков, «Послание И.М. Муравьеву-Апостолу», 1814 – 1815).

Когда ж постранствуешь, воротисься домой,  
И *дым Отечества нам сладок и приятен!*  
(А.С. Грибоедов, «Горе от ума», 1824).

Причем дым рассматривается в этой перспективе как явление скорее негативное, но дорогое в силу того, что принадлежит родине:

Там всё тебя одушевит:  
И *дикий дым родного крова,*  
Умолкших сел вечерний вид,  
И свежесть утра золотого...  
(В.Н. Григорьев, «К С-у, отъезжающему на родину», 1822).

Уже отголосок не вторит  
Песней жнецов; по дороге звенит колокольчик *унылый;*  
*Дым в отдаленьи.*  
(В.К. Кюхельбекер, Осень, 1816).

Дым в романтической поэзии составляет неотъемлемую часть знаменитого русского пейзажа «родного края», созерцание которого, как подмечает В.О. Ключевский в «Курсе русской истории», вызывает в душе русского человека уныние, печаль, тоску:

Он припоминает однообразие родного тульского или орловского вида ранней весной: он видит ровные пустынные поля, которые как будто горбятся на горизонте подобно морю, с редкими перелесками и черной дорогой по окраине, – и эта картина провожает его с севера на юг из губернии в губернию, точно одно и то же место движется вместе с ним сотни верст. [...]. И наблюдателем овладевает жуткое чувство невозмутимого покоя, беспробудного сна и пустынности, одиночества, располагающее к беспредметному унылому раздумью без ясной отчетливой мысли<sup>102</sup>.

Таким образом, рифма Лозинского может вызывать ассоциацию, типичную для отечественной культуры: дым-уныние-родина оказываются здесь связаны теми смысловыми и стилистическими отношениями, которые отсутствуют в итальянском тексте.

Что же касается собственно уныния, то, хотя в оригинальном варианте дым определяется при помощи прилагательного «*accidioso*», напрямую отсылающего читателя к понятию уныния (*accedia*) в святоотеческой традиции, в переводе мы не найдем этого слова; Лозинский, напротив, употребляет вместо него эпитет «вялый», а прилагательное «*tristi*» и глагол «*ci attristiam*» переводятся вновь новыми лексемами: кратким прилагательным «скучны» и глаголом «скучаем».

<sup>102</sup> Цит. по: Степанов Ю.С. Константы. Цит. С. 172.

Значение лексемы «вялый» близко к значению слова «уныние» в патристической традиции; в самом деле, у Иоанна Кассиана читаем:

Итак главное, что производит в нас дух уныния есть то, что он *разленивает*, от дел отбивает и *праздности* научает. Почему и противодействие ему главное будет: – не уступай, сиди за делом<sup>103</sup>.

У Иоанна Лествичника: «Уныние есть *расслабление души*, небрежение о подвигах, отвращение от обета»<sup>104</sup>.

Ефрем Сирийский также говорит об унынии как о духе, приводящем к лени, лишению бодрости и сил<sup>105</sup>.

А слово «вялый» толкуется словарями применительно к человеку как ‘медлительный от усталости, слабости, лени’; ‘лишенный живого интереса к окружающему, равнодушный и бездеятельный’ (МАКС, 9723); синонимами его являются «безжизненный, бесстрастный, апатичный, инертный, дряблый, медлительный, мешкотный, неповоротливый, неподвижный, нерасторопный, сонливый, сонный, флегматический, тяжелый на подъем» (СИН, 3203). Таким образом, можно заключить, что Лозинский, выбирая это существительное, не отходит от смысла, присутствующего в оригинале, хотя и не употребляет конкретный богословский термин, использованный Данте.

С другой стороны, любопытны слова «скучны» и «скучаем» в данном контексте: в современном литературном языке слова «скука» преимущественно используется в значении ‘отсутствия веселья, занимательности’ и в соответствующих контекстах (ТСОШ, 32801; НКРЯ); однако все словари указывают в качестве первого значения гораздо более негативное ‘тягостное чувство, от косного, праздного, недеятельного состоянья души; томленье бездействия’ (ДАЛЬ, 61673), ‘состояние душевного томления, уныния, тоски от безделья или отсутствия интереса к окружающему’ (МАКС, 66856), ‘томление от отсутствия дела или интереса к окружающему’ (ТСОШ, 32801). О губительной роли скуки в русской действительности пишет К. Чуковский, анализируя творчество М. Горького<sup>106</sup>.

В свете вышесказанного, представляется, что употребление слов «скучны» и «скучаем» в рассматриваемой терцине преобразует дантовский концепт «печаль», пересаживая его на почву русской литературной традиции. Таким образом, деепричастие «веселясь», точно передающее по семантике дантовский глагол

<sup>103</sup> Иоанн Кассиан Римлянин. Борьба с восемью главнейшими страстями. Цит.

<sup>104</sup> Иоанн Лествичник. Борьба с восемью главнейшими страстями // Добротолюбие. Цит. Т. 2. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie\\_tom\\_2/35\\_6](https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_2/35_6) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>105</sup> Ефрем Сирийский. Борьба с восемью главнейшими страстями // Добротолюбие. Цит. Т. 2. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie\\_tom\\_2/28\\_6](https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_2/28_6) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>106</sup> Чуковский К.И. Две души М. Горького // Чуковский К.И. Собр. соч. Цит. Т. 2. С. 356 – 357.



«s'allegro», оказывается в ореоле смысловых и стилистических коннотаций из русской языковой культуры и русской художественной реальности.

По итогам настоящего обзора выражений радости и скорби в «Аду» можно констатировать, что Лозинский, сохраняя основные мотивы, связанные с концептом «радость как синоним небесного и земного блаженства» у Данте (радость как движение; радость как францисканская характеристика земного мира; радость как деятельность, а печаль как пассивность), тем не менее, дополняет эти мотивы новыми семантическими компонентами и стилистическими коннотациями, отсутствующими в «Комедии», которые формируются благодаря системе рифм, расположению слов в стихе и употреблением слов и выражений, имеющих особый стилистико-семантический ореол в русском языке. Основными особенностями трактовки мотива радости в «Аду» можно считать:

- замену конкретных существительных абстрактными;
- сохранение терцин на латинском и провансальском языках в составе русского перевода;
- вынесение описываемых в тексте феноменов из субъективной сферы ощущений в сферу внешней реальности, окружающей персонажей;
- сокращение слов радости и их замена на слова, по своей семантике воспринимаемые в составе парадигмы «скорбь – утешение» или на слова с семантикой света;
- расширение круга синонимов слов с семантикой скорби, увеличение количества этих слов по сравнению с исходным текстом;
- употребление слов, имеющих особое, специфическое значение в русской литературной традиции и образующих «константы» национальной культуры (термин Ю. Степанова, 2004);
- употребление образов из языка поэзии серебряного века, в частности, символистской.

Все это способствует тому, что:

- 1) текст русского «Ада» наполняется разнообразными оттенками печали и скорби, отсутствующими в оригинале, но привычными для русского читателя;
- 2) «Ад» сближается по своей стилистике с поэзией русского символизма;
- 3) реальность, описываемая в «Аду», воспринимается как более абстрактная и отдаленная от читательского опыта.

Чтобы понять, распространяются ли эти закономерности на последующие две кантики, рассмотрим слова радости как синонимы небесного блаженства во второй и третьей частях поэмы.

### 3.3. «Слова радости» как контекстуальные синонимы слов с семантикой блаженства в «Чистилище» и в «Раю»

В дантовском «Чистилище» и в «Раю» «слова радости», описывающие небесные явления и фактически синонимичные слову «блаженный», встречаются, безусловно, чаще, чем в Аду.

Например, в V песни второй кантики души людей, умерших насильственной смертью, обращаются к Данте с такими словами:

«Oh anima che vai per esser lieta  
con quelle membra con le quai nascesti»,  
venian gridando, «un poco il passo queta»<sup>107</sup>.

Сравним этот отрывок с переводом Лозинского:

«Душа, идущая в блаженный свет  
В том образе, в котором в жизнь вступала,  
Умерь свой шаг! – они кричали вслед»<sup>108</sup>.

Видно, что здесь – в третий раз в поэме – переводчик заменяет слово с семантикой радости словом с семантикой света, причем свет назван «блаженным», то есть для описания Рая использован богословский термин. Ясно, что в этом случае из текста уходит важная индивидуальная черта дантовской поэтики, не свойственная произведениям его времени: употребление выражения «быть радостной» в значении «обрести блаженство». Отметим и появление действительного причастия настоящего времени (то есть части речи, имеющей признаки имени прилагательного) вместо глагола: как пишет Мошонкина, анализируя V песнь «Ада»,

Для М. Лозинского наибольшие трудности [...] связаны именно с глаголами: в его переводе две названные выше тенденции (увеличение числа существительных и сокращение числа глаголов в сравнении с оригиналом) приводят к существенной потере динамики повествования и, как следствие, к ослаблению его напряженности<sup>109</sup>.

Напомним здесь о соотношении обретения радости с интенсивностью движения в дантовском тексте.

В XXIV песни Форезе так говорит о своей сестре:

«Моя сестра, чьей красоте равнялась  
Ее лишь благость, радостным венцом  
На высотах Олимпа увенчалась»<sup>110</sup>.

La mia sorella, che tra bella e buona  
non so qual fosse più, *triunfa lieta*  
ne l'alto Olimpo già di sua corona<sup>111</sup>.

<sup>107</sup> Purg. V, 46 – 48.

<sup>108</sup> Чист. V, 46 – 48.

<sup>109</sup> Мошонкина Е. Цит. С. 143.

<sup>110</sup> Чист. XXIV, 13 – 15.

<sup>111</sup> Purg. XXIV, 13 – 15.

В данном случае лексема «радостный» сохранена, хотя в тексте оригинала она выражает признак не существительного, а глагола и, следовательно, описывает духовное состояние самой Пиккарды: она «торжествует, радуясь своему венцу». В переводе же эпитет «радостный» относится к самому венцу, то есть прилагательное «радостный» описывает *не состояние души* Пиккарды, *но ее награду*. Это почти неуловимое смещение акцентов; однако оно приводит к тому, что из терцины исчезает характеристика эмоционального состояния Пиккарды, столь важная для дантовской поэтики вообще. Обратим внимание и на то, что сам глагол «trūnfa», семантически сближающийся со словами радости, переводится глаголом «увенчалась», не имеющим ни одной семы, связанной с радостью. Но, кроме лексико-семантического элемента, важен и элемент грамматический: ведь «грамматические элементы приобретают в поэзии особый смысл»<sup>112</sup>. Мы видим, что у Данте Форезе использует в своей фразе два времени: прошедшее и настоящее. Это употребление сходно с тем же, что встречалось в речи Франчески в V песни «Ада» и в речи Арнаута Даниэля в XXVI песни «Чистилища», и означает противопоставление «тогда» – «теперь»: в случае Пиккарды, в отличие от Арнаута и Франчески, ее *прошлое* обуславливает ее *настоящее*: она *была* и красивой, и доброй, и *теперь* она *торжествует*, радуясь своему венцу.

Но в переводе это противопоставление исчезает: более того, сама рифма формируется за счет употребления обоих глаголов в прошедшем времени. Таким образом, при сохранении центрального образа радости (правда, относящегося к венцу, а не к Пиккарде) меняется основная смысловая структура отрывка: противопоставление праведного прошлого вечному блаженному настоящему, и не сохраняется актуализация переживания Пиккарды; ее блаженство Лозинский показывает как нечто уже случившееся, как некий дар, полученный ею, в то время как Данте говорит о нем как о том, что переживается в настоящий момент времени, в момент речи героя, а значит, синхронно пути Данте-персонажа и искупительному страданию Форезе Донати.

Таким образом, при сохранении переводчиком линии повествования, из текста уходят два важных элемента:

- 1) описание переживания святой;
- 2) актуализация этого переживания.

---

<sup>112</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Цит. С. 77. Ср. также Лотман Ю.М. Проблема стихового перевода. Цит. С. 237.

В XXVII песни Лозинский не сохраняет образ «радостного ангела» Данте («Purg.» XXVII, б), оставляя лишь «ангел Господень». Это еще один пример того, как сокращается количество употреблений «слов радости» в русском переводе.

Любопытно, напротив, употребление слова с семантикой блаженства в XXX песни «Чистилища»:

«Взгляни смелей! Да, да, я – *Беатриче*.  
Как соизволил ты сойти сюда,  
Где обитают *счастье и величье?*»<sup>113</sup>.

«Guardaci ben! Ben son, ben son *Beatrice*.  
Come degnasti d'accedere al monte?  
non sapei tu che qui è *l'uom felice?*»<sup>114</sup>.

Как мы видим, переводчик сохраняет лексему с семантикой блаженства («счастье»), заменяя теологический термин «блаженство» нейтральным словом, используемым в более многочисленных контекстах. Правда, он совершает грамматическую трансформацию, передавая прилагательное «*felice*» существительным «счастье». Однако важнее здесь то, что это существительное появляется в одном синтагматическом ряду со словом «величье», означающим, согласно толковому словарю, «наличие в ком-, чем-л. выдающихся свойств, качеств, вызывающих преклонение, уважение» либо «сознание своей важности, исключительности, обычно преувеличенное» (МАКС, 4940). Приведем также примеры пушкинского употребления этого слова:

Отвлеч. сущ. к великий во 2 знач. Что и составляет *величие человека*, ежели не мысль? Ж1 235.24. *Ничтожные* наследники северного исполина, *изумленные блеском его величия*, с суеверной точностию подражали ему во всем, что только не требовало нового вдохновения. Ж1 14.15. Два великих лица представлены ему были историею. Первое – Иоанн, уже начертанный Карамзиным, во всем его *грозном и хладном величии*, второе – Новгород, коего черты надлежало угадать. Ж1 181.12. || Могущество, сила. [...] Предвижу *грозного величия* конец: С2 1.63. || Слава, всеобщее признание. [...] Я здесь, от суетных оков освобожденный, Учуся в Истине блаженство находить, Участьем отвечать застенчивой Мольбе И не завидовать судьбе Злодея иль глупца -- в величии неправом (ПУШ, 1610).

Согласно «Поэтическому корпусу» НКРЯ, традиционно это существительное употребляется в сочетании с существительным «слава», иногда в составе антитезы – «величие и ничтожность»; эпитетами, сопровождающими его, являются слова «могучее», «державное»; у Брюсова это существительное используется в отношении самого Данте:

Он, веривший в *величие* людей,  
Со стоном звал: пускай придут владыки  
И усмирят бессмысленных детей.  
(В.Я. Брюсов, «Данте», 1898).

Как правило, существительное звучит в контексте царской власти или могущества Божьего; употребление в паре с существительным «счастье» нестандартно и можно предполагать, что является особенностью поэтического языка Лозинского. Нельзя не

<sup>113</sup> Чист. XXX, 73 – 75.

<sup>114</sup> Purg. XXX, 73 – 75.

отметить оригинальную рифму, возникающую в результате этого употребления: «Беатриче – величье». Любопытно, однако, то, что в исходном тексте нет ни одного упоминания о *величии* человека (или Бога) в земном Раю; напротив, есть лишь определение: это место, «где человек счастлив». Однако предыдущие строки – и у Данте, и у Лозинского – содержат описание гордого и царственного облика Беатриче, с которым слово «величие» тесно ассоциируется:

Но, с *царственно* взнесенной головой,  
Она промолвила, храня обличье  
Того, кто гнев удерживает свой<sup>115</sup>.

*regalmente* ne l'atto ancor *proterva*  
continùo come colui che dice  
e 'l più caldo parlar dietro riserva<sup>116</sup>.

Гордость Беатриче<sup>117</sup> переходит у Лозинского и на описание состояния человека в Земном Раю, причем образ этой гордости подкрепляется цепной рифмой: «обличье – Беатриче – величье», где в центре оказывается именно Беатриче: взгляд переводчика прикован к этой фигуре, и ее основная характеристика (*величие*) оказывается присуща человеку до грехопадения. Стоит отметить, что в этом словоупотреблении можно обнаружить и общесимволистскую тенденцию, свойственную Лозинскому и проявившуюся в цитируемых выше строках Брюсова: видеть в Данте, прежде всего, великого гордеца, открывающего собственную гордость и в других людях. Блаженное состояние в такой перспективе оказывается неизбежно сопряжено с величием.

Отметим и обобщение, происходящее в 75-м стихе: вместо «здесь человек счастлив» – «где обитают счастье и величье»: употреблены два абстрактных существительных в составе метафоры, вместо конкретного существительного «человек» в предложении, не содержащем тропов. Можно утверждать, что в данном случае мотив счастья-блаженства дополняется мотивом гордости-величия, обретает оттенок торжественности и вновь абстрагируется, отдаляясь от непосредственного опыта героя (и читателя).

Переходя к анализу синонимов слов с семантикой блаженства в «Раю», рассмотрим, прежде всего, следующие стихи I песни:

Свет устроительного провиденья  
Покоит твердь, объемлющую ту,  
Что всех поспешней быстротой вращения.  
Туда, в завещанную высоту,  
Нас эта сила тетивы помчала,  
Лишь *радостную* ведая *мету*<sup>118</sup>.

La provedenza, che cotanto assetta,  
del suo lume fa 'l ciel sempre quieto  
nel qual si volge quel ch'ha maggior fretta;  
e ora lì, come a sito decreto,  
cen porta la virtù di quella corda  
che ciò che scocca drizza in *segno lieto*<sup>119</sup>.

<sup>115</sup> Чист. XXX, 70 – 72.

<sup>116</sup> Purg. XXX, 70 – 72.

<sup>117</sup> О горделивом облике Беатриче у Данте ср. работу: *Villa C. La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante. Firenze, 2009.*

<sup>118</sup> Рай I, 121 – 126.

<sup>119</sup> Par. I, 121 – 126.

Как было показано в первой части нашей работы, в этих дантовских строках раскрывается структурная ось дантовской вселенной: люди – как и все живое – стремятся к покою в свете Божьем. Прилагательным «радостный» характеризуется счастье небесного покоя. Но покой обретается через движение: предваряющие «lieto» слова с семантикой движения говорят о том, что в основе достижения совершенного блаженства лежит динамика. На грамматическом уровне эта динамика отражается в употреблении многочисленных глаголов: «porta» (возносит), «scossa» (спускает с тетивы), «drizza» (направляет). Даже на уровне фонетики звуко сочетания «sc», «ss», «dr», «zz» как бы воспроизводят звук тетивы, с которой спускают стрелу.

В переводе Лозинского сохраняется образ радостной мишени, правда, вместо слова «мишень» (буквальный перевод «segno») употребляется существительное «мета» – слово редкое и архаичное, приводимое только в словаре Даля в значении ‘цель, предмет, в который кто-либо метит; чего желаешь достигнуть’ (ДАЛЬ, 26835); однокоренное глаголу «метить», присутствующему и в современном языке в значении ‘стараться попасть в кого-что-н.’ (ТСОШ, 15770). В «Поэтическом корпусе русского языка» в НКРЯ зарегистрировано всего восемь употреблений данного существительного в этом значении с разными ударениями, из них большинство – у поэтов серебряного века, а первым его использовал П.А. Словцов в 1794 г. в стихотворном «Послании к М.М. Сперанскому». Таким образом, употребление этого слова в стихе создает отчуждающий эффект, так как непривычно читателю русской поэзии.

Важнее, однако, другое: необходимо подчеркнуть, что в терцинах Лозинского нет той динамики, которая присутствует в исходном тексте; как указывает Мошонкина в упомянутой выше работе, количество глаголов у Лозинского значительно снижено по сравнению с оригиналом, а это, в свою очередь, снижает внутренний ритм движения, заданный идеей, которую выражает текст Данте. Так, глагол «si volge» (вращается) переведен синтагмой с прилагательным в сравнительной степени «всех поспешней» (в сочетании с существительными «быстротой вращенья»); глагол «porta» в настоящем времени переведен глаголом в прошедшем «помчала» (тенденция переводить дантовское настоящее время прошедшим характерна вообще для перевода Лозинского), и, наконец, в последнем стихе уходят два глагола, заменяясь одним деепричастием, а вместе с ними и весь фонетический ряд, отражающий щелчки тетивы у Данте. Что касается лексико-семантического облика последнего стиха, то здесь глаголы с конкретной семантикой «scossa» и «drizza», термины, использовавшиеся во времена Данте для описания стрельбы из лука, заменяются на деепричастие с семантикой умственной деятельности «ведая»,

которое как бы одушевляет силу тетивы, отражая ее божественное начало, но в то же время лишает это божественное начало предметной конкретизации в тексте через лексику, свойственную бытовому узусу дантовского времени.

Итак, в данном случае связь радости и движения выражена в меньшей мере, чем у Данте, а действие, описываемое здесь, обретает более абстрактный характер.

Лозинский практически дословно передает дантовскую лексику блаженства и в эпизоде с Пиккардой:

Но расскажи: вы все, кто <i>счастливы</i> тут, Взыскуете ли высшего предела, Где <i>большой кругозор</i> и <i>дружба</i> ждут? <sup>120</sup> .	Ma dimmi: voi che siete qui <i>felici</i> , disiderate voi più alto loco <i>per più vedere e per più farvi amici</i> ? <sup>121</sup> .
---	---

Переводчик, как и Данте, сочетает мотив блаженства с мотивом умозрения, однако на том, что касается любви, следует остановиться особо. Большинство комментаторов, современных Лозинскому, к работам которых у него был доступ, поясняют выражение «*più farvi amici*» как «больше любить Бога и/или быть еще больше любимыми Им»<sup>122</sup>; с другой стороны, ранние комментаторы (также известные переводчику) объясняют: «ибо кто больше любит Бога, тот становится большим другом Богу»<sup>123</sup>.

Лозинский решает сохранить идею дружбы, хотя, как и в предыдущих рассмотренных нами случаях, глагол и глагольное словосочетание трансформируются у него в существительные, а слова конкретного разряда вновь сменяются абстрактными («кругозор» и «дружба»). Но в романской литературной традиции, идущей из латыни, слово «*amicus*» (друг) и его эквиваленты на других романских языках этимологически связаны со словом «*amare*» (любовь) и часто употребляются в религиозных контекстах. В качестве одного из самых известных примеров можно привести текст современника Данте францисканца Раймунда Луллия (или, в другом чтении, Рамона Льюля) «*Libre d'Amich e Amat*» (1283 г.) – образец христианской мистической поэзии, написанной на каталонском языке<sup>124</sup>, которая на русский язык была переведена В.Е. Багно как «Книга о любящем и возлюбленном»<sup>125</sup>. Багно посвящает своему переводческому выбору отдельное размышление, которое мы приведем здесь, так как это позволит лучше понять и описать выбор Лозинского:

<sup>120</sup> Рай III, 64 – 66.

<sup>121</sup> Пар. III, 64 – 72.

<sup>122</sup> Ср., в частности, *Casini T., Barbi S.A.* (1921). Пар. III, 66.

<sup>123</sup> Ср. *Da Buti F.* (1385 – 1395). Пар. III, 58 – 69.

<sup>124</sup> Об авторе и произведении ср. *Iriarte L. Raimondo Lullio. Introduzione* // Caroli E. (ed.) *Scritti dei mistici francescani*: In 2 voll. Assisi, 1997. Vol. 2. P. 253 – 262; *Багно В.Е.* Трубадур Христа // Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. Книга о рыцарском ордене. Книга о животных. Песнь Рамона. СПб., 2003. С. 191 – 249.

<sup>125</sup> Ср. *Льюль Р.* Книга о Любящем и Возлюбленном // Льюль Р. Цит. С. 5 – 71.

Буквальный перевод заглавия самого знаменитого мистического сочинения Льюля – «Книга о Друге и Возлюбленном». Это заглавие порождает и продолжает порождать недоумения. [...] не вполне понятно, что заставило Льюля назвать мистика, алчущего слияния своей души с Богом, именно «другом», а не «любящим» или «влюбленным». В какой-то мере прояснить замысел Льюля могут размышления П.А. Флоренского. Напомнив, что Иоанн Златоуст истолковывал всю христианскую любовь как дружбу, Флоренский пишет о том, что дружба не только психологична и этична, но прежде всего онтологична и мистична, и далее развивает тему послушания в дружбе, несения креста Друга своего. В любом случае очевидно, что коренная, *родовая* опасность мистики – тайный, неосознанный, утонченный эротизм – не затронул «Книгу о Любящем и Возлюбленном». [...] В связи с толкованием заглавия возникает и другой вопрос – переводческий. Ю. Найда некогда убедительно доказал, что в Нагорной проповеди, при всех ее ярких стилистических особенностях, содержание безусловно превалирует над соображениями формы; с другой стороны, некоторые стихи Ветхого Завета, написанные акростихом, явно созданы с намерением прежде всего уложиться в строгие формальные рамки. Поэтому существуют два типа эквивалентности: один – формальная эквивалентность, другой – динамическая. В переводах «Libre d'Amich et Amat» на романские языки предпочтение всегда отдается «другу» («ami», «amigo»), поскольку и по смыслу, и фонетически перевод оказывается почти абсолютно адекватным. В то же время переводчики на английский, немецкий и иные языки решают эту проблему по-разному, однако чаще все же отдавая предпочтение художественности («liebende», «lover»). Для меня было очевидно, что созвучие «Amich» и «Amat» в книге, воспринимающейся современным русским сознанием как собрание стихотворений в прозе, имеет первостепенный *поэтический* смысл, и переводчик обязан сохранить его любой ценой. Созвучие между «Любящим» и «Возлюбленным» должно быть сохранено непременно, так как одновременно существуют как *фонетическое*, так и *глубинное*, как *сходство*, так и *различие* между Творцом и его творением, стремящимся быть на него похожим<sup>126</sup>.

Проблема, с которой столкнулся Лозинский, работая над указанной выше терциной, была близка проблеме, рассматриваемой переводчиком Рамона Льюля: он отдавал себе отчет в том, что речь у Данте идет именно о любви святых к Богу, но очевидно, что, в отличие от Багно, Лозинский принял противоположное решение: не сохраняя идеи любви, передать идею дружбы. Ведь в его случае не стояло задачи сохранить созвучия на формальном и семантическом уровне, которые встречаются в заглавии книги Льюля. Однако само слово «дружба» чуждо русской литургической поэзии и остраивает ситуацию, описываемую в тексте Данте, для читателя перевода<sup>127</sup>. Дело осложняется еще и тем, что герой Данте задает вопрос Пиккарде о том, хотят ли святые «сделаться еще большими друзьями» (любящими Бога людьми), а у Лозинского святых «ждет дружба» – употреблено абстрактное существительное. В самом деле, существительное «друзья» встречается в речи Христа на последней вечере в Евангелии от Иоанна в Синодальном переводе, причем звучит именно в контексте любви:

Сия есть заповедь Моя, да любите друг друга, как Я возлюбил вас. Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за *друзей* своих. Вы *друзья* Мои, если исполняете то, что Я заповедую вам. Я уже не называю вас рабами, ибо раб не знает, что делает господин его; но Я назвал вас *друзьями*, потому что сказал вам все, что слышал от Отца Моего<sup>128</sup>.

Но абстрактное существительное «дружба» не употребляется в «Евангелиях» и не ассоциируется в отечественной литературной традиции с любовью к Богу<sup>129</sup>.

<sup>126</sup> Багно В.Е. Трубадур Христа // Льюль Р. Цит. С. 236 – 240.

<sup>127</sup> Ср. Эко У. Цит. С. 206 – 207.

<sup>128</sup> Ин. 15, 12 – 15.

<sup>129</sup> Ср. также данные «Корпуса церковнославянского языка» на сайте НКРЯ.



Таким образом, для русского читателя мотив радости связан в этих строках с мотивом дружбы, но не любви.

Следующие строки, в которых Пиккарда поясняет Данте, почему святые желают только того, что у них есть, и в чем заключается самый принцип их блаженства, переводятся Лозинским так:

*Ведь тем-то и блаженно наше esse,  
Что божья воля руководит им  
И наша с нею не в противовесе*<sup>130</sup>.

*Anzi è formale ad esto beato esse  
tenersi dentro a la divina voglia,  
per ch'una fansi nostre voglie stesse*<sup>131</sup>.

Первая строка здесь передана почти дословно, включая аллитерацию: более того, как и всегда, Лозинский сохраняет латинизм оригинального текста, теологический термин «esse», вставляя его в русскую фразу и рифмуя с ним русское существительное «в противовесе». Однако интересно, что, в то время как у Данте акцент делается на слиянии всех отдельных волей небесных жителей в одну, внутри божественной воли, то в переводе этот мотив соединения множества в единое целое исчезает и заменяется выражением «и наша с нею не в противовесе». Такой узус не зарегистрирован в словарях (они дают сочетание «в противовес кому, чему-н.», ср. ТСОШ, 28345; СЕМЗ, 10872; МАКС, 58245; СИН, 14148, в значении ‘противопоставляя что-н. кому-чему-н., противодействуя кому-чему-н.’ или ‘в отличие от кого-, чего-л.; в противоположность’). С другой стороны, Лозинский сохраняет притяжательное местоимение «наша», и, в то время как в исходном тексте описывается процесс слияния волей как осуществляющееся в настоящий момент времени действие, выраженное глаголом в настоящем времени «fansi», в переводе возникает противоположный эффект: воли уже едины, более того, нет отдельных волей, но есть «наша воля», и действия никакого не происходит, констатируется состояние равновесия, и глагол исчезает из фразы.

Сопоставим с этим эпизодом начало XIX песни «Рая», где Данте вновь говорит о единодушии блаженных праведников в связи с вечным блаженством, употребляя метафору единого аромата, в который сливаются ароматы разных цветов:

Парил на крыльях, широко раскрытых,  
Прекрасный образ и в себе вмещал  
*Веселье* душ, в отрадном fruit *слитых*.  
И каждая была как мелкий лал,  
В котором словно солнце отражалось,  
И жгучий луч в глаза мне ударял.  
[...]  
Я видел и внимал, как говорил

Parea dinanzi a me con l'ali aperte  
la bella image che nel dolce fruit  
*liete* facevan l'anime *conserte*;  
parea ciascuna rubinetto in cui  
raggio di sole ardesse sì acceso,  
che ne' miei occhi rifrangesse lui.  
[...]  
ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,

<sup>130</sup> Рай III, 79 – 81.

<sup>131</sup> Par. III, 79 – 81.

Орлиный клюв, и «я» и «мой» звучало,  
Где *смысл реченья «мы» и «наш» сулил*.  
[...]  
Так пышет в груди углей раскаленных  
*Единый жар*, как были здесь слиты  
В *единый голос* сонмы просветленных.  
И я тогда: «О вечные цветы  
*Нетленной неги*, чьи благоуханья  
Слились в *одно*, отрадны и чисты,  
Повейте мне, чтоб я не знал алканья,  
Которым я терзаюсь так давно,  
Не обретая на земле питанья!»<sup>132</sup>.

e sonar ne la voce e «io» e «mio»,  
*quand'era nel concetto e 'noi' e 'nostro'*.  
[...]  
Così *un sol calor* di molte brage  
si fa sentir, come di molti amori  
usciva solo *un suon* di quella image.  
Ond'io appresso: «O perpetui fiori  
*de l'eterna letizia*, che pur uno  
parer mi fate tutti vostri odori,  
solvete mi, spirando, il gran digiuno  
che lungamente m'ha tenuto in fame,  
non trovandoli in terra cibo alcuno»<sup>133</sup>.

Нетрудно заметить, что в этих строках сохраняются все дантовские метафоры, служащие выражению идеи слияния множества разных волей и мыслей в единую волю и единую мысль. Сохранена также риторическая фигура «заискивание расположения». Ключевая лексема эпизода у Лозинского – глагол «слиться» (в его разных словоформах), который заменяет в переводе причастие «conserte» («слитых»), «usciva solo» («были здесь слиты»), «parer mi fate» («слились»).

Примечательно здесь то, что во всех этих терцинах в оригинале действие показано читателю через ощущения субъекта: «*parea dinanzi a me*»; «*parea ciascuna rubinetto*»; «*un sol calor... si fa sentir*»; «*parer mi fate*». В переводе же, напротив, действие переходит на план внешней действительности, так как, по определению Б. Успенского, «ведется с объективных позиций, то есть излагаются факты, а не впечатления»<sup>134</sup>: «парил на крыльях», «каждая была как мелкий лал», «пышет», «слились». За этим выбором прослеживается совершенно четкое решение переводчика воспроизводить звуковой рисунок дантовского стиха: так, «парил» соответствует дантовскому «*parea*». Отметим, что глагол со зрительной семантикой «*parea*», часто используемый Данте, в том числе, и в «Новой жизни», привлекал сам по себе особое внимание символистов: так, Вячеслав Иванов уходил в противоположную крайность, настойчиво переводя его как «мнилось» и подчеркивая этим визионарный характер явлений, описываемых в юношеской книге<sup>135</sup>. Однако Лозинский, обычно во многом близкий символистской поэтике, в данном случае сознательно уходит от этого упоминания о том, что действие разворачивается относительно Данте-персонажа и его чувственного, в данном случае визуального восприятия.

<sup>132</sup> Рай XIX, 22 – 27.

<sup>133</sup> Раг. XIX, 22 – 27.

<sup>134</sup> Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. СПб., 2000. С. 140.

<sup>135</sup> Ср. Иванов В. О границах искусства // Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 628 – 629. О специфике интерпретации в дантовской поэзии глагола «*parea*», означающего манифестацию, проявление некоей реальности перед глазами созерцателя, ср. также Эко У. Цит. С. 193 – 196.

Обратим внимание и на смену глагольных времен: «слились в одно» – «parer mi fate»: использование Лозинским прошедшего времени вытекает именно из того, что из текста уходит измерение субъективного ощущения; слияние многих благоуханий в одно не образуется в восприятии персонажа, но уже состоялось как факт, и наблюдается героем как некий *уже* сложившийся вне его и посторонний ему феномен.

Меняя «психологическую точку зрения», Лозинский меняет и точку зрения «в плане пространства» (термины Б. Успенского), лишая метафору ее «пространственной определенности»<sup>136</sup>. В самом деле, если Данте пишет: «usciva solo un suon di questa image», задавая звуку направление движения (из фигуры орла навстречу герою), то в переводе читаем: «слиты в единый голос сонмы просветленных» – в результате из стиха не только уходит измерение личного переживания, но и мотив движения, заменяясь статичной картиной.

Любопытны также сами лексемы радости: «веселье» и «нега». Первое существительное является абстрактным, стоит в позиции объекта-прямого дополнения и заменяет дантовское «liete» – эпитет к душам, составляющим фигуру орла. Таким образом, текст вновь становится более абстрактным, чем в оригинале.

Второе слово – «нега» – мы уже рассматривали в контексте классической русской поэзии применительно к эпизоду Паоло и Франчески; оно, имеющее в русском литературном контексте ассоциации с жаркой любовной страстью, любовной истомой или прохладительным отдыхом, становится здесь синонимом небесного блаженства.

«Нега» заменяет «letizia» в значении 'небесное блаженство' далеко не всегда: так, в эпизоде VI песни «Рая», где «letizia» у Данте появляется в контексте справедливости (речь императора Юстиниана), у Лозинского это же слово переводится дословно, как «радость»:

Но в том – часть нашей *радости*, что мзда  
Нам по заслугам нашим воздается,  
Не меньше и не больше никогда.  
И в этом так отрадно познается  
*Живая Правда*, что вовеки взор  
К какому-либо *злу* не обернется<sup>137</sup>.

Ma nel commensurar d'i nostri gaggi  
col merto è parte di nostra *letizia*,  
perché non li vedem minor né maggi.  
Quindi addolcisce *la viva giustizia*  
in noi l'affetto sì, che non si puote  
torcer già mai ad alcuna *nequizia*<sup>138</sup>.

Здесь слово «радость», как и у Данте, связано с мотивом справедливости на повествовательном уровне, хотя и не на уровне рифмы, так как существительное «letizia», находящееся в исходном тексте в ударной позиции и рифмующееся с «giustizia» и «nequizia», переходит в тексте Лозинского в середину стиха. Привлекает внимание

<sup>136</sup> Ср. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Цит. С. 104.

<sup>137</sup> Рай VI, 118 – 123.

<sup>138</sup> Par. VI, 118 – 123.

перевод «giustizia» как «Правда» (с большой буквы). Согласно Ю. Степанову, в слове «правда» (в паре со словом «истина») «в русской культуре концептуализована своеобразная духовная ценность»<sup>139</sup>. Даль дает следующие значения этого слова: ‘истина на деле, истина во образе, во благе; правосудие, справедливость’; ‘По первому коренному значению, правдой зовется судебник, свод законов, кодекс. Русская Правда и Правда Ярославлева, сборник узаконений, уставник. Посему же, правда стар. право суда, власть судить, карать и миловать, суд и расправа’ (ДАЛЬ, 51699). Особенностью русского концепта «правда», по мысли Степанова, является то, что

только в русской культуре «справедливость» соединяется с внутренним убеждением, с «правдой» и включается в поле «истины». Во французском языке «справедливость» подводится под слово «закон, законность, правопорядок», а в русском – под слово «правда» и «истина». Совпадение двух значений в слове «правда» – правда как объективная истина и правда как внутренний закон, справедливость находило постоянные соответствия и осмысления во многих идейных исканиях на протяжении всего XIX в.<sup>140</sup>.

Для русских «характерно тяготение в понимании законности скорее к внутренней убежденности в правоте, к справедливости внутренней, чем к внешней, юридической “формальности”»<sup>141</sup>. Одним из самых известных употреблений в русской литературе являются первые строки «Моцарта и Сальери» Пушкина:

Сальери

Все говорят: нет *правды* на земле.  
Но *правды* нет — и выше. Для меня  
Так это ясно, как простая гамма<sup>142</sup>.

В словаре Даля можно найти различные поговорки и пословицы, связанные с духовным значением правды в русском фольклоре:

От правды отстать – куда пристать? Про правду слышали, а кривду видели. Правда сама себя очистит. У Бога правда одна. Правда – свет разума. Правда светлее солнца. Правда чище ясного солнца. Все минется, одна правда останется. Не в силе Бог, а в правде. Царю пуще правда нужна. Царю правда лучший слуга. На правду нет слов (она сама высказывается). Доброе дело правду говорить смело. Дело знай, а правду помни. Дело помни, а правды не забывай. Варвара мне тетка, а правда сестра. Кто правдой живет, тот добро наживет. Бог тому дает, кто правдой живет. Что ни говори, а правда надобна. [...]. Правда со дна моря выносит. Правда из воды, из огня спасает (ДАЛЬ).

Кроме того, слово «правда» часто встречается в церковнославянском и Синодальном переводах Библии<sup>143</sup>.

Таким образом, лексема радости контекстуально связана здесь со словом, издревле использовавшимся в русском языке, в том числе и в литургической традиции, и

<sup>139</sup> Степанов Ю.С. Цит. С. 455. Ср. также Успенский Б.А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.). Цит. С. 191 – 192.

<sup>140</sup> Степанов Ю.С. Цит. С. 466 – 467.

<sup>141</sup> Там же. С. 467.

<sup>142</sup> Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 4. С. 323.

<sup>143</sup> Ср. примеры в словаре Дьяченко: Дьяченко Г.М. Цит.

занимающим особую смысловую нишу в русской языковой картине мира. Примечательно, что такое словоупотребление позволяет Лозинскому перевести антонимичное «*nequizia*» (досл. «беззаконие») как «зло»: ведь «правда» в русском языке ассоциируется не только с правосудием, но и с добром: «“неправда, кривда” в предыстории [концепта – К.Л.] оказывается родственной “злу”, а “правда” – “добру” и “радости”»<sup>144</sup>.

Как мы уже имели случай убедиться, в тексте Лозинского, как и в дантовском тексте, присутствует также связь между мотивами радости и света, хотя эта связь по своим характеристикам часто отличается от дантовской. Рассмотрим следующий эпизод в переводе, где слово с семантикой радости употребляется в качестве синонима небесного блаженства, в связи с мотивом световой оболочки, окутывающей святых Рая:

И вскоре, в самом дивном из светил  
 Меньшого круга, голос благочестный,  
 Как, верно, ангел деве говорил,  
 Ответил так: «Доколе Рай небесный  
 Длит *праздник* свой, любовь, что в нас живет,  
 Лучится этой ризою чудесной.  
 Ее свеченье пылу вслед идет,  
 Пыл – зренью вслед, а зренью – до предела,  
 Который милость сверх заслуг дает»<sup>145</sup>.

E io udi' ne la luce più dia  
 del minor cerchio una voce modesta,  
 forse qual fu da l'angelo a Maria,  
 risponder: «Quanto fia lunga *la festa*  
 di paradiso, tanto il nostro amore  
 si raggerà dintorno cotal vesta.  
 La sua chiarezza séguita l'ardore;  
 l'ardor la visione, e quella è tanta,  
 quant'ha di grazia sovra suo valore»<sup>146</sup>.

В данном случае речь идет о почти подстрочном переводе, выполненном, однако, в рифму, с сохранением фонетических особенностей оригинала («дивный» – «*dia*»), и, очевидно, это один из тех эпизодов поэмы, которые позволили Э. Баццарелли написать: «Иногда, размышляя о древних переводчиках, переводивших Библию “боговдохновенно”, я невольно уподобляю перевод Лозинского их труду»<sup>147</sup>. Тем более любопытно рассмотреть те новые семантические ассоциации, которые рождаются в результате изменения порядка слов и рифм при столь высокой точности передачи содержания терцин. Сохраняя дантовскую идею связи мотива радости как праздника и мотива света как оболочки святых, порожденной их любовью, которая, в свою очередь, порождена богосозерцанием («зреньем»), Лозинский, однако, меняет логическое ударение в стихе, соответственно изменению рифмы. У Данте ударным словом оказывается именно лексема радости («*festa*»), она же субъект предложения (продлится праздник / рая); именно это слово рифмуется и с «*vesta*» (оболочка), сочетая радость со светом не только на уровне

<sup>144</sup> Ср. Степанов Ю.С. Цит. С. 463.

<sup>145</sup> Рай XIV, 34 – 42.

<sup>146</sup> Par. XIV, 34 – 42.

<sup>147</sup> Баццарелли Э. О переводе «Божественной Комедии» Лозинским. Система эквивалентов // Алексеев М.П., Бушмин А.С. (ред.). Сравнительное изучение литератур: сборник статей. К 80-летию академика М.П. Алексеева. Л., 1976. С. 316.

идеи, но и на уровне формы. У Лозинского, при сохранении лексемы «праздник»<sup>148</sup>, меняется синтаксический строй предложения: в роли подлежащего оказывается «Рай», а «праздник» – в роли объекта – прямого дополнения; соответственно, в ударную позицию помещается прилагательное «небесный», эпитет к «Раю» (отсутствующий у Данте). Происходит как грамматическая трансформация, так и инверсия смысловых акцентов: в исходном тексте важен не сам Рай (место), а проявления радости Рая (действие), это видно и из того, что перед словом «paradiso» нет определенного артикля, и потому буквально оно переводится на русский язык относительным прилагательным «райский»; в переводе же проявления радости оказываются вторичны по отношению к месту, где они совершаются, и, более того, это место даже получает особую характеристику – «небесный» (что влечет за собой и характеристику «ризы» – «чудесной», которой нет в оригинале и которая необходима для рифмы). Итак, при почти дословном сохранении содержания и даже созвучий, синтаксическая трансформация и перестановка порядка слов во фразах (на важность анализа которой при переводе Данте неслучайно указывает О. Седакова<sup>149</sup>) приводят к тому, что в стиховом пространстве Лозинского центральную роль играет не образ переживания и выражения радости, а образ Рая как места, в котором присутствует эта радость.

Подобную же ситуацию можно наблюдать в 31 – 36 стихах XXIV песни «Рая», здесь она еще более заметна:

Остановясь, огонь благословенный,  
 Направя к госпоже моей полет  
 Дыханья, дал ответ вышереченный.  
 И та: «О свет, в котором вечен тот,  
 Кому господь *от этого чертога*  
 Вручил ключи, принеши их с высот,  
 Из уст твоих, насколько хочешь строго,  
 Да будет он о вере вопрошен,  
 Тебя по морю ведшей, волей бога»<sup>150</sup>.

Poscia fermato, il foco benedetto  
 a la mia donna dirizzò lo spiro,  
 che favellò così com'i' ho detto.  
 Ed ella: «O luce eterna del gran viro  
 a cui Nostro Segnor lasciò le chiavi,  
 ch'ei portò giù, *di questo gaudio miro*,  
 tenta costui di punti lievi e gravi,  
 come ti piace, intorno de la fede,  
 per la qual tu su per lo mare andavi»<sup>151</sup>.

Как было показано в первой части настоящей работы, метонимическое употребление словосочетания «gaudio miro» в значении Рая имеет две основных функции в тексте: 1) внесение динамической ноты в описание небес, благодаря чему Рай предстает не как статичное изображение, но как переживание и активное выражение этого переживания (а именно танец, о котором речь в предшествующих терцинах); 2) переживание и его

<sup>148</sup> В русском языке эта лексема также может иметь значение 'испытываемое от чего-л. наслаждение, приятное, радостное чувство, а также сам источник наслаждения, радости' (МАКС, 53537).

<sup>149</sup> Ср. Седакова О.А. Перевести Данте. Цит.

<sup>150</sup> Рай XXIV, 31 – 39.

<sup>151</sup> Раг. XXIV, 31 – 39.

выражение показаны в восприятии главного героя благодаря латинизму «migo», относящемуся к семантическому полю зрения в дантовской поэме. Обе эти функции отсутствуют в переводе; дантовский прием описания места через переживание тех, кто находится в этом месте, не воспроизводится и, напротив, существительное с семантикой чувства заменяется существительным с пространственной семантикой («чертог»).

Таким образом, из текста уходит измерение радости, и вместо образа «зримой радости» перед нами – традиционное для отечественной библейского и литургического узуса в значении «царствие небесное» существительное «чертог»<sup>152</sup>. Не менее традиционна и рифма: «чертога – бога», часто используемая в русской поэзии, от Г. Державина до Ф. Сологуба, часто в сопровождении эпитетов «вечный», «небесный», «святой» (ср. «Поэтический корпус русского языка» в НКРЯ).

В начале XXVII песни «Рая» концепт «радость» как небесное блаженство выражается в переводе Лозинского следующим образом:

«Отцу, и сыну, и святому духу» –  
Повсюду – «слава!» – раздалось в Раю,  
И тот напев был упоением слуху.  
Взирая, я, казалось, взором пью  
Улыбку мироздания, так что зримый  
И звучный хмель вливался в грудь мою.  
*О радость! О восторг невыразимый!*  
О жизнь, где все – любовь и все – покой!  
О верный клад, без алчности хранимый!<sup>153</sup>

«Al Padre, al Figlio, a lo Spirito Santo»,  
cominciò, «gloria!», tutto 'l paradiso,  
sì che m'inebriava il dolce canto.  
Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso  
de l'universo; per che mia ebbrezza  
intrava per l'udire e per lo viso.  
*Oh gioia! oh ineffabile allegrezza!*  
oh vita intègra d'amore e di pace!  
oh senza brama sicura ricchezza!<sup>154</sup>

Обратим, прежде всего, внимание на употребление наименований Бога (отец, сын и дух святой) со строчной буквы, в то время как «Рай» пишется с прописной. Это выбор не переводчика, но редакции, в соответствии с цензурными требованиями времени, когда вышло академическое издание поэмы. Далее, Рай вновь обозначает в переводе место и в предложении является обстоятельством, в то время как в подлиннике слово «рай» – подлежащее; у Данте поет «слава!» весь Рай (святые и все мироздание), у Лозинского субъект пения не определен, действие становится не всеобщим, а вездесущим («повсюду»). В оригинале универсальное торжество описывается посредством индивидуального восприятия Данте-персонажа, причем индивидуальность эта подчеркивается употреблением личных местоимений и существительных со значением органов чувств: «m'inebriava», «mi sembiava», «mia ebbrezza», «per l'udire e per lo viso». В

<sup>152</sup> Ср., напр., Пс. 44, 17 – 18; *Тимрот А.* (пер. с церковносл.). Праздничная минея. Рождество Христово. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/mineia/rh01.shtml> (дата последнего обращения: 03.12.2017); *Тимрот А.* (пер. с церковносл.). Великий Канон Андрея Критского. URL: [https://azbyka.ru/bogoslužhenie/triod\\_postnaya/vkan01.shtml](https://azbyka.ru/bogoslužhenie/triod_postnaya/vkan01.shtml) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>153</sup> Рай XXVII, 1 – 9.

<sup>154</sup> Пар. XXVII, 1 – 9.

переводе степень индивидуальности снижается: «напев был упоением слуху» (слуху «вообще», а не «моему» слуху); «казалось» (безличная форма глагола); «хмель»; «зримый и звучный хмель». В частности, в последнем случае упоминаются не органы чувств паломника-Данте, а характеризуется сама природа опьянения (опьянение, которое можно зреть; опьянение, которое звучит).

Особого внимания заслуживает существительное «хмель», используемое Лозинским в качестве эквивалента «*ebbrezza*». Как говорилось в первой части работы, в этих терцинах Данте выражает идею небесного блаженства-радости в терминах, свойственных мистическим текстам его времени: «*ebbrezza*» и однокоренные этому существительному слова регулярно встречаются в средневековой мистической поэзии и трактатах.

Что касается существительного «хмель», то оно не зарегистрировано ни в одном религиозном источнике в значении мистического восторга или упоения; это существительное не из церковнославянского, а из древнерусского языка (определение ему находим у Срезневского<sup>155</sup>). В «Основном корпусе русского языка» на сайте НКРЯ первые данные о его употреблении в художественной литературе относятся к 1747 г. (Ломоносов, «Лифляндская экономия», в значении растения, на котором варят пиво); также «хмель» на протяжении XIX в. имел значение опьянения или пьянства, в абсолютном большинстве случаев в буквальном смысле. Однако встречаются и переносные: «хмель политических бесед и ассоциаций» (П.В. Анненков, «Записки о французской революции 1848 года», 1848); «Стихи его точно разымчивый хмель» (Н.В. Гоголь, «Выбранные места из переписки с друзьями», 1843 – 1847); «хмель юности» (там же). У Ф. Буслая, в «Повести о горе и злочасти», Хмель выступает как персонаж – «олицетворение злого демона пьянства» (Ф.И. Буслая, «Повесть о горе и злочасти, как Горе-Злочастие довело молодца во иноческий чин», 1856). В «Поэтическом корпусе» за первую половину XIX в. находим такие сочетания: «дурь и хмель» (П. А. Вяземский, «Станция», 1825), «буйный хмель» (С. П. Шевырев, «Цыганская пляска», 1828), «хмель коварный» (М. Ю. Лермонтов, «Измаил-Бей», 1832). Слово «хмель» любимо и символистами, в значении страстного исступления, самозабвения, буйного разгула: ср., например, «Хмель исступленья» (В.Я. Брюсов, «Хмель исступленья», 1901), «бродячий хмель страстей» (К. Д. Бальмонт, «Мои звери», 1903); «безумный хмель» (В.Я. Брюсов, «Вячеславу Иванову», 1903).

Однако слово «хмель» никогда не ассоциируется с христианским мистическим экстазом, как у Данте и средневековых мистиков, за одним исключением: Вячеслав Иванов, прославляя дионисийство и связывая фигуру Диониса с фигурой Христа, употребляет это

---

<sup>155</sup> Срезневский И.И. Цит.



существительное именно в контексте мистического богообщения, наполняя его новыми для отечественной поэзии смыслами:

День седьмой — в почившей святыне  
*Вечногo всезрящий хмель.*  
(В. И. Иванов, «Седьмой день», 1904)

Мне грезятся уста  
Немого умиленья;  
Любви напечатленья,  
Неведомой досель;  
Смарагдные места  
Таинственных радений;  
Древа боговидений;  
Холмы лобзаний земных,  
И пламень врат тюремных,  
И *боговещий хмель!*  
(В. И. Иванов, «Увенчанные», 1904)

Хмель, это — тайная душа нашей жизни. Мир — хмель божества.  
(В. И. Иванов, «Хмель», 1904)

Любопытно, что у Гумилева, напротив, встречается противопоставление «колдовского хмеля» искусства Леонардо да Винчи – невинному и чистому приобщению «небесному блаженству» Фра Беато Анджелико:

Пускай велик небесный Рафаэль,  
Любимец бога скал, Буонарротти,  
Да Винчи, *колдовской вкусивший хмель,*  
Челлини, давший бронзе тайну плоти.  
[...]  
Но Рафаэль не греет, а слепит,  
В Буонарротти страшно совершенство,  
И *хмель да Винчи душу замутит,*  
*Ту душу, что поверила в блаженство.*  
(Н. С. Гумилев, «Фра Беато Анджелико», 1916).

Таким образом, переводя дантовское «*ebbrezza*» словом «хмель», Лозинский мог иметь в качестве образца поэзию Вячеслава Иванова, но в рамках национальной литературной традиции мистический контекст употребления этого существительного остается скорее исключением; данное существительное ассоциируется скорее либо с опьянением спиртными напитками, либо – в переносном смысле – с недоброй, страстной, колдовской одержимостью, особенно в лирике модернизма. Очевидно, данное употребление являет собой пример построения нового языка, или «идиолекта», выработанного Лозинским для перевода «Комедии», о котором писала Ольга Седакова<sup>156</sup>: поэт-переводчик, как и Данте, наполняет привычную для литературного узуса лексику новыми смыслами, помещая ее в новые контексты. Однако, если Данте делает это в эпоху становления итальянского языка, и многие из его употреблений кладут начало новой традиции словоупотребления в

<sup>156</sup> Ср. Седакова О.А. Перевести Данте. Цит.

литературе и в повседневной речи, то Лозинский творит свое произведение уже в условиях сформировавшегося русского литературного языка, и созданные им лексико-семантические образования не влияют на развитие последнего, а в какой-то мере даже остаются ему чужды<sup>157</sup>.

Лозинский сохраняет связь мотива радости с мотивами света, музыки, топосом невыразимости («восторг невыразимый!»); сохраняет и знаменитую метафору «улыбки вселенной», но, разумеется, семантическая нагрузка рифмы в процессе перевода не может не измениться. В оригинале «allegrezza» рифмуется с «ebbrezza» и «ricchezza», создавая сочетание мотивов, которое мы проследили в первой части работы: радость связана, с одной стороны, с духовным экстазом, а с другой – с обретением «богатства без вожделения», то есть духовных даров, не вызывающих в человеке «cupidigia» – «алчности», по мнению Данте, худшего из пороков земного мира. Примечательно, что и в эпизоде XI песни «Рая», где изображается бракосочетание Франциска с Бедностью, у Данте повторяется образ духовного богатства и «слово радости»: именно радостный вид «влюбленных», наряду с их согласием и любовью, становится причиной, по которой все спутники Франциска решают последовать его примеру. Как говорилось выше, описание радости отнюдь не выглядит в этой песни случайным: ведь именно радость являлась (и продолжает являться) одной из главных характеристик духовности францисканства, близкой автору «Комедии».

В переводе рифма меняется: ударными – в силу инверсии, характерной для поэтического языка – становятся не существительные, а прилагательные и причастия: «зримый» – «невыразимый» – «хранимый». Таким образом, из рифмы, из-под тонического ударения, уходит лексема радости; мотив зрения сочетается на этом уровне с топосом невыразимости, а образ «богатства без вожделения» трансформируется: если у Данте его характеристикой является эпитет «sicura» (надежный), то у Лозинского употребляется слово «клад» и в качестве определения к нему выступает страдательное причастие настоящего времени «хранимый», то есть «тот, который хранят» (уже имеют). Таким образом, измерение надежды и уверенности в награде (проекция на будущее) сменяется на измерение настоящего; отсутствие алчности в этой перспективе относится к тому, что *уже* есть, а не к тому, что только *может быть*.

Что касается эпизода со св. Франциском, то Лозинский сохраняет слово «клад» и в этом отрывке, что позволяет говорить об использовании типичного для Данте приема – лексическом повторе в рамках одного и того же мотива в разных песнях:

---

<sup>157</sup> Ср. Бибихин В.В. Слово и событие // Бибихин В.В. Слово и событие. Писатель и литература. М., 2010. С. 66 – 83.

При виде *счастья* и согласия их,  
 Любовь, умильный взгляд и удивленье  
 Рождали много помыслов святых.  
 Бернарда первым обуяло рвенье,  
 И он, разутый, вслед спеша, *был рад*  
 Столь дивное настичь упокоенье.  
 О дар обильный, о безвестный *клад*!  
 Эгидий бос, и бос Сильвестр, ступая  
 Вслед жениху; так дева манит взгляд!<sup>158</sup>

La lor concordia e i lor *lieti sembianti*,  
 amore e meraviglia e dolce sguardo  
 facieno esser cagion di pensier santi;  
 tanto che 'l venerabile Bernardo  
 si scalzò prima, e dietro a tanta pace  
 corse e, correndo, *li parve esser tardo*.  
 Oh ignota *ricchezza!* oh ben ferace!  
 Scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro  
 dietro a lo sposo, si la sposa piace<sup>159</sup>.

В тексте перевода воспроизводится лексема со значением радости и даже вводится еще одна, дополнительная. Лозинский сохраняет и усиливает дантовские аллитерации: вначале – на «л» (в русском языке «особенно удачны аллитерации на л для выражения ликования, любви, веселья, ласки»<sup>160</sup>), затем на «р» и «д». Однако он заменяет «радостные черты» Франциска и Бедности словом «счастье», которое является абстрактным существительным, в то время как в исходном тексте существительное принадлежит к разряду конкретных («sembianti»), а «lieti» выражает его характеристику. Любопытно, что краткое прилагательное «рад» появляется, напротив, в терцине, посвященной Бернарду, и сочетается рифмой со следующей терциной: «рад – клад – взгляд»: таким образом, и у Лозинского появляется сочетание мотива радости с мотивом нетленного богатства, но в XI песни «Рая», а не в XXVII. Слово «рад», несомненно, употребляется и по желанию переводчика воспроизвести аллитерацию исходного текста (*venerabile, Bernardo, corse, correndo, parve, esser tardo* – *Бернарда, первым, рвенье, разутый, вслед, рад*). Используя эту лексему радости, Лозинский смягчает и ослабляет интенсивность выражения в оригинальном тексте, исчезает и этимологическая фигура, усугубляющая интенсивность у Данте: «*corse e, correndo, li parve esser tardo*». Таким образом, в данном случае переводчик, используя лексику радости, не смещает смысловых акцентов, воспроизводит и повествовательную ткань, и даже фонетическую систему оригинального стиха, но описание движения Бернарда по следам Франциска обретает в результате более спокойный и менее динамичный характер (это достигается и за счет использования меньшего количества глаголов).

Обратим внимание на подобный случай сохранения дантовских созвучий при изменении лексико-семантического наполнения следующих терцин в XXVII песни, где вновь появляется антитеза «земное богатство – небесное богатство»:

«Невеста Божья не затем выросла  
 Моею кровью, кровью Лина, *Клета*,  
 Чтоб золото стяжалось без числа;

«Non fu la sposa di Cristo allevata  
 del sangue mio, di Lin, di quel di *Cleto*,  
 per essere ad acquisto d'oro usata;

<sup>158</sup> Рай XI, 76 – 84.

<sup>159</sup> Раг. XI, 76 – 84.

<sup>160</sup> Ср. Гроссман Л. П. Литературные биографии. М., 2012. С. 130.

И только чтоб стяжать *блаженство это*,  
Сикст, Пий, Каликст и праведный Урбан,  
Стеня, пролили кровь в *былые лета*<sup>161</sup>.

ma per acquisto d'*esto viver lieto*,  
e Sisto e Pio e Calisto e Urbano  
sparser lo sangue dopo *molto fletto*<sup>162</sup>.

Здесь не только фактически дословно воспроизведено содержание монолога апостола Петра, сохранен повтор через употребление этимологической фигуры («стяжалось – стяжать»), но и воспроизведена дантовская рифма со всеми созвучиями. Лозинский почти идеально повторяет даже созвучие «lieto», употребляя существительное «лета» (арх. «годы»). Однако при этом примечательно, что «viver lieto» (досл. «радостная жизнь») – синоним, используемый Данте для описания вечного блаженства, Лозинский переводит именно теологическим термином «блаженство», как мы уже неоднократно наблюдали на протяжении нашего анализа.

Итак, подводя итоги рассмотрению случаев перевода лексики радости, синонимичной лексике с семантикой небесного и земного блаженства у Данте, можно заключить, что в соответствующих эпизодах текста Лозинского, при сохранении и воспроизведении большинства повествовательных структур дантовской «Комедии», ее тропов и фонетических особенностей, фигурирует:

- 1) меньше лексем с семантикой радости, чем у Данте;
- 2) лексемы с семантикой небесного блаженства чаще не заменяются синонимами из других жанров, а остаются теологическими терминами («блаженство», «блаженный»);
- 3) в тексте перевода появляется, напротив, больше лексики с семантикой печали различных смысловых и стилистических оттенков;
- 4) в то же время, в большинстве случаев конкретная лексика в контекстах лексем радости заменяется абстрактной;
- 5) «психологическая точка зрения» персонажа заменяется объективной позицией стороннего наблюдателя;
- 6) сокращается количество глаголов, за счет чего уменьшается динамизм повествования;
- 7) глаголы настоящего времени заменяются глаголами прошедшего, увеличивая дистанцию между автором и описываемыми им переживаниями;
- 8) в текст вводятся стилемы из поэзии символистов, в частности, Вячеслава Иванова, что сближает поэтику радости в переводе с религиозно-мистической поэтикой данного автора. Так, во многих случаях существительное «letizia» переводится словом «нега», «ebbrezza» в XXVII песни «Рая» – словом «хмель» и т.д. Это

<sup>161</sup> Рай XXVII, 40 – 45.

<sup>162</sup> Par. XXVII, 40 – 45.

привносит в текст Лозинского стилистические ноты из лирики серебряного века, в последнем случае – из «дионисийской» лирики Иванова.

Последний пункт представляется важным как для выявления стилистических особенностей выражения концепта «радость» в «Божественной комедии» Лозинского, так и для понимания того, какие новые семантические ассоциации формируются в эпизодах, где употребляется лексика радости, если рассматривать их в контексте русской художественной литературы и литургической традиции.

Пытаясь выявить специфику концепта «радость» в дантовской поэме и его отношение к понятию небесного блаженства, мы проанализировали терцину XXX песни «Рая», в которой Беатриче дает определение Эмпирею, используя для этого три категории: свет, любовь и радость. Как было сказано в первой части работы, во многих эпизодах «Комедии», особенно в «Раю», раскрываются мистические отношения радости со светом и любовью: так, метафора светового одеяния святых является одним из основных поэтических приемов Данте для описания небесного блаженства, переживаемого ими, а любовь святых друг к другу, Бога к людям и людей к Богу в большинстве случаев изображается посредством описания их радости.

Эти отношения между любовью, светом и радостью выражаются в эпизоде Par. XXX, 37 – 42.

Рассмотрим, как они воплощаются в переводе Лозинского и какие изменения в трактовке радости влекут переводческие трансформации на уровне микроструктур поэтического языка.

«Из наибольшей области телесной, –  
Как бодрый вождь, она сказала вновь, –  
Мы вознеслись в чистейший свет небесный,  
Умопостижный свет, где все – любовь,  
Любовь к добру, дарящая отраду,  
Отраду слаще всех, пьянящих кровь»<sup>163</sup>.

con atto e voce di spedito duce  
ricominciò: «Noi siamo usciti fore  
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:  
luce intellettüal, piena d'amore;  
amor di vero ben, pien di letizia;  
letizia che trascende ogne dolzore»<sup>164</sup>.

Прежде всего, отметим, что переводчик сохраняет все три сущностные элемента небесного блаженства: свет, любовь и отрада (радость), причем сохраняет их в рамках той цепной структуры, которая присутствует в оригинале и связующими звеньями которой выступают повторы: «свет – свет, любовь – любовь, отраду – отраду». С другой стороны, в переводе появляется новый образный ряд, в результате чего рождаются новые ассоциации и стилистические коннотации. Так, слово «duce», которым Данте называет Беатриче, переводится Лозинским как «вождь». Это употребление применительно к

<sup>163</sup> Рай XXX, 37 – 42.

<sup>164</sup> Par. XXX, 37 – 42.

Беатриче встречается в тексте не впервые: так же, например, переводится знаменитое воззвание в 34-м стихе XXIII песни:

Oh Bèatrice, dolce guida e cara!<sup>165</sup>            О Беатриче, милый, нежный *вождь*!<sup>166</sup>

Несомненно, данному существительному отдано предпочтение в обоих случаях в силу его архаичности, в соответствии с теоретической программой переводчика: в самом деле, оно принадлежало древнерусскому языку и употреблялось в нем в значении: ‘dux, вождь, (предводитель)’<sup>167</sup>. Однако в современном языке оно означает: ‘глава племени, родовой общины’; ‘военачальник, полководец (устар. высок.)’; ‘общепризнанный идейный, политический руководитель масс’; ‘глава идейного течения, научного направления’ (СЕМ1, 1595; СЕМ1, 1596; СЕМ1, 1597; СЕМ1, 1598).

Лозинский переводил поэму Данте в те годы, когда в русской языковой культуре слово «вождь» приобрело совершенно однозначную трактовку: достаточно просмотреть данные НКРЯ, чтобы убедиться, что на протяжении всего советского периода в абсолютном большинстве случаев в литературе слово «вождь» употреблялось в последних двух значениях «Семантического словаря» и, в частности, применительно к правителям Советского Союза. Таким образом, для русского читателя, приобщенного к советской культуре, сочетание «милый, нежный вождь» или помещение этого слова в контекст XXX песни «Рая» влекло за собой конкретную историческую ассоциацию, которой, разумеется, не было в дантовском тексте. Это употребление может быть объяснено как архаическое, в соответствии с намерением Лозинского переводить поэму так, чтобы она воспринималась на русском языке так же, как воспринимается на итальянском не средневековыми, а современными читателями; однако историко-политическая коннотация при этом была и остается неизбежной<sup>168</sup>.

С другой стороны, в последний стих отрывка Лозинский вводит очень яркий и сильный образ, отсутствующий в оригинале: это образ отрады «слаще всех, пьянящих кровь». Если у Данте здесь употреблен провансализм «dolzore», отсылающий нас к мистическим текстам Ришара Сен-Викторского, также писавшего (на латинском языке) о сладости созерцания Бога, причем это слово в данном контексте не имеет литературных ассоциаций с бурной телесной страстью, то у Лозинского дантовское «ogne dolzore» (всякая сладость) обогащается образом «пьянящих кровь», который, еще более непосредственно, чем образ хмеля из начальных терцин XXVII песни, отсылает русского читателя к мистико-

<sup>165</sup> Par. XXIII, 34.

<sup>166</sup> Рай XXIII, 34.

<sup>167</sup> Ср. Срезневский И.И. Цит.

<sup>168</sup> О восприятии перевода в его историко-культурном аспекте ср. *Торон П.* Тотальный перевод. Цит. С. 54.

эротической поэзии Вячеслава Иванова, в частности, к таким образам из книги «*Con ardens*» (1911), как агнец, струящий из ран «эдемское вино»<sup>169</sup>, или роза, которая «измлела [...] в томной мгле желаньем уст, в которых пламенеет двуострый меч»<sup>170</sup>. Черта, роднящая образ Лозинского с этими картинами в ивановских стихах, – это тесное соединение эротических мотивов с мотивами божественного откровения, религиозного экстаза и небесного блаженства, которое отсутствует у Данте: в самом деле, в поэзии Данте, как было показано в первой части работы, происходит, скорее обратный процесс: лексемы и стилемы, употреблявшиеся до него в любовной лирике для описания плотского наслаждения, очищаются и наполняются в его поэме новым теологическим смыслом; у Иванова же образы из теологического обихода часто становятся вмещением эротических и страстных желаний, наряду с духовными стремлениями. Лозинский в данном случае выступает в некотором роде преемником ивановской поэтики.

Таким образом, терцины, в которых определяется роль радости в системе дантовского космоса наполняются в переводе новыми стилистическими и смысловыми коннотациями, которые отсылают читателя к поэтике Иванова, а та, в свою очередь, питается средневековой поэтической традицией, и, в частности, тем же Данте, но интерпретирует эту традицию в новом, мистико-эротическом и эзотерическом ключе. В переводе Лозинского обнаруживаются следы этой интерпретации, и убедиться в этом можно, как было показано выше, анализируя ключевой эпизод с мотивом радости в поэме. При этом структурные связи мотива радости с мотивами света и любви переданы переводчиком весьма точно, подтверждением чему служат и тематически связанные с настоящим отрывком эпизоды: Рай XIV, 37 – 51; Рай XXI, 83 – 90; Пар. XXXI 25 – 27, переведенные на русский язык почти дословно. Однако для того, чтобы увидеть, как концепт «радость» реализуется на уровне микроструктур поэтического текста Лозинского в соотношении с мотивами любви и света, представляется необходимым рассмотреть его вербализацию на протяжении всей поэмы, в сопоставлении с теми эпизодами исходного текста, которые были проанализированы в первой части настоящей работы, а именно эпизодами, которые касаются взаимоотношений персонажей поэмы.

В первой части настоящей работы мы убедились, что лексика радости, описывающая контакты между персонажами «Ада», присутствует не только в воспоминаниях о земном блаженстве, но и в повествовании о тех действиях Данте и его собеседников, которые непосредственно сопряжены с развитием сюжета. Употребления данной лексики в диалогах между героями подчеркивают контраст между реальностью подземного мира и

---

<sup>169</sup> *Иванов В. De profundis // Иванов В. Собр. соч. Цит. Т. 2. С. 237.*

<sup>170</sup> *Иванов В. Плоть и кровь // Иванов В. Собр. соч. Цит. Т. 2. С. 495.*

отношениями любви и дружбы между Данте и его проводниками. Что до отношений между Данте и обитателями Ада, то здесь эта лексика служит формированию перевернутой модели общения людей друг с другом и с миром, по которой можно судить об идеальной модели этого общения, представленной во второй и третьей кантиках. Что же касается «Чистилища», то в этой кантике лексемы радости служат чаще всего выражению общего духа братской любви и дружбы, пронизывающей эту часть «Комедии»; они используются также при описании взаимоотношений творения с Творцом, в сочетании с мотивом творчества и создания Божьего мира; важнейшей лексемой мотива радости в «Чистилище» представляется глагол «congaudere» (сорадоваться), отражающий идею единой соборной Церкви как мистического тела верных во Христе и предвосхищающий радость святых Рая. В следующих главах мы попробуем показать, насколько сохраняются эти мотивные связи в переводе Лозинского и какие дополнительные семантические ассоциации и стилистические коннотации, отсутствующие в оригинале, возникают в русском тексте «Божественной комедии».



## Глава 4. Радость во взаимоотношениях персонажей в «Аду» и в «Чистилище»

### 4.1. Отношения Данте с его проводниками

Рассмотрим три эпизода, где фигурируют выражения радости в диалогах между Данте и его проводниками. Как мы помним, этот вид радости в исходном тексте связан с мотивом обретения героем истинного знания с помощью земного разума, озаренного небесной премудростью. Звучание выражений, заимствованных из провансальского языка, вносит в грубый сатирический контекст «Ада» ноту куртуазной лирики. Изящество обращения Вергилия с Данте отражает взаимную любовь ученика и учителя, готовность Данте принимать установления античной этики, покорность человека законам рассудка и желание христианина просветиться, чтобы постепенно очиститься от грехов. Что касается куртуазности общения Вергилия с Беатриче, она отражает готовность рассудка подчиниться божественной премудрости. Лексемой радости, объединяющей в поэме три сцены, где:

- 1) Вергилий выражает свою радость служения Беатриче;
- 2) Данте выражает радость, которую ему доставляет сомнение, если его разрешает Вергилий;
- 3) Автор описывает радость, с какой Беатриче заботится о Данте (через животное сравнение) –

является глагол «aggratar/aggradar» (в последнем случае – отглагольное причастие).

Проанализируем данные эпизоды в переводе Лозинского.

Когда Беатриче спускается в Лимб из Эмпирея, чтобы просить Вергилия помочь Данте, древний поэт отвечает ей такими словами:

«Единственная ты, кем смертный род  
Возвышенной, чем всякое творенье,  
Вмещаемое в малый небосвод,  
Тебе служить – *такое утешенье*,  
Что я, свершив, заслуги не приму;  
Мне нужно лишь узнать твое веленье<sup>1</sup>.

«O donna di virtù sola per cui  
l'umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c' ha minor li cerchi sui,  
*tanto m'aggrada* il tuo comandamento,  
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;  
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento»<sup>2</sup>.

В следующем отрывке Данте говорит Вергилию:

«О свет, которым зорек близорукий,  
Ты учишь так, что я *готов любить*  
*Неведенье* не менее науки»<sup>3</sup>.

«O sol che sani ogni vista turbata,  
tu *mi contenti* sì quando tu solvi,  
che, non men che saver, *dubbiar m'aggrata*»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ад II, 76 – 81.

<sup>2</sup> Inf. II, 76 – 81.

<sup>3</sup> Ад XI, 91 – 93.

Наконец, в начале XXIII песни «Рая» в русском переводе звучат такие слова:

Как птица, посреди листвы любимой,  
Ночь проведя в гнезде птенцов родных,  
Когда весь мир от нас укрыт, незримый,  
Чтобы увидеть милый облик их  
И корм найти, которым сыты детки, –  
А ей *отраден* тяжкий труд для них, –  
Час упреждая на открытой ветке,  
Ждет, чтобы солнцем озарилась мгла,  
И смотрит вдаль, чуть свет забрезжит редкий, –  
Так Беатриче, выпрямься, ждала  
И к выси, под которой утомленный  
Шаг солнца медлит, очи возвела<sup>5</sup>.

Come l'augello, intra l'amate fronde,  
posato al nido de' suoi dolci nati  
la notte che le cose ci nasconde,  
che, per veder li aspetti disiati  
e per trovar lo cibo onde li pasca,  
in che gravi labor li sono *aggrati*,  
previene il tempo in su aperta frasca,  
e con ardente affetto il sole aspetta,  
fiso guardando pur che l'alba nasca;  
così la donna m'ia stava eretta  
e attenta, rivolta inver' la plaga  
sotto la quale il sol mostra men fretta<sup>6</sup>.

Очевидно, что варианты одной и той же лексемы «aggradar»/«aggratar»/«aggrati» во всех трех случаях переводятся по-разному: «утешенье», «я готов любить», «отраден». Все эти слова не относятся к словарю радости текста «Божественной комедии», за исключением последнего. Отметим, что при их употреблении из текста исчезает не только куртуазная стилема, но и возможные дополнительные значения, которые дантовское слово имело в языке трубадуров, в частности, 'готовность страдать ради любви'. Примечательно и то, что во втором эпизоде у Данте присутствуют целых два слова, обозначающих радостную эмоцию: «contenti» и «aggrata». У Лозинского опущены оба: глагол «ты меня удовлетворяешь» заменяется на «ты учишь», где объект действия не называется, и внимание читателя сосредотачивается не на переживании героя, а на деятельности Вергилия. Точно так же и в первом отрывке вместо личностного «меня радует» появляется объективное «такое утешенье»: выражение индивидуального чувства заменяется на утверждение истины в абсолютном смысле.

Любопытно, что в первых двух эпизодах, при сохранении общей тематики, переводчик кардинально меняет структуру дантовских парадоксов. Так, в первом отрывке парадокс исчезает в принципе: Вергилий говорит не о том, что послушаться Беатриче будет слишком поздно в любой момент – так ему приятно ей служить, а о том, что он не примет благодарности за свое послушание. Во втором отрывке сама фигура парадокса сохраняется, однако меняется субъект фразы и ее лексико-семантический состав, в частности, семантика глагола. Если в исходном тексте сомнение *уже* доставляет радость Данте, то в переводе появляется «я *готов* любить», в значении 'такой, который *может* полюбить', то есть возникает категория модальности. Если парадокс в исходном тексте звучит весьма отчетливо и даже резко, так как герой *уже* любит сомнение не меньше, чем

<sup>4</sup> Inf. XI, 91 – 93.

<sup>5</sup> Рай XXIII, 1 – 12.

<sup>6</sup> Пар. XXIII, 1 – 12.

знание (и фигура парадокса воспринимается как употребленная не героем, но автором), то в переводе эта резкость ступшевывается и превращается в фигуру речи самого персонажа, а не автора поэмы.

Интересно и то, что вместо дантовского «сомнения» здесь употреблено «неведение». В рамках дантовского мира разница довольно велика: сомнение для Данте – это состояние пытливого ума, состоящее из двух компонентов: не только неведение истины, но и страстное желание ее познать. Л. Пертиле, специально исследовавший тему желаний и мотив сомнения в «Комедии», показал в своей работе, что эти два элемента у Данте тесно сближаются<sup>7</sup>. Желание, в свою очередь, связано с движением (движение мысли – это метафора желания<sup>8</sup>). Поэтому, говоря, что его радует сомнение, Данте имеет в виду не столько само неведение, сколько *мучение*, с ним связанное, стремление разрешить это неведение. «Неведение» же не предполагает движения мысли: согласно толковому словарю, это ‘незнание, неосведомленность’; «в блаженном неведении (быть, пребывать и т.п.) – не знать, не подозревать о существовании, наличии чего-л. (какого-л. несчастья, неприятности или того, о чем следует, полагается знать)» (МАКС, 34602).

Рифма «*turbata – m'aggrata*» заменяется в переводе рифмой «близорукий – науки»: таким образом, Лозинский сохраняет дантовскую метафорическую антитезу испорченного зрения как незнания и науки как света, просвещающего это незнание; но тоническое ударение падает не на выражение эмоции, как это происходит в оригинале, а на существительное с семантикой знания.

Итак, при сохранении связи концепта «радость» с основной образной структурой эпизода: свет как знание и близорукость как невежество – переводчик не передает выражения удовлетворения Данте наставлением Вергилия и не изображает стремления к познанию (*сомнения*) – одного из ключевых мотивов поэмы. При этом мотив радости исчезает из отрывка целиком, заменяясь мотивом любви.

Что касается третьего эпизода, то здесь мы имеем дело с фактически дословным переводом стиха, где находится лексема радости; при этом фонетически она созвучна итальянской: «*отраден – aggrati*». Возможно, именно межъязыковая аллитерация заставила Лозинского выбрать это слово, которое содержит в своем морфемном составе, как указывалось выше, отсылку к понятию отдыха, утешения, радости, пришедшей на смену печали. Примечательно, что и в первом из трех отрывков глагол «*aggrada*» переводится существительным «утешенье». Таким образом, Лозинский – возможно,

---

<sup>7</sup> Pertile L. La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia. Fiesole (Firenze), 2005. P. 23 – 24. Ср. также комментарии к поэме, в частности, *Da Imola B.* (1375 – 1380), Inf. XI, 91 – 93; *Castelvetro L.* (1570). Inferno XI, 92 – 93; *Tommaseo N.* (1837). Inferno XI, 91 – 93; *Scartazzini G.A.* (1872 – 1882). Inf. XI, 93.

<sup>8</sup> Ср. Там же.

неосознанно – в обоих вариантах (во II песни «Ада» и в XXIII песни «Рая») вводит идею утешения, то есть радость оказывается помещена в перспективу печали (утешение: 'о ком-чём-н., кто (что) приносит успокоение, утешает в горе, в беде', СЕМЗ& 10992).

В XIX песни «Ада» Лозинский сохраняет изъявление удовольствия героем в диалоге с Вергилием, употребляя прилагательное «мило»:

И он мне: «*Хочешь*, чтоб тебя я снес»  
Вниз, той грядой, которая положе?  
Он сам тебе ответит на вопрос».   
И я: «Что *хочешь* ты, *мне мило тоже*;  
Ты знаешь все, хотя бы я молчал;  
Ты – господин, чья власть мне всех дороже»<sup>9</sup>.

Ed elli a me: «Se tu vuo' ch'i' ti porti  
là giù per quella ripa che più giace,  
da lui saprai di sé e de' suoi torti».   
E io: «*Tanto m'è bel*, quanto a te piace:  
tu se' signore, e sai ch'i' non mi parto  
dal tuo volere, e sai quel che si tace»<sup>10</sup>.

В этом случае провансализм «*m'è bel*» переведен выражением «мне мило», типичным для романтической и символической поэзии (ср. «Поэтический корпус русского языка»), что придает ответу Данте изящество, контрастирующее (как и весь диалог с учителем) с языком этой песни, где появляются такие слова, как «брыкались», «корчится», «оброс», относящиеся к сниженному стилю, как и у Данте. Поэтому можно сказать, что в данном случае Лозинский, так же как и автор оригинального текста, стремится подчеркнуть разницу между общим резко-сатирическим тоном песни, описывающей продажных церковных деятелей, и изысканностью беседы Данте с Вергилием, отражающей их взаимную любовь, почтение Данте к своему проводнику и расположение последнего к своему ученику.

Песнь, как и в оригинале, замыкается описанием удовольствия, которое испытывает Вергилий от речи героя, обращенной к грешнику:

А вождь глядел *с улыбкой благосклонной*,  
Как бы *довольный* тем, что так правдив  
Звук этой речи, мной произнесенной<sup>11</sup>.

I' credo ben ch'al mio duca *piacesse*,  
*con sì contenta labbia sempre attese*  
lo suon de le parole vere espresse<sup>12</sup>.

Однако, как и во II, и в XI песнях, так и в данном случае Лозинский описывает это удовольствие как некий объективный и внешний по отношению к Данте феномен, в то время как в оригинале действие представляется «с внутренней точки зрения»<sup>13</sup> персонажа, что видно из употребления «глагола восприятия»: «credo» (думаю), усиленного наречием «ben» (в самом деле)<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Ад XIX, 34 – 39.

<sup>10</sup> Inf. XIX, 31 – 39.

<sup>11</sup> Ад XIX, 121 – 123.

<sup>12</sup> Inf. XIX, 121 – 123.

<sup>13</sup> Ср. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. СПб., 2000. С. 141.

<sup>14</sup> Там же. С. 144.

Итак, можно констатировать, что в большинстве рассмотренных выше эпизодов Лозинский, передавая гамму отношений между Данте и его проводниками, вносит новые стилистические коннотации и семантические ассоциации, отсутствующие в оригинале: в частности, уходит от куртуазного стиля (заменяя его в XIX песни «Ада» стилем из русской романтической поэзии) и смещает перспективу с психологической на внешнюю. Кроме того, в тексте перевода сокращается количество лексем радости; соответственно, из многих эпизодов исчезает мотив радости, заменяясь мотивами утешения и любви, а тема стремления к познанию, связанная у Лозинского с мотивом любви, а не радости, раскрывается в менее динамическом ключе, чем у Данте.

Идея радости как утешения присутствует и в оригинальном тексте, в третьей песни «Ада», где Вергилий утешает и ободряет героя при входе в преисподнюю своим «радостным» лицом («*con lieto volto, ond io mi confortai*»<sup>15</sup>). Однако в переводе радость с лица Вергилия исчезает:

Дав руку мне, чтоб я не знал сомнений,  
И обернув ко мне *спокойный лик*,  
Он ввел меня в таинственные сени<sup>16</sup>.

E poi che la sua mano a la mia puose  
*con lieto volto, ond io mi confortai*,  
mi mise dentro a le segrete cose<sup>17</sup>.

Эта перемена, при полном сохранении общего содержания отрывка, имеет принципиальное значение. И древние, и современные комментаторы поэмы, как указывалось выше, обращают особое внимание на радость в лице Вергилия, подчеркивая, что радость обозначает дружбу, которую проводник испытывает к своему подопечному; в частности, радость (как и прочие эмоции на протяжении всего пути) отличает здесь Вергилия от прочих жителей Лимба, которые остаются спокойны и неизменны при любых обстоятельствах. Из перевода Лозинского мы также узнаем о спокойствии жителей Лимба:

И я увидел после этих слов,  
Что четверо к нам держат шаг державный;  
Их облик был *ни весел, ни суров*.  
[...]  
Там были люди *с важностью чела*,  
*С неторопливым и спокойным взглядом*;  
Их речь звучна и медленна была<sup>18</sup>.

За счет использования общего эпитета «спокойный» в обоих эпизодах, в переводе Лозинского фигура Вергилия сближается с прочими обитателями Лимба: он не рад, но спокоен, и, следовательно, подобен тем мудрецам, чей облик «ни весел, ни суров». Данте

<sup>15</sup> Inf. III, 20.

<sup>16</sup> Ад III, 19 – 21.

<sup>17</sup> Inf. III, 19 – 21.

<sup>18</sup> Ад IV, 82 – 84; 112 – 114.

в терцине ободряет, прежде всего, не положительная эмоция его учителя, а возможность опереться на его руку. Эта черта характерна для общего облика Вергилия в переводе Лозинского: это величавый «вождь», мудрец, и конкретика его человеческих переживаний, постоянно подчеркиваемая Данте, сменяется в переводе большей отстраненностью; на первый план как бы выступает его абстрактное, аллегорическое значение, как было видно и по предыдущим примерам. С другой стороны, в дантовской поэтике улыбка и радость в лице ассоциируются со светом и вечным блаженством; поэтому в третьей песни «радостное лицо» Вергилия становится единственным световым пятном на темной палитре Ада. У Лозинского этот свет сменяется спокойствием Лимба, что в большей степени сочетается с общим контекстом песни, чем радость, которая, напротив, ярко выделяется на общем темном фоне (но именно это и составляет особенность поэтики «Ада» у Данте).

#### 4.2. Данте и грешники Ада

Чтобы понять, сохраняются ли в переводе Лозинского изображения искаженной радости в отношениях между героем поэмы и осужденными душами, рассмотрим ниже концепт «радость» в общении Данте-героя с грешниками Ада: Филиппо Ардженти, Капанеем и Ванни Фуччи. В VIII песни, в эпизоде с Филиппо Ардженти, Данте и Вергилий обмениваются следующими репликами по поводу этого персонажа:

И я: «Учитель, если бы я мог  
Увидеть вьвявь, как он в болото канет,  
Пока еще на озере челнок!»  
И он ответил: «Раньше, чем проглянет  
Тот берег, *утолишься до конца,*  
*И эта радость для тебя настанет.*  
Тут так накинудся на мертвеца  
Весь грязный люд в нестовстве великом,  
Что я поднесь благодарю *Творца*<sup>19</sup>.

E io: «Maestro, molto sarei vago  
di vederlo attuffare in questa broda  
prima che noi uscissimo del lago».  
Ed elli a me: «Avante che la proda  
ti si lasci veder, tu sarai sazio:  
*di tal disio convien che tu goda.*  
Dopo ciò poco vid'io quello strazio  
far di costui a le fangose genti,  
che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio<sup>20</sup>.

Прежде всего, обращает на себя внимание читателя употребление существительного «радость» вместо глагола «goda». «Радость» – это наиболее точный перевод дантовского слова «letizia», которое никогда не появляется в оригинальном «Аду». Однако в переводе данное слово, как правило обозначающее в оригинале переживание небесного блаженства, используется для того, чтобы передать наслаждение героя наказанием грешника. При этом из отрывка исчезает слово «disio» – «желание», с которым семантически и стилистически связаны лексемы из словаря мистиков: «sazio» и «goda». Меняется и рифма: «sazio –

<sup>19</sup> Ад VIII, 52 – 60.

<sup>20</sup> Inf. VIII, 52 – 60.

strazio – ringrazio» трансформируется в «до конца – мертвеца – Творца», а соответственно, уходит аналогия с дантовскими рифмами, выражающими мистические переживания, в третьей кантике:

Как тот, кто из Кроации, быть может,  
Придя узреть нерукотворный лик,  
Старинной жаждой *умиленье множит*<sup>21</sup>.

Qual è colui che forse di Croazia  
viene a veder la Veronica nostra,  
che per l'antica fame *non sen sazia*<sup>22</sup>.

Таков был блеск четвертого отряда  
Семьи Отца, являющего ей  
То, как он дышит и рождает чадо.  
И Беатриче мне: «*Благоговей*  
Пред Солнцем ангелов, до недр плотского  
Тебя вознесшим милостью *своей!*»<sup>23</sup>.

Tal era quivi la quarta famiglia  
de l'alto Padre, che sempre la *sazia*,  
mostrando come spira e come figlia.  
E Bèatrice cominciò: «*Ringrazia*,  
ringrazia il Sol de li angeli, ch'a questo  
sensibil t' ha levato per sua *grazia*»<sup>24</sup>.

Как мы видим, во всех этих случаях отсутствуют не только стилемы языка мистиков, но и дантовские аллитерации, которые часто старается сохранить переводчик, меняя лексический состав терцин, поэтому здесь ни о какой интратекстуальной связи не может быть речи даже на «формальном» уровне. Глагол «благодарить» заменяется в X песни «Рая» на «благоговеть», близкий по звукописи глаголу «благодарить», но с абсолютно другой семантикой: благоговеть – ‘перед кем-чем (высок.). Любить беззаветно и преданно’ (СЕМ4, 4350); умиление – ‘состоянье умиленного; чувство покойной, сладостной жалости, смиренья, сокрушенья, душевного, радушного участия, доброжелательства’ (ДАЛЬ, 68971). Умиление и благоговение – существительные, принадлежащие литургическому языковому узусу в православной традиции, в церковнославянском языке «благоговеть» означает ‘быть набожным, великую честь воздавать Богу’<sup>25</sup>; «умиление» – ‘сокрушение сердечное, смирение, сожаление’<sup>26</sup>. В эпизоде с Ардженти обе лексемы отсутствуют; лексически и стилистически он связан с поэтическим языком «Рая» только через лексему «радость». Поэтому можно утверждать, что в данном случае радость Данте о наказании грешника описывается не при помощи мистического словаря «Рая», помещенного в общий грубо-сатирический контекст VIII песни, а при помощи употребления слова «радость» – ключевого здесь, хотя и не ударного в рифме – в данном контексте, для него нехарактерном.

Появляется – в почти дословном переводе – «слово радости» и в переводе монолога гордеца Капанея:

<sup>21</sup> Рай XXXI, 103 – 105.

<sup>22</sup> Par. XXXI 103 – 105.

<sup>23</sup> Рай X, 49 – 54.

<sup>24</sup> Par. X, 49 – 54.

<sup>25</sup> *Дьяченко Г.М.* Полный церковно-славянский словарь. М., 1900. URL: <http://www.slavdict.ru> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

<sup>26</sup> Там же.

«Пускай Зевес замучит ковача,  
Из чьей руки он взял перун железный,  
Чтоб в смертный день меня сразить сплеча,  
Или пускай работой бесполезной  
Всех в Монджибельской кузне надорвет,  
Вопя: “Спасай, спасай, Вулкан любезный!”  
Как он над Флегрой возглашал с высот,  
И пусть меня громит грозой всечасной, –  
Веселой мести он не обретет!»<sup>27</sup>.

«Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui  
crucciato prese la folgore aguta  
onde l'ultimo dì percosso fui;  
o s'elli stanchi li altri a muta a muta  
in Mongibello a la focina negra,  
chiamando "Buon Vulcano, aiuta, aiuta!",  
sì com'el fece a la pugna di Flegra,  
e me saetti con tutta sua forza:  
non ne potrebbe aver vendetta allegra»<sup>28</sup>.

Дантовский образ «веселой мести» сохраняется здесь в точности, меняется лишь порядок слов, и лексема радости оказывается в начале, а не в конце строки, как это часто происходит в переводе Лозинского, в силу грамматических особенностей русского языка (прилагательное обычно ставится перед существительным) и размера, избранного переводчиком (пятистопного ямба). Образ «веселой мести», как и у Данте, венчает «залп» (по выражению комментатора Чезари<sup>29</sup>) высказывания Капанея, обращенного против высшей силы. По сравнению с исходным текстом, монолог персонажа пестрит словами книжного, высокого стиля, уже устаревшими: «ковач», «перун», «сразить», «возглашал», «всечасной». Однако сохранена общая, злобная и насмешливая, интонация богохульной речи Капанея, через оценочные выражения («работой бесполезной», «Вулкан любезный») и разговорные, даже просторечные слова («надорвет», «вопя»).

Лозинский сохраняет переключку 60-го стиха с 16-м стихом этой же песни:

О божья месьть, как тяжко уstraшен  
Быть должен тот, кто прочитает ныне,  
На что мой взгляд был въяве устремлен!<sup>30</sup>.

O vendetta di Dio, quanto tu dei  
esser temuta da ciascun che legge  
ciò che fu manifesto a li occhi mei!<sup>31</sup>.

Как говорилось в первой части работы, в русском языке, когда речь идет о Божьем правосудии, как правило, употребляются слова «возмездие» или «отмщение», в отличие от слова «месьть», звучащего, как правило, в негативных контекстах и означающего деяние человека<sup>32</sup>. Для итальянского языка характерно, напротив, употребление одного и того же слова в обоих случаях. Лозинский переносит эту особенность итальянского языка и дантовской поэтики в свою поэтическую систему и повторяет слово «месьть» дважды: применительно к Богу в устах Данте (праведное возмездие) и применительно к Богу в устах Капанея (месьть языческого божества в представлении грешника). Таким образом, достигается тот же, что и у Данте, эффект контраста между героем, склоняющимся перед божественным гневом и призывающим к тому же своих читателей, с одной стороны, и

<sup>27</sup> Ад XIV, 52 – 60.

<sup>28</sup> Inf. XIV, 52 – 60.

<sup>29</sup> Ср. *Tommaso N.* (1837). Inf. XIV, 58 – 60.

<sup>30</sup> Ад XIV, 16 – 18.

<sup>31</sup> Inf. XIV, 16 – 18.

<sup>32</sup> Согласно данным НКРЯ, а также соответствующим статьям в словарях: СЕМ 3, 9687; Даль, 5597; МАКС, 6604; ТСОШ, 3803. Ср. также русский перевод Рим. 12, 19: «Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь».



непреклонным гордецом, противящимся небу, – с другой. При этом эпитет «веселая», как и в оригинале, является маркером кощунственного (насмешливого и высокомерного) стиля речи Капанея. Однако сочетание «божья месть», антитетичное «веселой мести», звучит непривычно для русского читателя.

В последнем эпизоде, где выступает Ванни Фуччи, концепт «радость» также вербализуется Лозинским:

«Гораздо мне больнее, – он добавил,  
Что ты меня в такой беде застал,  
Чем было в миг, когда я жизнь оставил.  
Я исполняю то, что ты желал:  
Я так глубоко брошен в яму эту  
За то, что утварь в ризнице украл.  
Тогда другой был привлечен к ответу.  
Но чтобы ты свиданию со мной  
*Не радовался*, если выйдешь к свету,  
То слушай весть и шире слух открой:  
[...]

Я так сказал, чтоб ты терзался *больно!*»<sup>33</sup>. E detto l'ho perché *doler ti debbia!*»<sup>34</sup>.

«Più mi duol che tu m'hai colto  
ne la miseria dove tu mi vedi,  
che quando fui de l'altra vita tolto.  
Io non posso negar quel che tu chiedi;  
in giù son messo tanto perch'io fui  
ladro a la sagrestia d'i belli arredi,  
e falsamente già fu apposto altrui.  
Ma perché di tal vista *tu non godi*,  
se mai sarai di fuor da' luoghi bui,  
apri li orecchi al mio annunzio, e odi.  
[...]

Как и в случае с Филиппо Ардженти, глагол «godere» переводится как «радовался», то есть как глагол, однокоренной с существительным «радость» – основным эквивалентом слова «letizia» в русском языке. Дантовские глаголы «letiziare» и «gioire» («gioiarsi») присутствуют лишь в «Раю», описывая небесную реальность. Однако у Лозинского слово «радость» и однокоренные не имеют такого исключительного статуса, как у Данте и могут звучать в том числе и в речах проклятых грешников. Выражение «чтобы ты/я/он/она не радовался» встречается в литературе (по данным НКРЯ), как и призыв «не радоваться» («не радуйтесь понапрасну», «не радуйтесь заранее», «не радуйтесь прежде времени» и др., ср. там же). Поэтому выражение «чтобы ты не радовался» звучит весьма привычно для русского читателя. Употребляя его, Лозинский воспроизводит перевернутую модель отношений между людьми в Аду как на тематическом, так и на формальном уровне: как и у Данте, его «слово радости» окружено словами с семантикой боли: «больнее», «терзался», «больно». Правда, не повторяется аллитерационный строй стихов: жесткая аллитерация на «д» и «б», подчеркивающая зверский тон Ванни Фуччи, заменяется на плавную «л», которая делает более мелодичной его речь. Однако при переводе никак не меняется основная структура отрывка, как и в обоих предыдущих эпизодах: радость в Аду может быть вызвана только болью, как у человека, подчиняющегося велениям разума (Данте-персонажа), так и у безумных грешников.

<sup>33</sup> Ад XXIV, 133 – 142; 151.

<sup>34</sup> Inf. XXIV, 133 – 142; 151.

Следует отметить лишь изменения в лексике радости: если Данте избегает «слов радости» с корнем *-liet-*, то Лозинский не боится использовать слова «радоваться» и «радость» применительно к эмоциям, вызываемым реальностью Ада; с другой стороны, он уходит от языка мистиков, элементы которого Данте употребляет при описании сцены с Филиппо Ардженти. Глагол «*godete*», переводимый русским автором как «радость» и «радоваться», встречается и в начале XXVI песни «Ада», в знаменитом сатирическом обращении к Флоренции:

*Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande  
che per mare e per terra batti l'ali,  
e per lo 'nferno tuo nome si spande!*<sup>35</sup>.

Лозинский заменяет радость гордостью, следуя своему обычному методу: менять лексико-семантический состав стиха, сохраняя его созвучия:

*Гордись, Фьоренца, долей величавой!  
Ты над землей и морем бьешь крылом,  
И самый Ад твоей наполнен славой!*<sup>36</sup>.

Этот случай заслуживает отдельного рассмотрения, так как перевод в данном случае представляется удивительно «адекватным» (термин А.В. Федорова). Данте говорит здесь о величии своего родного города в сатирическом ключе, указывая на его (мнимое) могущество на суше и на море и даже на его известность в Аду (что и является предметом осмеяния со стороны поэта). При этом он призывает Флоренцию «радоваться» этому величию, употребляя глагол «*godi*», происходящий от латинского «*gaude*», с которого часто начинались обращения, в частности, в литургической традиции; достаточно вспомнить, что сам Данте в XV песни «Чистилища» приводит этот глагол в названии гимна, который звучал в кругу завистников, искупающих свой грех: «*Godi tu che vinci*»<sup>37</sup>. Глагол этот неясного происхождения, но, скорее всего, он употреблен по образцу евангельской фразы «*Gaudete et exultate, quoniam merces vestra copiosa est in coelis*» («Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах») <sup>38</sup>.

У Лозинского в XXVI песни «Ада» призыв к радости заменяется призывом к гордости, и фраза становится уже несопоставимой с указанным стихом «Чистилища». Однако, если проверить по толковому словарю значение слова «гордость», то второе значение оказывается идеально применимо к дантовскому контексту: гордость – это ‘чувство удовлетворения от сознания достигнутых успехов, чувство своего превосходства в чем-

<sup>35</sup> Inf. XXVI, 1 – 3.

<sup>36</sup> Ад XXVI, 1 – 3.

<sup>37</sup> Purg. XV, 39.

<sup>38</sup> Mt. 5, 12; Мф. 5, 12. Ср. комментарий: *Fallani G.* (1965). Purg. XV, 39.

л.', а «гордиться» означает 'испытывать гордость от чего-л.' (МАКС, 10922; МАКС, 10920). В «Семантическом словаре» приводится также идиома «гордиться нечем» (СЕМ4, 4471); ее антитезой является «есть чем гордиться»: ср. пример из художественной литературы: «Такие чувства вам, конечно, делают честь, и, без сомнения, *вам есть чем гордиться*; но я бы на вашем месте все-таки не очень праздновал, что незаконнорожденный... а вы точно именинник!» (Ф.М. Достоевский. «Подросток», 1875). При этом выражение «есть чем гордиться» употребляется довольно часто в остро-сатирическом ключе: так, несколькими годами позже создания перевода Лозинского, Лидия Чуковская писала: «Режим, созданный на островах, был страшен... «Колодки, плеть семихвостка и пытки булавками, — не правда ли, *нам есть чем гордиться?*» (Л.К. Чуковская. «Н.Н. Миклухо-Маклай», 1952).

На основании этих словарных и корпусных данных, представляется, что перевод глагола «*godì*» глаголом «гордись» является примером лексической трансформации, при которой целиком сохраняются семантические ассоциации, присутствующие в оригинале, хотя и несколько меняется стиль обращения. Однако нельзя не отметить, что Лозинский не единственный раз вводит идею гордости там, где у Данте звучит идея радости. Примером этому может служить эпизод, который мы рассмотрим здесь последним: монолог Улисса в той же XXVI песни.

Как говорилось в первой части работы, он имеет важное значение для всей поэмы и открывает обширное поле для интерпретаций; одной из них является версия, что важным элементом греха Улисса был отказ от родственных связей, которые играют особую роль в дантовской поэме: в самом деле, от них не отказываются даже святые Рая, мечтающие о воскресении плоти ради того, чтобы увидеть своих близких. С этой точки зрения, лексема радости в 96-м стихе является показательной: Данте говорит об отказе Улисса приносить радость Пенелопе своей любовью, то есть об отказе любить ее; глагольное выражение «*far lieta*» занимает ударную позицию в стихе и замыкает терцину, представляющую собой перечисление чувств, которые должны были соединять Улисса с его родными. Использование лексемы радости в таком контексте довольно необычно для литературы времен Данте, как художественной, так и религиозной. Концепт «радость» связан, как правило, либо с переживанием радости как чувства наслаждения либо от любви к даме, либо от любви к Богу; в новозаветных текстах мы встречаем радость за ближнего, но не глагол «радовать» в контексте любви к ближнему. Поэтому употребление выражения «*far lieta*» в словах Улисса о Пенелопе можно рассматривать как специфическую черту дантовской поэтики, особенно в контексте темы любви к родным и близким в Раю.

В переводе Лозинского этот вариант интерпретации отсеивается; сравним варианты данного отрывка в оригинале и в переводе:

Ни нежность к сыну, ни перед отцом	né dolcezza di figlio, né la pieta
Священный страх, ни <i>долг любви спокойный</i>	del vecchio padre, né <i>l' debito amore</i>
<i>Близ Пенелопы с радостным челом</i>	<i>lo qual dovea Penelopè far lieta,</i>
Не возмogli смирить мой голод знойный	vincer potero dentro a me l'ardore
Изведать мира дальний кругозор	ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
И все, чем люди дурны и достойны <sup>39</sup> .	e de li vizi umani e del valore [...] <sup>40</sup> .

В данном случае эпитет «должная» к слову любовь заменяется на эпитет «спокойный» к словосочетанию «долг любви», а глагол «радовать», имеющий своим субъектом в оригинале Улисса, заменяется на характеристику самой Пенелопы – она «с радостным челом», то есть это ее собственный признак, формально не зависимый от действий Улисса. Эпитет «спокойный» вводит в текст измерение «покоя» домашнего очага, отсутствующее в подлиннике и сообщающее терцине новый смысл. В самом деле, если Данте говорит только об *обязанности* Улисса перед его родными – обязанности, налагаемой любовью –, то Лозинский рисует картину спокойной и безмятежной супружеской жизни, которой противопоставляется пыл Улисса, ведущий его на поиски неизведанного. Антитеза прослеживается и на уровне рифмы: прилагательное «спокойный» рифмуется с другими двумя: «знойный» и «достойны», причем первое подчеркивает остроту стремления к познанию, а второе как бы указывает на достойный характер этого стремления. Спокойствию и уюту противопоставляется жажда («голод») странствий, Улисс в этой перспективе выглядит героем, в своей гордости отказывающимся от семейных радостей, чтобы посвятить себя поиску истины. Дело в том, что в переводе акценты смещаются: если у Данте герой отказывается *радовать* Пенелопу, то у Лозинского он отрекается от *радостной* Пенелопы, любовь к которой сулит *ему самому* покой и радость.

Памятуя об интерпретации Лозинским поэмы Данте как произведения, написанного великим гордецом и славящего гордецов, не следует удивляться, что Лозинский усиливает и подчеркивает в своем переводе героизм гордой фигуры Улисса, а не его грех по отношению к ближним, и ярким маркером этого героизма становится трансформация, которую в переводе претерпевает образ радости.

В соответствии с этим новым изображением Улисса переводится и второе «слово радости» в его рассказе: когда он описывает собственное веселье и веселье своих спутников при виде новой земли в «безлюдном мире», то у Данте он говорит:

<sup>39</sup> Ад XXVI, 1 – 6.

<sup>40</sup> Inf. XXVI, 1 – 6.

Noi ci *allegrammo*, e tosto tornò in pianto<sup>41</sup>.

У Лозинского же:

Сменилось плачем наше *торжество*<sup>42</sup>.

Подчеркнем, во-первых, что фраза дантовского Улисса перекликается с известной средневековой поговоркой: «*li stremi dell'allegrezza ossura il pianto*», которая дословно звучит так: «на конце веселья всегда находится плач». В русском фольклоре у нее есть соответствие, зафиксированное Далем: «за весельем горесть ходит по пятам» и сходное: «довеселились до беды» (ДАЛЬ, 4557). Как можно заметить, и в итальянской, и в русской версии эти поговорки начинаются со слова с положительной семантикой, а оканчиваются словом с семантикой отрицательной (плач, горесть, беда), что мы наблюдаем и в словах Улисса. У Лозинского, однако, в конечной ударной позиции оказывается слово с положительной семантикой – «торжество», которое и венчает собой фразу, невольно привлекая внимание читателя. Кроме того, глагол «*ci allegrammo*» и существительное «торжество» различаются и по семантике. Дословный перевод «*ci allegrammo*» – «развеселились/возвеселились/повеселели»; «торжество» же как чувство радости означает ‘чувство радости, ликования *по случаю победы, успеха в чем-л.*’ (МАКС, 72969). Контексты употребления этого существительного в значении радости по поводу одержанной победы в художественной литературе весьма многочисленны; показательно, что пишет об этом слове М.Е. Салтыков-Щедрин:

С словом «торжество» в каждом уме невольно возникает понятие о побежденных, с поникшими головами следующих за колесницею триумфатора (а есть и такие чудаки, которые следуют даже и не с поникшими головами, а как бы приплясывая), о возмездиях, о великодушиях и тому подобном дрызге, придуманном для увеселения и отуманивания нищих духом и праздношатающихся.

(М.Е. Салтыков-Щедрин, «Наша общественная жизнь», 1863 – 1864)

В том случае, когда речь идет не о празднике, а именно о радости, характерны словосочетания: «презрительное торжество», «злое торжество», «торжество победы», «победное торжество», «торжество восстания», «торжество силы» (ср. НКРЯ). В православной традиции глагол «торжествовать» используется, прежде всего, для описания победного ликования праведников, святых и самого Бога: «Я дал повеление избранным Моим и призвал для совершения гнева Моего сильных Моих, торжествующих в величии Моем» (Ис. 13, 1 – 14, 27); «Да торжествуют святые во славе, да радуются на ложах своих. Да будут славословия Богу в устах их, и меч обоюдоострый в руке их» (Пс. 149, 5 – 8); «Буду радоваться и торжествовать о Тебе, петь имени Твоему, Всевышний. Когда враги

<sup>41</sup> Inf. XXVI, 136.

<sup>42</sup> Ад XXVI, 136.

мои обращены назад, то преткнутся и погибнут пред лицом Твоим» (Пс. 9, 92 – 94). Однако, если этот глагол не употребляется в контексте ликования и победы праведников над грешниками и злыми силами, он приобретает резко отрицательное значение, будучи напрямую связан с гордыней: «Доколе, Господи, нечестивые, доколе нечестивые торжествовать будут? Они изрыгают дерзкие речи; величаются все делающие беззаконие» (Пс. 13, 2 – 3; 52, 3 – 4; 93, 8); «Когда торжествуют праведники, великая слава, но когда возвышаются нечестивые, люди укрываются» (Прем. 28, 20 – 22).

Таким образом, и в светском, и в религиозном контекстах слова «торжество» и «торжествовать» имеют семы победы и величия, но в библейском языке к этому еще и добавляется резкое противопоставление: праведное торжество – греховное торжество, торжество гордыни.

Очевидно, что употребление слова «торжество» вместо нейтрального «веселиться» привносит в стих идею величия, гордости, победы. Героический образ Улисса в окружении его спутников дополняется и этим штрихом: они не радуются, но торжествуют свою победу, удачу своего дерзкого замысла. Завершая строку словом «торжество», а не словом «плач», Лозинский особо выделяет это слово в глазах читателя; при этом пропадает и интратекстуальная связь эпизода с отрывком VII песни «Ада», где глагол «allegarsi» употребляется во второй раз в поэме, для описания радости Божьего творения в природе земного мира.

Поэтому можно сделать вывод, что в трактовке русского переводчика фигура Улисса становится несколько более героической и горделивой, чем в оригинале; его подвиг подчеркивается изображением радостной картины домашнего уюта, который покидает Улисс ради новых свершений, а его гордое величие – словом «торжество» вместо «веселиться». Если учесть, что сама XXVI песнь открывается фразой «*Гордись, Фьоренца, долей величавой*», то это изображение Улисса обретает подобающий ему стилистический фон. Такое описание древнегреческого морехода отвечает пониманию дантовского Улисса как героя-предшественника ренессансных гениев – интерпретации, распространенной в Италии в начале XX вв. – и укладывается в символистское представление Лозинского о Данте как о великом гордеце, славящем других великих гордецов – Фаринату, Капанея и, в частности, древнего морехода. Как мы убедились, это отношение Лозинского не раз проявляется в переводе поэмы на уровне ее микроструктур.

Из анализа концепта «радость» в отношениях Данте с грешниками «Ада» в переводе Лозинского вытекают следующие выводы:

- 1) В переводе сохраняется изображение радости в общении между грешниками и Данте как искаженной радости Чистилища и Рая.

- 2) Стиль изображения меняется: появляется больше слов высокого, книжного стиля; исчезают стилемы языка мистиков;
- 3) С другой стороны, Лозинский употребляет слова «радость» и «радоваться» в первой кантике, в то время как Данте никогда не употребляет слов «letizia» и «letiziare» применительно к чувствам грешников Ада и чувствам героя, которые он испытывает в отношении грешников;
- 4) В переводе идея радости иногда вытесняется или дополняется идеей гордыни; так происходит, в частности, в различных эпизодах XXVI песни «Ада»;
- 5) В переводе не получает развития интерпретация греховного поведения Улисса как отторжения им родственных связей. Радость Пенелопы изображается не как то благо, что должен дать ей Улисс, а как одно из тех благ, от которых Улисс отрекается ради странствий. Радость Улисса при виде новой земли также описывается словом радости, связанным в русском языке с идеями гордости и победы. Образ героя обретает большее величие, чем в оригинале.

Проанализировав образы радости в «Аду», рассмотрим теперь концепт «радость» в «Чистилище», чтобы понять, какие новые языковые структуры, связанные с ним, формируются в русском переводе.

#### 4.3. Чистилище: Наслаждение человека творением Творца и людским творчеством

Как было указано во второй главе второй части настоящей работы, начало первой песни «Чистилища» играет особую роль в поэтической рецепции поэмы Данте в России: как мы видели выше, именно первые стихи этой песни были переведены Вячеславом Ивановым, мэтром петербургского символизма. С них же начала свою работу над новым прозаическим переводом «Комедии» и поэтесса Ольга Седакова, продолжатель традиций серебряного века, опубликовав в 2017 году первую песнь «Чистилища» с комментариями в журнале «Знамя», а затем и в антологии «Данте Алигьери в отечественной и мировой культуре»<sup>43</sup>.

Большое значение в этих терцинах имеет образ радости: глазам Данте, «опечаленным» воздухом Ада, начинает «дарить радость/наслаждение/усладу» «сладостный цвет восточного сапфира» – небо нового мира, первое, что видит герой, выйдя из преисподней. Сапфир – магический камень, вызывавший своими волшебными свойствами особый

---

<sup>43</sup>Седакова О.А. Перевести Данте. Данте // Знамя. 2017. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/2/perevesti-dante.html> (дата последнего обращения: 02.12.2017).

интерес у символиста Иванова, и символ христианской надежды в Средние века, что подчеркивает в своей работе Ольга Седакова<sup>44</sup>. Рассмотрим, как образ цвета, радующего глаз выходца из Ада, преломился в переводе Лозинского, ставшем основным источником знакомства с этой песней для русского читателя:

*Отраднѣй* цвет восточнаго сапфира,  
Накопленный в воздушной вышине,  
Прозрачной вплоть до первой тверди мира,  
Опять мне очи упоил вполне,  
Чуть я расстался с тьмой без расвета,  
Глаза и грудь отяготившей мне<sup>45</sup>.

*Dolce* color d'oriental zaffiro,  
che s'accoglieva nel sereno aspetto  
del mezzo, puro infino al primo giro,  
a li occhi miei ricominciò diletto,  
tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta  
che m'avea contristati li occhi e 'l petto<sup>46</sup>.

Эти строки, как в оригинале, так и в переводе открывающие новую ступень дантовского опыта, начинаются в оригинале с прилагательного «dolce» (которое у Данте может выступать синонимом радости), а в переводе – с прилагательного «отраднѣй», имеющего сему радости. Но между ними есть существенное отличие: эпитет «dolce» не несет в себе коннотации памяти о страдании, за которым последует утешение. Напротив, как было показано в предыдущей главе, слова «отрада» и его дериват «отраднѣй» через приставку *от-* ассоциируется в русской литературной традиции с отдыхом, утешением в каком-то горе. Употребление этого прилагательного в данном случае более чем закономерно с точки зрения сюжета: ведь в следующих строках говорится как раз об утешении, которое несет синий цвет неба глазам героя. Однако с точки зрения законов дантовского мира перевод глубоко отличается от исходного текста: Данте употребляет первое слово терцины, не содержащее отсылки к страданиям, как бы указывая на принципиальную новизну мира Чистилища, на отсутствие в нем малейшей, даже антитетической связи с Адом. У героя, и вслед за ним у читателя, создается ощущение совершенно новой, неведомой прежде реальности, никак не связанной с предыдущим опытом бездны. В переводе же цвет неба Чистилища сразу связывается – пусть и негативным способом – с предыдущим мучением Данте, с его усталостью и скорбью, за которые он получает *отраду*. (Вспомним, что это слово, наряду с дериватами, – одно из наиболее часто употребляемых переводчиком в качестве эквивалентов различных «слов радости» в поэме).

С другой стороны, «a li occhi miei ricominciò diletto» (досл. «глазам моим вновь начал дарить наслаждение») переводится как «опять мне очи упоил вполне», где вместо слова с семантикой радости звучит устаревший глагол «упоить», принадлежащий высокому стилю и имеющий значение ‘напоить, поить допьяна’ (ДАЛЬ, 69313); при этом в поэзии,

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Чист. I, 13 – 18.

<sup>46</sup> Purg. I, 13 – 18.



особенно XIX века, он используется и в возвышенном стиле, в переносном значении, например: «упоить чашею любви: Примите мой обет: до сладостной зари / Властителей моих последние желанья / И дивной негою, и тайнами лобзанья, / Всею чашею любви послушно упою» (ПУШ, 26176). Этот перевод представляет большой интерес, так как метафора «упоения очей» небесным цветом/светом фактически не встречается в русской поэзии<sup>47</sup>, ни в библейской, ни в святоотеческой традиции, зато имеет важное значение в поэме Данте. Действительно, в XXX песни «Рая» Данте пьет свет очами из светового потока, чтобы увидеть Розу святых в Эмпирее; эта метафора настолько необычна и сильна, что Вячеслав Иванов, очевидно, перенимает ее у Данте для написания своего «Эпилога» к менее «Человек»<sup>48</sup>.

Она нигде больше не появляется в итальянской «Комедии», но Лозинский употребляет ее (с вариацией свет – цвет), как мы видим, уже в начале «Чистилища». Разумеется, в конце Рая она также звучит у него:

Так к молоку не рвется сосунок,  
Как устремился я, спеша склониться,  
Чтоб *глаз моих улучшить зеркала,*  
*К воде,* дающей в лучшем утвердиться.  
*Как только влаги этой испила*  
*Каемка век,* река, – мне показалось, –  
Из протяженной сделалась кругла.

Таким образом, Лозинский в своем тексте, используя необычный и редкий для русской поэзии образ, создает интратекстуальную связь между вступлением Данте в мир покаяния и в истинный Эмпирей: и то, и другое начинается с образа питья небесной субстанции очами (в Чистилище – небесного цвета, в Раю – небесного света).

Вторым моментом, на котором хотелось бы заострить здесь внимание, является завершенность действия, выраженного глаголом «упоить», в силу его совершенного вида, подчеркнутая также употреблением наречия меры и степени «вполне»: оно сочетается с указанным глаголом, так как он содержит в семантике «измеряемый (градулируемый) компонент»<sup>49</sup>. Благодаря такому сочетанию в тексте изображается полное и окончательное удовлетворение взора Данте. Однако в оригинале употреблен глагол «*gisomincìò*», означающий начало действия, но не его законченность. Автор, как мы указывали в первой части работы, описывает начало своего пути к Раю от выхода из Ада,

---

<sup>47</sup> Исключение представляет строка из стихотворения Ф.И. Тютчева: «Снова жадными очами / Свет живительный я пью» (ср. *Тютчев Ф.И.* Вновь твои я вижу очи... // Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 111.); однако более непосредственным источником и для Вячеслава Иванова, и для Лозинского, учитывая метафизический контекст появления данной метафоры, является дантовский «Рай».

<sup>48</sup> Подробнее об этом ср. *Ланда К.* Цит. С. 285 – 298.

<sup>49</sup> Ср. *Сичинава Д.В.* Наречие // Русская корпусная грамматика, 2011. URL: <http://rusgram.ru/Наречие#532> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

под светом земного неба, символизирующим божественный свет, который ждет героя в конце пути. Этот свет начинает дарить радость глазам героя, но до полного их удовлетворения еще далеко: более того, вся поэтика «Рая» будет строиться на восхождении от менее яркого (и менее радостного) к более яркому (и более радостному свету). Поэтому в данном случае можно утверждать, что Лозинский, несмотря на внешнюю точность перевода, предлагает совсем новое прочтение дантовского текста в своей версии.

Здесь необходимо отметить, что, переводя «Чистилище», все русские поэты сталкиваются с той проблемой, что в православной традиции отсутствует само понятие Чистилища<sup>50</sup>; следовательно, нет и примеров его описания ни в художественной, ни в религиозной литературе. Некоторую близость к этому понятию отдельные православные авторы усматривают в учении о мытарствах, однако мытарства представляют собой совершенно иной феномен, чем тот, что мы наблюдаем в католической традиции:

Следуя православному учению, после смерти человеческого тела ведомая ангелами душа христианина восходит к Богу. На этом пути человеческую душу встречают падшие духи, родоначальники всех грехов и пороков. Они препятствуют ее восхождению своими обвинениями. Процесс этого обвинения назван мытарствами или истязаниями.

Истязателями (мытарями) на нем выступают падшие духи. Они обличают человеческую душу в содеянных ею грехах, стремясь обнаружить гнездящиеся в ней страсти. Изобличая греховные страсти человеческой души, они «стремятся найти в ней сродство с собою, свою греховность, свое падение и низвести ее во ад» (свт. Игнатий Брянчанинов). На мытарствах человеческие грехи «признаются заглаженными противоположными добрыми делами или соответственным покаянием» (свт. Феофан Затворник).

Мытарства – удел христианских душ, обнаруживающих на них верность или измену своему Спасителю и Искупителю – Богочеловеку Иисусу Христу. «Неверующие же во Христа и вообще все не ведающие истинного Бога этим путем не восходят, потому что во время земной жизни живы только телом, а душой уже погребены во аде. И когда они умирают, бесы без всякого испытания берут их души и низводят в геенну и пропасть»<sup>51</sup>.

Поскольку в русской классической литературе и литургической традиции нет образцов, на которые можно было бы опираться при переводе «Чистилища», слова, которыми пользуется Лозинский, имеют особое, непривычное звучание. Свет, «упоивший вполне» глаза героя на выходе его из Ада, уже может восприниматься как совершенное блаженство, в рамках биполярного представления о загробном мире; по крайней мере, блаженство, близкое к уладам земного рая.

Рассмотрим, какие образы радости и наслаждений использует Лозинский при описании дантовского Земного Рая в последних песнях второй кантики:

*Ласкающее веянье, нимало*

*Un'aura dolce, senza mutamento*

<sup>50</sup> Ср. подробнее об этом: Семенов-Тянь-Шанский А. Православный катехизис. Приложение второе. Православие и инославие. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/novonachalnym/pravoslavnyj-katehizis/6> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>51</sup> Ср. Православная энциклопедия «Азбука веры». URL: <https://azbyka.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

Не изменяясь, мне мое чело  
Как будто *нежным* ветром обдавало  
И трепетную сень вершин гнело  
В ту сторону, куда гора святая  
Бросает тень, как только рассвело, –  
Но все же не настолько их сгибая,  
Чтобы умолкли птички, оробев  
И все свои искусства прерывая:  
Они, *ликуя* посреди дерев,  
Встречали песнью веянье востока  
В листве, гудевшей их стихам припев<sup>52</sup>.

И вот передо мной, как те явленья,  
Когда неожиданно в нас устранена  
Любая дума силой удивленья,  
Явилась женщина, и шла одна,  
И пела, отбирая цвет от цвета,  
Которых там пестрела пелена<sup>54</sup>.

Среди травы, волнами орошенной,  
Она, *смеясь*, готовила венки,  
Без семени на высоте рожденный<sup>56</sup>.

«Вы внове здесь; *мой смех* среди этих мест,  
Где людям был приют от всех несчастий, –  
Так начала она, взглянув окрест, –  
Мог удивить вас и смутить отчасти;  
Но ум ваш озарится светом дня,  
Вникая в псалмопенье “*Delectasti*”»<sup>58</sup>.

Творец всех благ, довольный лишь собою,  
Ввел человека добрым, для добра,  
Сюда, в преддверье к вечному покою.  
Виною людей пресекалась та пора,  
И превратились в боль и в плач по старом  
*Безгрешный смех и сладкая игра*<sup>60</sup>.

Каким-то *нежным* звуком зазвучал  
Лучистый воздух; скорбно и сурово  
Я дерзновенье Евы осуждал:  
Земля и твердь блюли господне слово,  
А женщина, одна, чуть создана,  
Не захотела потерпеть покрова;  
Пребуй под ним покорною она,  
Была бы *радость несказанных сеней*  
И раньше мной, и дольше вкушена.  
Пока я шел среди стольких *предварений*  
*Всевечной неги*, мыслью оробев  
И *жаждая все больших упоений*,  
Пред нами воздух под листвою дерев

avere in sé, mi feria per la fronte  
non di più colpo che *soave* vento;  
per cui le fronde, tremolando, pronte  
tutte quante piegavano a la parte  
u' la prim'ombra gitta il santo monte;  
non però dal loro esser dritto sparte  
tanto, che li augelletti per le cime  
lasciasser d'operare ogne lor arte;  
ma *con piena letizia* l'ore prime,  
cantando, ricevieno intra le foglie,  
che tenevan bordone a le sue rime<sup>53</sup>.

e là m'apparve, sì com'elli appare  
subitamente cosa che disvia  
per meraviglia tutto altro pensare,  
una donna soletta che si gia  
e cantando e scegliendo fior da fiore  
ond'era pinta tutta la sua via<sup>55</sup>.

Ella *ridea* da l'altra riva dritta,  
trattando più color con le sue mani,  
che l'alta terra senza seme gitta<sup>57</sup>.

«Voi siete nuovi, e forse perch'io *rido*»,  
cominciò ella, «in questo luogo eletto  
a l'umana natura per suo nido,  
maravigliando tienvi alcun sospetto;  
ma luce rende il salmo *Delectasti*,  
che puote disnebbiar vostro intelletto»<sup>59</sup>.

Lo sommo ben, che solo esso a sé piace,  
fé l'uom buono e a bene, e questo loco  
diede per arr'a lui d'eterna pace.  
Per sua difalta qui dimorò poco;  
per sua difalta in pianto e in affanno  
cambiò *onesto riso e dolce gioco*<sup>61</sup>.

E una melodia *dolce* correva  
per l'aere luminoso; onde buon zelo  
mi fé riprender l'ardimento d'Eva,  
che là dove ubidia la terra e 'l cielo,  
femmina, sola e pur testé formata,  
non sofferse di star sotto alcun velo;  
sotto 'l qual se divota fosse stata,  
avrei quelle *ineffabili delizie*  
sentite prima e più lunga fiata.  
*Mentr'io m'andava tra tante primizie*  
*de l'eterno piacer tutto sospeso,*  
e *disioso ancora a più letizie*,  
dinanzi a noi, tal quale un foco acceso,

<sup>52</sup> Чист. XXVIII, 7 – 18.

<sup>53</sup> Purg. XXVIII, 7 – 18.

<sup>54</sup> Чист. XXVIII, 37 – 42.

<sup>55</sup> Purg. XXVIII, 37 – 42.

<sup>56</sup> Чист. XXVIII, 67 – 69.

<sup>57</sup> Purg. XXVIII, 67 – 69.

<sup>58</sup> Чист. XXVIII, 76 – 81.

<sup>59</sup> Purg. XXVIII, 76 – 81.

<sup>60</sup> Чист. XXVIII, 91 – 96.

<sup>61</sup> Purg. XXVIII, 91 – 96.

Стал словно пламень, осияв дубраву,  
И сладкий звук переходил в напев<sup>62</sup>.

ci si fé l'aere sotto i verdi rami;  
e 'l dolce suon per canti era già inteso<sup>63</sup>.

Отметим, что Лозинский оставляет название библейского псалма, упомянутого Матильдой (избирая традиционную версию прочтения: «Delectasti», а не «Dilatasti»), без перевода, как и всегда в поэме в случае латинских цитат. Таким образом, то название, которое для читателя времен Данте, да и для современных итальянских католиков является отсылкой к конкретному месту Псалтири, для русского читателя, не владеющего латынью, становится неким загадочным шифром. Для того чтобы встроить глагол «Delectasti» в систему рифм, переводчик дополняет дантовское «nido» (в переводе «приют») определением: «от всех несчастий». Это определение Земного Рая не совпадает ни с дантовским, ни с богословским, так как Земной Рая предназначался не для убежища от несчастий – их не было до грехопадения – а исключительно для наслаждений блаженством. Давая Земному Раю такое определение, переводчик вносит тревожную ноту в общую картину идеальной гармонии до первородного греха, которую рисует Матильда перед античными поэтами.

Точно так же происходит и в XXIX песни, в последнем из приведенных выше отрывков, где во втором стихе в рифме также появляются слова с резкой негативной семантикой: «скорбно и сурово» – отсутствующие у Данте, вносящие ассоциации с печалью и строгостью в контекст «невыразимых наслаждений» и образующие антитезу с «нежным звуком» в первом стихе.

С другой стороны, Лозинский сохраняет все образы радости и наслаждения, присутствующие в данных терцинах, передавая их, однако, отличными от автора поэмы лексическими способами. Основным отличием от оригинала здесь, на наш взгляд, является трансформация, которую претерпевает градация наслаждений на протяжении последней песни. Как было показано в первой части, дантовская цепная рифма «delizie – primizie – letizie» отражает связь между уладами Эдема и духовными радостями небесного Рая: если слово «delizie» является типичным для описания земного Рая в средневековых видениях и используется в литературе того времени чаще всего для описания земных улад, то существительное «primizie» эмфазой соединено с «de l'eterno paese», и означает «предвестия вечного удовольствия», то есть Бога; а завершает терцину слово «letizie», указывая на радости, которых желает Данте: по мнению комментаторов, речь здесь идет именно о стремлении к высшим, духовным благам, предвосхищенным в

<sup>62</sup> Чист. XXIX, 22 – 36.

<sup>63</sup> Purg. XXIX, 22 – 36.

земном Раю, возможно, о видении Беатриче, ведь «letizia» употребляется в поэме, как правило, именно для описания духовного, а не душевного или плотского переживания. Что касается перевода, то здесь эта структура переворачивается, и рифма в терцине строится на следующих лексических единицах: «радость несказанных сеней – стольких предварений – все больших упоений». «Несказанными» оказываются не наслаждения Земного Рая, а сам Земной Рай, то есть место, где находится Данте (сени); и именно в Земном Раю царит радость (в русской литературной традиции также, как и «letizia», имеющая духовную природу и являющаяся ее ближайшим переводческим эквивалентом). Затем, Данте жаждет «все больших упоений», «упоение» же относится к словарю любовной лирики и традиционно в русской поэзии, особенно начала XIX и конца XIX – начала XX вв. фигурирует в контекстах любовной чувственности и земных страстей (ср. данные «Поэтического корпуса русского языка» в НКРЯ). Характерен такой пример из Жуковского:

В непостижимом блаженства упоенье,  
Могла ль я небесам не предпочесть тебя!  
(В. А. Жуковский. «Послание Элоизы к Абеляру», 1806)

Что касается православной традиции, то здесь «упоение» может употребляться и для описания духовного переживания, но даже такое в этом случае оно часто встречается в негативном контексте, в соотношении с бесовской прелестью:

Кровь и нервы приводятся в движение многими страстями: и гневом, и сребролюбием, и сластолюбием, и тщеславием. Последние две чрезвычайно разгорячают кровь в подвижниках, незаконно подвизающихся, соделывают их исступленными фанатиками. Тщеславие стремится преждевременно к духовным состояниям, к которым человек еще не способен по нечистоте своей; за недостижением истины – сочиняет себе мечты. А сладострастие, присоединяя свое действие к действию тщеславия, производит в сердце обольстительные ложные утешения, *наслаждения и упоения*. Такое состояние есть состояние самообольщения. Все незаконно подвизающиеся находятся в этом состоянии. Оно развивается в них больше или меньше, смотря по тому, сколько они усиливают свои подвиги. Из этого состояния написано западными писателями множество книг<sup>64</sup>.

Любопытно при этом, что «вечное удовольствие» переводится Лозинским как «всевечная нега»; с этим словом мы уже встречались в переводе сцены с Паоло и Франческой, где им передано словосочетание «dolci pensier». Нега в русской литературной традиции – это, прежде всего, чувственное наслаждение, а в православном узусе это слово имеет строго негативное значение; характерный пример из «Добротолюбия»: «Когда ложишься спать, не подстилай под себя сверх потребности; потому что *нега естественным образом*

---

<sup>64</sup> Ср. *Брянчанинов И.* Творения. Т. 4. С. 499. Цит. по: *Осипов А.И.* Основы духовной жизни в Православии. URL: <https://azbyka.ru/osnovy-duhovnoj-zhizni-v-pravoslavii#prelest> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

*может распалить тело твое и сильно разжечь угля сладострастия»<sup>65</sup>. Поэтому, переводя именно этим словом дантовскую метафору Бога, Лозинский вводит в текст измерение страстного наслаждения, и движение Данте от радости чувственной к радости духовной на лексико-стилистическом уровне оказывается воспроизведено в терцине в обратном порядке: от духовной радости к чувственным мечтам.*

В XXXI песни, где, напротив, Данте посредством чувственных образов алканья и пищи раскрывает духовную радость созерцания Беатриче, Лозинский также сохраняет эти образы, фактически дословно переводя дантовские строки:

Пока, ликующий и изумленный,  
Мой дух не мог насытиться едой,  
Которой алчет голод утоленный[...]»<sup>66</sup>.

Mentre che piena di stupore e lieta  
l'anima mia gustava di quel cibo  
che, saziando di sé, di sé asseta [...]»<sup>67</sup>.

В целом, можно сказать, что Лозинский сохраняет основные мотивные структуры дантовского текста, которые были выявлены нами в первой песни «Чистилища» и в песнях Земного Рая, однако развитие этих мотивов получает новые направления.

В рамках темы «наслаждение человека творением Творца и людским творчеством» в первой части данной работы мы рассмотрели также различные контексты употребления слова «diletto», открывающего вторую кантику, и однокоренных ему лексем в «Комедии», показав, что в зависимости от контекстов это слово меняет свое семантическое наполнение.

Как было сказано выше, Лозинский не сохраняет этого существительного в начале «Чистилища», но передает его значения посредством метафоры *упоения очей* сапфировым цветом небес. Рассмотрим, какое выражение использует переводчик в другом эпизоде кантики – в X песни, где говорится о наслаждении Данте-героя творчеством Создателя:

Кто нового не видел никогда,  
Тот создал чудо этой речи зримой,  
Немыслимой для смертного труда.  
Пока мой взор впивал, неутомимый,  
Смирение всех этих душ людских,  
Все, что изваял мастер несравнимый»<sup>68</sup>.

Colui che mai non vide cosa nova  
produsse esto visibile parlare,  
novello a noi perché qui non si trova.  
Mentr'io mi diletta di guardare  
l'imagini di tante umilitadi,  
e per lo fabbro loro a veder care»<sup>69</sup>.

Как в первой песни «Чистилища» выражение «ricominciò diletto» переводилось выражением «мне очи упоил», так и здесь, в X песни, глагол «dilettarsi» вновь передается

<sup>65</sup> Сири́н Е. О Борьбе с блудною страстью // Сири́н Е. о борьбе с восемью главными страстями, вообще // Добротолюбие. Т. 2. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie\\_tom\\_2/28](https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_2/28) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>66</sup> Чист. XXIX, 127 – 129.

<sup>67</sup> Purg. XXVII, 127 – 129.

<sup>68</sup> Чист. X, 94 – 99.

<sup>69</sup> Purg. X, 94 – 99.

образом питания очами: «мой взор впивал». Очевидно, в этом есть некая закономерность, соответствующая закономерности исходного текста, в котором слово «diletto» и однокоренные употребляются, как правило, при описании зрительного восприятия и процесса чтения. Согласно корпусным данным, в русской художественной литературе регулярно употребление «впитаться/впиваться глазами»: это одно из тех устойчивых выражений, где, по выражению Лакоффа и Джонсона, «трудно обнаружить, что метафора что-то скрывает, не осознается даже сама метафора»<sup>70</sup>. Однако Лозинский перестраивает эту метафору, употребляя нетипичный оборот «мой взор впивал» и тем самым привлекая читателя к образу питания очами. При этом метафора расширяется, распространяясь на следующий стих, и, если в оригинале герой «наслаждался, глядя на изображения такого смирения», то в переводе взор героя «впивал» само смирение, которого полны души тех, кто высечен из мрамора<sup>71</sup>. Таким образом, взгляд в переводе можно рассматривать и как метафору проникновения добродетели смирения в душу героя.

Обратим внимание, что в предыдущей терцине наскальные изображения названы «зримой речью», как в оригинале, так и в переводе. Эта знаменитая синэстетическая метафора Данте, о которой мы уже упоминали выше, дополняется у Лозинского еще одной синэстетической метафорой – питания очами – где совмещены зрительное и вкусовое восприятие.

Однако в тех эпизодах «Ада», где в оригинале существительное «diletto» используется в значении пустого и суетного развлечения (Inf. V, 127; Inf. XII, 87), переводчик уходит от этого образа и передает слово в соответствии со значением, которое оно имеет у Данте в данных контекстах:

В *досужий* час читали мы однажды  
О Ланчелоте *сладостный* рассказ<sup>72</sup>.

noi leggiavamo un giorno *per diletto*  
di Lancialotto, come amor lo strinse<sup>73</sup>.

Мой добрый вождь, к его приблизясь груди,  
Где две природы сочелал стрелец,  
Сказал: «Он жив, как все живые люди;  
Я – вождь его сквозь сумрачный простор;  
Он следует нужде, а *не причуде*»<sup>74</sup>.

E 'l mio buon duca, che già li er'al petto,  
dove le due nature son consorti,  
rispuose: "Ben è vivo, e sì soletto  
mostrar li mi convien la valle buia;  
necessità 'l ci 'nduce, e *non diletto*»<sup>75</sup>.

В первом случае значения синтагмы «*per diletto*» вводятся в текст двумя прилагательными: «досужий» и «сладостный», которые вместе формируют образ

<sup>70</sup> Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004. С. 32.

<sup>71</sup> О подобном типе метафоризации ср. подробнее: Ольховников Д.Б. Стилевая принадлежность и предметно-логическая структура словесного образа // Вестник МГЛУ. 2013. Вып. 5. С. 113.

<sup>72</sup> Ад V, 127 – 128.

<sup>73</sup> Inf. V, 127 – 128.

<sup>74</sup> Ад II, 83 – 87.

<sup>75</sup> Inf. XII, 83 – 87.

приятного развлечения в час досуга (то есть безделья, праздности: ср. МАКС 14253, ПУШ 4323, СИН 4407).

Во втором случае существительное «diletto» передано существительным «причуда», которое означает 'каприз, странность во нраве, чудачество, особенность, прихоть, выдумки, выходки, затея, неразумное, произвольное и странное требованье; свойства чудака или баловня' (ДАЛЬ, 53773).

Таким образом, очевидно, что метафора питания взором при переводе «diletto» и однокоренных употребляется переводчиком лишь для изображения духовной радости, связанной со зрительным восприятием. Отметим при этом, что в X песни «Чистилища» такое употребление сопряжено с абстрактностью текста: если в дантовском варианте действие совершается, а эмоция радости переживается героем поэмы, то в переводе действие совершает не сам герой, а его взор. Кроме того, если в исходном тексте действие направлено на объект, выраженный конкретным существительным «изображения», то в переводе, как было уже сказано, в роли объекта действия выступает абстрактное существительное с оттенком «сгущенности качества»<sup>76</sup>.

Анализируя концепт «радость» в рамках темы «творчество Бога и человека» в «Комедии», мы сопоставили данный эпизод X песни «Чистилища» с началом X песни «Рая» по принципу «вертикальных чтений» и пришли к выводу, что эти эпизоды соединены тематически, но не лексически; концепт «радость» вербализуется в обоих в связи с мотивом творчества, но для этого используется разная лексика.

Что касается перевода Лозинского, то здесь мы находим не только мотивно-тематические, но и лексические связи:

Взирая на божественного Сына,  
Дыша Любовью вечной, как и тот,  
Невыразимая Первопричина  
Все, что в пространстве и в уме *течет*,  
Так стройно создала, что *наслажденье*  
*Невольно кажодый, созерцая, пьет.*  
Так устреми со мной, читатель, зренье,  
К высоким дугам до узла того,  
Где то и это встретилось движенье;  
И полюбуйся там на мастерство  
Художника, который, *им плененный,*  
*Очей не отрывает от него.*  
[...]  
Итак, читатель, не спеши вставать,  
Продумай то, чего я здесь касался,  
*И восхитишься, не успев устать.*  
Тебе я подал, чтоб ты сам питался,  
Затем что полностью владеет мной

Guardando nel suo Figlio con l'Amore  
che l'uno e l'altro etternalmente spira,  
lo primo e ineffabile Valore  
quanto per mente e per loco si gira  
con tant'ordine fé, ch'esser non puote  
*sanza gustar di lui chi ciò rimira.*  
Leva dunque, lettore, a l'alte rote  
meo la vista, dritto a quella parte  
dove l'un moto e l'altro si percuote;  
e li comincia a vagheggiar ne l'arte  
di quel maestro che *dentro a sé l'ama,*  
*tanto che mai da lei l'occhio non parte.*  
[...]  
Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,  
dietro pensando a ciò che si preliba,  
*s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.*  
Messo t' ho innanzi: omai per te ti ciba;  
chè a sé torce tutta la mia cura

<sup>76</sup> Ср. Ольховников Д.Б. Стилевая принадлежность и предметно-логическая структура словесного образа // Вестник МГЛУ. Вып. 5 (665). 2013. С. 113 (105 – 115).



Предмет, который описать я взялся<sup>77</sup>.

quella materia ond'io son fatto scriba<sup>78</sup>.

В этих терцинах вновь появляется метафора питья (в оригинале употребляется глагол, близкий по значению русским «отведывать», «пробовать», «вкусать»). Лозинский употребляет глагол «пьет», который рифмуется с «течет», и тем вводит в текст семантику жидкости, также отсутствующую у Данте (слову «течет» в оригинале соответствует слово «вращается»). Но особого внимания при сопоставлении с X песней «Чистилища» достоин 24-й стих, в котором мы находим упоминание о том, что читатель восхитится творением Божьим, не успев устать: в 97-м стихе соответствующей песни «Чистилища» взор героя назван «неутомимым» (что является переводческим добавлением, так как в авторском тексте этого эпитета нет). Таким образом, оба отрывка соединены в переводе также мотивом отсутствия усталости при созерцании творчества божественного Мастера.

Отметим, что, как и во многих рассмотренных выше случаях, слово с семантикой радости «lieto» заменяется Лозинским на лексему с другой семантикой, в данном случае, восхищения; сравним:

S'esser vuoi lieto assai prima che stanco.

и

И восхитишься, не успев устать.

«Если ты хочешь стать радостным» и «восхитишься»: в данном случае семантика русского стиха неуловимо, но глубоко меняется, так как первый стих указывает на изменение состояния субъекта, вызванное в нем созерцаемым объектом, а второй – на чувство, никак не меняющее состояние субъекта, но целиком направленное на объект его созерцания. В тексте перевода читатель призван восхититься, но восхищение не обязательно предполагает радость. Кроме того, эта строка может прочитываться и как аллюзия на экстаз: ведь одним из значений глагола «восхищаю» является в церковнославянском языке ‘восторгаю, возношу’ (2 Кор. 12, 2)<sup>79</sup>; согласно словарю церковнославянских паронимов, «восхищати» во втором значении – это ‘вознести, поднять на высоту’ (в примере также приводится цитата из 2 послания апостола Павла к Коринфянам), где Павел говорит о себе, что он «восхищена бывша такового до третьего небесе», или «восхищен был до третьего неба» в Синодальном переводе Библии<sup>80</sup>.

Поэтому стих обретает двусмысленность: с одной стороны, речь может идти о восхищении как любовании космосом в современном значении этого термина, с другой –

<sup>77</sup> Рай X, 1 – 12; 22 – 27.

<sup>78</sup> Раг. X, 1 – 12; 22 – 27.

<sup>79</sup> Ср. Дьяченко Г.М. Цит.

<sup>80</sup> Ср. Седакова О.А. Церковнославяно-русские паронимы. Материалы к словарю. М., 2005. С. 97.

о высотах созерцания, которые должен достичь читатель на этом пути. Однако ни в одном из этих вариантов прочтения не сохраняется значение радости, которую обещает читателю повествователь в оригинальном тексте.

Вспомним, что в монологе Улисса в оригинальном тексте проанализированную нами терцину замыкало выражение «*far lieta*» (мореплаватель отказывался радовать Пенелопу своей любовью), а в переводе это выражение оставалось не переданным. Здесь же мы вновь видим, что выражение «*esser lieta*» не сохраняется: так из текста Лозинского уходит мотивы радости, которую один герой доставляет другому, и радости, которую поэт доставляет читателю, обращая его внимание на божественное творчество.

Однако при этом в переводе сохраняется противопоставление двух типов наслаждений:

- 1) Наслаждения человеческим искусством ради него самого;
- 2) Наслаждения созерцанием Бога (и человеческим искусством, ради этого созерцания).

Это противопоставление прослеживается при сравнении описания наслаждения Данте-персонажа, Вергилия и кающихся душ пением Казеллы в 106 – 117 стихах II песни «Чистилища» с 58 – 63 стихами XXXIII песни «Рая»:

И я: «О, если ты не отлучен  
От дара нежных песен, что, бывало,  
Мою тревогу погружали в сон,  
Не уходи, не спев одну сначала  
Моей душе, которая, в земной  
Идущая личине, так устала!»  
«Любовь, в душе беседуя со мной», –  
Запел он *так отрадно, что отрада*  
*И до сих пор звенит во мне струной.*  
Мой вождь, и я, и душ блаженных стадо  
*Так радостно* ловили каждый звук,  
*Что лучшего, казалось, нам не надо»*<sup>81</sup>.

Как человек, который видит сон  
И после сна хранит его волнение,  
А остального самый след сметен,  
Таков и я: во мне мое виденье  
Чуть теплится, но *нега все жива,*  
*И сердцу источает наслажденье»*<sup>83</sup>.

E io: «*Se nuova legge non ti toglie*  
*memoria o uso a l'amoroso canto*  
*che mi solea quetar tutte mie doglie,*  
*di ciò ti piaccia consolare alquanto*  
*l'anima mia, che, con la sua persona*  
*venendo qui, è affannata tanto!"*.  
*'Amor che ne la mente mi ragiona'*  
*cominciò elli allor sì dolcemente,*  
*che la dolcezza ancor dentro mi suona.*  
*Lo mio maestro e io e quella gente*  
*ch'eran con lui parevan sì contenti,*  
*come a nessun toccasse altro la mente»*<sup>82</sup>.

Qual è colui che sognando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,  
cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e *ancor mi distilla*  
*nel core il dolce che nacque da essa»*<sup>84</sup>.

Как мы видим, в переводе сохранен параллелизм на уровне мотива (но не лексики) в этих двух эпизодах, и, таким образом, сохранена и авторская антитеза радости от человеческого искусства и от божественного откровения. Однако следует указать, что в первом случае появляется этимологическая фигура «отрадно – отрада» (благодаря чему

<sup>81</sup> Чист. II, 106 – 117.

<sup>82</sup> Purg. II, 106 – 117.

<sup>83</sup> Рай XXXIII, 58 – 63.

<sup>84</sup> Par. XXXIII, 58 – 63.

возникает и жесткая аллитерация на «т», «р», в отличие от мягкого дантовского «л»), а во втором случае «словами радости» являются «нега» и «наслажденье».

Это вносит новые семантические ассоциации в рассматриваемые эпизоды: в первом из них употребляется слово, имеющее сему утешения в скорбях, а во втором этой семантики нет, зато для описания главного эффекта переживания наслаждения от видения Троицы вновь употреблено слово «нега», принадлежащее, как мы знаем, к словарю любовной лирики и используемое в богословских текстах в резко негативном значении.

Важно обратить внимание и на последние стихи первого отрывка: здесь мы обнаруживаем обстоятельство образа действия «радостно», в то время как у Данте употребляется «contenti», а не «lieti», так как прилагательное «lieto» призвано выражать духовную радость в оригинальной поэме.

Этот выбор переводчика представляется нам явлением того же порядка, что и лексический выбор в первом проанализированном здесь эпизоде второй кантики, где небесный цвет сапфира взор Данте «упоил вполне». Терцины в сцене с Казеллой – это еще одно описание временного наслаждения как вечного и исчерпывающего; причем, если у Данте это наслаждение изображается как некое инертное действие «parevan sì contenti», то у Лозинского оно обретает активный характер: в самом деле, он использует фразеологизм «ловили каждый звук», чтобы показать, насколько деятельным было внимание слушателей к пению Казеллы.

Таким образом, можно утверждать, что, воспроизводя в тексте связь мотива радости с мотивами человеческого и божественного искусства, Лозинский создает новые семантические и стилистические структуры: в частности, дважды заменяет образы радости образом пьющего взора и мотив радости – мотивом восхищения; в различных контекстах использует разную лексику радости, в отличие от Данте, который наполняет одну и ту же лексику разными значениями; употребляет слово «радостный» для описания временного, мирского, а не вечного удовольствия, и формирует новые интратекстуальные связи между различными эпизодами «Комедии». В целом, прослеживается тенденция заменять мотив радости на другие мотивы, также связанные с чувством любви и даже страсти, а также заменять конкретные существительные абстрактными.

#### 4.4. Радость природных творений друг о друге

Вернемся вновь к началу первой песни второй кантики, чтобы рассмотреть, как вербализуются в переводе Лозинского отношения радости между явлениями сотворенного мира:

Маяк любви, прекрасная планета,  
Зажгла восток улыбкою лучей,  
И ближних Рыб затмила ясность эта.  
Я вправо, к остью, поднял *взор очей*,  
И он *пленился* четырьмя звездами,  
Чей отсвет первых озарял людей.  
Казалось, твердь *ликует* их огнями;  
О северная сирая страна,  
Где их сверканье не горит над нами!<sup>85</sup>

Lo bel pianeta che d'amar conforta  
*faceva tutto rider l'oriente*,  
velando i Pesci ch'erano in sua scorta.  
I' mi volsi a man destra, e *puosi mente*  
a l'altro polo, e *vidi* quattro stelle  
non viste mai fuor ch'a la prima gente.  
*Goder pareva* 'l ciel di lor fiammelle:  
oh settentrional vedovo sito,  
poi che privato se' di mirar quelle!<sup>86</sup>

В переводе сохраняются основные мотивы оригинала:

- 1) Библейский и францисканский мотивы одухотворенной природы;
- 2) Мотив радости-света.

Однако обратим внимание на развитие последнего мотива, вспомнив утверждение комментатора Л. Пьетробано, известного Лозинскому, о том, что благодаря словам с семантикой радости, в которых «заключено столько желания и столько восхищения, это дивное небо обретает смысл и жизнь»<sup>87</sup>, а также наблюдение К. Грабера: «светило Венера, чей вид вдохновляет поэта на простое, но полное очарования выражение “прекрасная планета”, заставляет на самом деле, а не в качестве *холодной метафоры*, “смеяться весь восток”»<sup>88</sup>. Этот эффект достигается в оригинале тем, что при описании действия Венеры употребляются слова не с семантикой света, но с семантикой радости: не «заставляла сиять», но «заставляла смеяться», хотя в дантовской поэтике этот глагол довольно часто выполняет метафорическую или метонимическую функцию. Именно благодаря этому и возможны различные интерпретации отрывка, как было показано в первой части работы.

В переводе для двусмысленности места не остается: «зажгла улыбкою лучей» – это *только* метафора, что явствует из употребления двух слов с семантикой огня и света: «зажгла» и «лучей»; и, если у Данте метафора скрытая, то у Лозинского – очевидная.

Любопытно также, что переводчик добавляет еще одно слово, близкое по семантике к «словам радости» – глагол «пленился», который принадлежит высокому книжному стилю и часто появляется в поэзии Пушкина (ср. ПУШ, 14739) и других поэтов-романтиков, символистов и их эпигонов. Этот глагол служит общему построению высокой, торжественной тональности отрывка, отсутствующей в подлиннике; однако переводчик делает текст не только более торжественным, но и создает отчуждающий эффект, меняя субъект фразы: «поднял взор и увидел» – «поднял взор очей, и *он* пленился». Таким образом, в стихе возникает новый смысл, который лишь подразумевается автором

<sup>85</sup> Чист. I, 19 – 27.

<sup>86</sup> Purg. I, 19 – 27.

<sup>87</sup> Pietrobono L. (1946 [1924-30]). Purg. I, 25.

<sup>88</sup> Grabher C. (1934 – 1936). Purg. I, 13 – 27.

(‘увидел и залюбовался’), а субъект фразы отдалается от собственного переживания<sup>89</sup>. Лозинский добавляет также мотив восхищения и влюбленности, отсутствующий у Данте, но само переживание этого чувства подается в перспективе отчуждения этого переживания от лица, его испытывающего.

Что касается второй лексемы радости – «ликует» – то этот перевод соответствует одному из возможных значений глагола «godere» (‘ликовать, торжествовать’) в дантовском поэтическом языке, и в данном случае можно утверждать, что переводчик не дополнил образ радости никакими новыми семантическими ассоциациями.

Итак, говоря о радости природных творений друг о друге в первой песни «Чистилища», следует помнить, что, в точности сохраняя дантовские образы радости, переводчик подчеркивает метафоричность «улыбки», которой «зажгла Восток» звезда Венера, добавляет мотив восхищения и влюбленности взора героя в звезды, символизирующие кардинальные добродетели, меняет стиль эпизода, делая его более торжественным и создавая эффект отчуждения переживания от его субъекта. За счет первой и последней переводческой трансформации первый образ целиком превращается в риторическую фигуру, а действие героя обретает более абстрактный характер, чем в оригинале. Если одним из основных новшеств дантовского текста, отмеченным большинством комментаторов, является «очеловечивание» пейзажа, приближение его к эмотивному опыту читателя, то в переводе эта функция текста трансформируется: образы радости остаются, однако меняется перспектива их восприятия.

#### 4.5. Радость надежды и уподобления Христу

Рассмотрим ниже те эпизоды «Чистилища», в которых «слова радости» появляются при раскрытии мотива надежды на искупление грехов в речах грешников. Первой из этих сцен является знаменитая сцена встречи Данте-персонажа с королем Манфредом.

Я искренно неведеньем ответил.  
«Смотри!» – сказал он, и смертельный след  
Я против сердца у него заметил.  
И он сказал *с улыбкой*: «Я Манфред,  
Родимый внук Костанцы величавой  
[...].  
И все ж, кто в распре с церковью умрет,  
Хотя в грехах успел бы повиниться,  
Тот у подножья этой кручи ждет,  
Доколе тридцать раз не завершится  
Срок отщепенства, если этот срок  
Молитвами благих не сократится.  
Ты видишь сам, как ты бы мне помог,

Quand'io mi fui umilmente disdetto  
d'averlo visto mai, el disse: «Or vedi»;  
e mostrommi una piaga a sommo 'l petto.  
Poi *sorridendo* disse: «Io son Manfredi,  
nepote di Costanza imperadrice  
[...].  
Vero è che quale in contumacia more  
di Santa Chiesa, ancor ch'al fin si penta,  
star li convien da questa ripa in fore,  
per ognun tempo ch'elli è stato, trenta,  
in sua presunzion, se tal decreto  
più corto per buon prieghi non diventa.  
Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto,

<sup>89</sup> Ср. Голуб И. Цит. С. 276.

Моей Костанце возвестив, какая  
Моя судьба, какой на мне зарок:  
От тех, кто там, вспомога здесь большая»<sup>90</sup>.

revelando a la mia buona Costanza  
come m' hai visto, e anco esto divieto;  
ché qui per quei di là molto s'avanza»<sup>91</sup>.

В переводе сохранена знаменитая улыбка Манфреда – деэпричастие «*sorridendo*» передано существительным с предлогом, выраженным в предложении обстоятельством образа действия «с улыбкой»; однако опущено выражение радости, связанной с надеждой. Если Данте подчеркивает упование на радость, которую может обрести Манфред через посредничество своего ближнего – Данте-персонажа – то Лозинский заменяет это выражением «как ты бы мне помог». Интересно здесь то, что переводчик воспроизводит дантовскую рифму «*decreto – divieto*», имеющую семантику закона: «срок – зарок», но в ходе трансформации при этом в центре рифмы оказывается слово с семантикой *помощи*, а не *радости*. Это означает, что в центр ставится не переживание кающейся души, а само действие Данте.

Представляется важным и то, что в русском тексте учтивые выражения Манфреда, которыми окружен термин радости, переданы гораздо менее смиренными формулировками: «ты видишь сам» (индикатив вместо императива, то есть констатация факта вместо просьбы), «как ты бы мне помог» (условное наклонение вместо вопроса в косвенной речи, опущение модального глагола «*potere*», выражающего учтивость и смирение Манфреда). Кротость короля Манфреда оказывается менее явной, к Данте он обращается не как смиренный проситель к другу, а как монарх к подданному, и это обращение вполне соответствует идее Лозинского о том, что ключевая фигура «Комедии» – это фигура гордеца, которым остается даже кающийся король.

Любопытно, что при самом первом в поэме упоминании о радости душ Чистилища в связи с надеждой на спасение переводчик уходит от образа радости, переводя его антонимично:

И ты услышишь вопли исступленья  
И древних духов, бедствующих там,  
О новой смерти тщетные моленья;  
Потом увидишь тех, кто *чужд скорбям*  
Среди огня, *в надежде* приобщиться  
Когда-нибудь к блаженным племенам<sup>92</sup>.

ove udirai le disperate strida,  
vedrai li antichi spiriti dolenti,  
ch'a la seconda morte ciascun grida;  
e vederai color che *son contenti*  
nel foco, perché *speran* di venire  
quando che sia a le beate genti<sup>93</sup>.

Как мы видели в первой части работы, мотив радости в страдании очень важен для душ дантовского «Чистилища» и является центральным для той части второй кантики, которая

<sup>90</sup> Чист. III, 109 – 113; 136 – 145.

<sup>91</sup> Purg. III, 109 – 113; 136 – 145.

<sup>92</sup> Ад I, 115 – 120.

<sup>93</sup> Inf. I, 115 – 120.

посвящена описанию собственно Чистилища, то есть событий, происходящих на горе искупления.

Согласно словарю Ожегова и Шведовой, прилагательное «чуждый» имеет два значения:

- 1) Далёкий (в 3 знач.), не имеющий ничего общего с кем-чем-н., инородный. *Чуждая идеология. Чуждые взгляды.*
- 2) Лишённый чего-н., какого-н. (обычно отрицательного) свойства (книжн.). *Человек, ч. ревности. Чужд зависти.* (ТСОШ, 39686).

Согласно данным НКРЯ, это прилагательное обычно используется в художественной литературе с существительным в родительном падеже, выражающим свойство, состояние или феномен, *которого* чужд грамматический и логический субъект фразы, и с существительным в дательном падеже, выражающим логического субъекта фразы, *которому* чуждо то или иное свойство (в том случае, если грамматическим субъектом является существительное, выражающее свойство, состояние или феномен). Примеры:

«Его никогда не смущал стыд за поношенное платье, но он не чужд был *тревоги*, если в перспективе дня не было у него громадного обеда, с приличным количеством вина и водки» (И. А. Гончаров, «Обломов», 1859 г.). «Но помысел о покаянии *им* чужд, и вот они, таясь друг от друга, преуспевают лишь в хищении и более не верят ни во что» (Н. С. Лесков. «Божедомы», 1868 г.).

Таким образом, для русского читателя в выражении «чужд скорбям» акцент падает на слово «скорбям» (данный эффект усиливается и рифмой), и это слово с семантикой печали, а не радости, обретает особый вес в стихе. Кроме того, словосочетание «чужд скорбям» не прямо синонимично слову «радостный»: оно может быть отнесено к душе, находящейся в состоянии покоя, но не блаженства, как обитатели Лимба, у которых «не был ни грустный, ни радостный вид». Как и в оригинале, описание состояния кающихся душ в переводе напрямую связано с мотивом надежды, но не радости; между тем, в оригинале это описание предвосхищает те эпизоды в XXIII песни «Чистилища», где Форезе Донато объясняет Данте сладостную природу своих мучений, через которые уподобляется Христу. Рассмотрим данные эпизоды в переводе Лозинского:

Вдруг плач и пенье донеслись до нас, –  
«Labia mēa, Domine», – рождая  
И наслажденье, и печаль зараз<sup>94</sup>.

Ed ecco piangere e cantar s'udie  
'Labia mēa, Domine' per modo  
tal, che *diletto e doglia* parturie<sup>95</sup>.

«И так не раз, пока они кружат,  
Свое *терзанье* обновляют тени,  
Или верней – *отраду из отрад*:  
Ведь та же воля шлет их к древней сени,

«E non pur una volta, questo spazzo  
girando, si rinfresca nostra *pena*:  
io dico *pena*, e dovia dir *sollazzo*,  
ché quella voglia a li alberi ci mena

<sup>94</sup> Чист. XXIII, 10 – 12.

<sup>95</sup> Purg. XXIII, 10 – 12.

Что слала и *Христа* воззвать: “Или!”  
Когда спасла нас кровь его мучений»<sup>96</sup>.

che menò *Cristo lieto* a dire 'Eli',  
quando ne liberò con la sua vena»<sup>97</sup>.

И он мне: «Сладкую полынь страданий  
Испить так рано был я приведен  
Моею Неллой. Скорбь ее рыданий,  
Ее мольбы и сокрушенный стон  
Меня оттуда извлекли до срока,  
Минуя все круги, на этот склон»<sup>98</sup>.

Ond'elli a me: «Si tosto m' ha condotto  
a ber *lo dolce assenzo d'i martiri*  
la Nella mia con suo pianger dirotto.  
Con suoi prieghi devoti e con *sospiri*  
tratto m'ha de la costa ove s'aspetta,  
e liberato m'ha de li altri giri»<sup>99</sup>.

Очевидно, что во всех трех эпизодах в переводе сохраняется христианская «диалектика скорби и радости» (о которой шла речь в первой главе первой части), выражаемая в антитезах: «наслаждение – печаль»; «терзанье – отрада» и в оксюмороне «сладкая полынь страданий». В первом эпизоде антитезу особо подчеркивает наречие со значением одновременности «зараз», отсутствующее в подлиннике и привлекающее внимание к необычности сочетания печали и наслаждения. Обратим внимание на слово, используемое здесь переводчиком в качестве антитезы к «слову радости»: «печаль». У Данте в данном случае используется существительное «*doglia*» с семантикой интенсивного, острого переживания (боль, страдание), которое, однако, контекстуально связано с наслаждением и, в конечном счете, – с фигурой Христа.

Что же касается семантики переводческого эквивалента, то о нем следует сказать особо, так как слово «печаль» играет особую роль в русском языке, литературе и религиозной традиции. Как пишет Е.А. Снеткова,

Концепты *грусть*, *печаль* отражаются в русском языковом сознании многочисленными образами, они располагают в нем широкой ассоциативной направленностью. Концепт русской печали обладает ярко выраженной этноспецификой. Он квалифицируется как национально маркированный, о чем, помимо прочего, свидетельствуют номинанты-дублиеты эмоций (грусть-тоска, точка-печаль, тоска-кручина). Последние относятся к безэквивалентной лексике. Они могут быть транслируемы в другой язык, в другую культуру описательными средствами<sup>100</sup>.

Разграничивая понятия «грусть» и «печаль» в русском языке на основании анализа «Национального корпуса русского языка» и, в частности, употреблений этого слова в художественной литературе, А.Д. Шмелев дает следующее определение печали: это «эмоциональное *состояние*, сопряженное с *отношением* к происходящему»<sup>101</sup>. Он также указывает на то, что изначально это слово имело значение ‘заботы’, которое,

как в смысле ‘внимание к чьим-то потребностям, попечение’, так и в смысле ‘беспокойная мысль о чем-либо; сосредоточенность на удовлетворении какой-то потребности’, сохраняется и у слова *печаль*, и у его

<sup>96</sup> Чист. XXIII, 70 – 75.

<sup>97</sup> Purg. XXIII, 70 – 75.

<sup>98</sup> Чист. XXIII, 85 – 90.

<sup>99</sup> Purg. XXIII, 85 – 90.

<sup>100</sup> Снеткова Е.А. Проблема дефиниции концептов грусть, печаль // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. № 1. С. 135.

<sup>101</sup> Шмелев А.Д. Семантика печали // Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Цит. С. 472. Курсив авторский. – К.Л.



производных, определенным образом окрашивая и употребления этих слов, когда они обозначают чувство, близкое грусти<sup>102</sup>.

Будучи отношением, *печаль* всегда имеет некую отрицательную причину, «предполагает отрицательную оценку и часто включает осуждение и отстраненность [...] слово *грусть* часто можно встретить в сочетании со словом *раскаяние*, а *печаль* — со словом *разочарование*»<sup>103</sup>.

Утверждение исследователя о том, что печаль всегда имеет некую негативную причину, подтверждается и данными «Православной энциклопедии», представленной на сайте «Азбука веры»: «Печаль всегда вызывается каким-то внешним событием в отличие от уныния, у которого причины внутренние (нерадение, осуждение и подобные)»<sup>104</sup>. Отношение православия к печали двойственно, в зависимости от ее предмета: печаль, сопровождающая раскаяние в грехах, может вести к покаянию и быть богоугодной, а может быть искушением, одной из восьми смертных страстей, согласно Иоанну Кассиану<sup>105</sup>. Любопытно, что в православной традиции даже существует термин, в котором сливаются воедино печаль и радость: «радостопечалие», духовное состояние, близкое к умилению:

Из писаний Св. Отцов видно, что в их понимании *взаимодействие печали и радости порождает новое состояние: радость и печаль не сменяют друг друга, а сосуществуют в неразрывном единстве*. «С усилием держи блаженное радостопечалие святого умиления, и не преставай упражняться в сем делании, пока оно не поставит тебя выше всего земного и представит чистым Христу», — призывает прп. Иоанн Лествичник (Иоанн 1894:77).

И прп. Симеон Новый Богослов поучает: «Всякому надлежит рассматривать себя и внимать себе разумно, чтобы ни на надежду одну не полагаться без плача по Богу и смирения, ни опять на смирение и слезы не полагаться без последования им надежды и радости духовной» (Добротолюбие 1992:5,22).

Кратко и очень ярко выразил ту же мысль прп. Григорий Синаит: «...Величайшее есть оружие — держать себя в молитве и плаче, чтобы от молитвенной радости не впасть в самомнение, но сохранить себя невредимым, избрав *радостопечалие*» (Добротолюбие 1992:5, 162)

Итак, как печаль, так и радость одна без другой и в своих крайних проявлениях — опасны. *Ни радости без печали, ни печали без радости*, ибо источник их обеих — Бог. Внутреннее состояние верующего — это *соединение радости и печали*, и оно антиномично. Радость и печаль гармонично со-пребывают в человеке, *радостопечалие* — это *неуловимое, подвижное равновесие*. «Снятие» здесь означало бы уклонение либо в уныние и отчаяние, либо в самомнение и гордость. *Антиномичность радостопечалия* предохраняет верующего и от того, и от другого (В. В. Лепяхин, из книги «Икона и иконичность») <sup>106</sup>.

Итак, существительное «печаль», которое в соединении с радостью означает в православной традиции сердечное умиление, а в общеязыковой традиции — негативную эмоцию и негативное отношение к фактам действительности, заменяет в тексте Лозинского дантовскую лексему «doglia», имеющую в оригинале ярко выраженную

---

<sup>102</sup> Там же. С. 479.

<sup>103</sup> Там же. С. 480 – 481.

<sup>104</sup> Ср. 2 Кор. 7, 10; Православная энциклопедия. URL: <https://azbyka.ru/m-pechal> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>105</sup> Ср. Там же.

<sup>106</sup> Православная энциклопедия. URL: <https://azbyka.ru/radostopechalie> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

семантику острого переживания боли, мучения. Вспомним также, что прилагательное «tristo», имеющее в раннеитальянском, как и в современном итальянском языке, чаще всего семантику печали, употребляется Данте в абсолютном большинстве случаев в поэме именно для описания состояния осужденных, проклятых, а не кающихся душ.

Однако наиболее важной при анализе поэтического текста, каковым является перевод Лозинского, представляется *поэтическая* функция слова «печаль» в русской лирической традиции. Согласно данным «Поэтического корпуса русского языка», оно является одним из самых высокочастотных в русской поэзии, начиная с двадцатых годов XVIII века и до наших дней; особенно оно популярно у романтиков, и часто появляется в сочетаниях со словами «душа», «сердце», «разлука»; эту тенденцию романтической поэзии высмеивает Пушкин в известном отрывке «Евгения Онегина»:

Он пел *разлуку и печаль*,  
И *ничто, и туманну даль*,  
И *романтические розы*;  
Он пел те дальние страны,  
Где долго в лоно тишины  
Лились его живые слезы;  
Он пел поблеклый жизни цвет,  
Без малого в осмнадцать лет.  
(А. С. Пушкин, «Евгений Онегин / Глава вторая», 1823).

«Печаль», как мы видим, помещается Пушкиным в один ряд однородных членов предложения вместе с «разлукой», «далью» и «розами»; это слово означает не острую боль, а 'нерадостное, невеселое настроение'; в «Словаре языка Пушкина» находим и знаменитый пример: «Мне грустно и *легко*; печаль моя *светла*; Печаль моя полна тобою» (ПУШ, 14588).

Легкость и свет, разумеется, не могут ассоциироваться с дантовским «doglia»; это не сентименталистская меланхолия и романтический сплин, вызванные пением, а реальная, физическая и душевная боль, о которой говорит ниже Форезе Донато. Семантической нагрузкой обладают здесь и аллитерации, различные в обоих случаях: аллитерация на «д» и «л» в оригинале передает как идею боли, страдания, так и идею мягкости, нежности, сладости, подчеркивая взаимосвязь между болью и радостью; у Лозинского остается аллитерация на «л», так как в слове «печаль» отсутствует твердый и жесткий звук «д». Можно констатировать, что «печаль» в переводе не только заменяет выражение острого болезненного переживания обозначением менее интенсивной негативной эмоции, но и вносит в текст ноту лиризма: пение кающихся вызывает в душе слушателя не страдание, а скорее меланхолическое «чувство, близкое к грусти»<sup>107</sup>; оно может также восприниматься

---

<sup>107</sup> Шмелев А.Д. Семантика печали. Цит. С. 479.

как связанное с раскаянием, в отличие от оригинала, где речь идет о реальном мучении, подобном муке Христа на кресте, а не о тихом умилении, сопровождающем покаяние.

Переходя к центральному образу анализируемых эпизодов, мы сразу замечаем, что образ Христа лишается в переводе прилагательного «радостный». Существование боли и радости в мире Чистилища как основной мотив царства покаяния (почти уникальный вне Преддверия Чистилища и Земного Рая) утрачивает, таким образом, свою центральную модель, которой посвящены исследования различных ученых и обилие комментариев. Неупотребление слова «радостный» в связи со Христом снимает возможность двух различных трактовок эпизода: Христос, радостный благодаря своему страданию ради искупления (большинство комментаторов, М. Граньолати) и Христос, радостный благодаря своему блаженному единению с Богом даже на кресте (Г. Трон, Н. Фоска). Очевидно, что для переводчика наиболее важным здесь было подчинение Христа воле Божьей, но не блаженство, испытываемое Им в момент этого подчинения.

Таким образом, при почти дословном переводе дантовских антитез – «наслаждение – печаль»; «терзанье – отрада из отрад» и оксюморона «сладкая полынь страданий» – Лозинский отказывается от центрального образа XXIII песни и, в целом, мотива радости в песнях, посвященных Чистилищу как месту искупления грехов – «радостного Христа». Представляется, что данное опущение необходимо рассматривать в рамках общего контекста употреблений терминов радости применительно к образу Бога во второй кантике.

#### 4.6. Радостный Бог

Как мы убедились выше, из трех употреблений образа «радостного Бога» в «Чистилище», один – ключевой для христианской диалектики радости и скорби в мире покаяния – отсутствует в переводе Лозинского. Рассмотрим остальные два эпизода, где фигурирует этот образ у Данте, в XVI и XXV песнях:

Из рук того, кто искони *лелеет*  
Ее в себе, рождаясь, как дитя,  
Душа еще и мыслить не умеет,  
Резвится, то смеясь, а то грустя,  
И, *радостного мастера* создание,  
К тому, что *манит*, тотчас же летя<sup>108</sup>.

Esce di mano a lui che la *vagheggia*  
prima che sia, a guisa di fanciulla  
che piangendo e ridendo pargoleggia,  
l'anima semplicetta che sa nulla,  
salvo che, mossa da *lieto fattore*,  
volontier torna a ciò che la *trastulla*<sup>109</sup>.

Но если правде грудь твоя открыта,  
Знай, что, едва зародыш завершен  
И мозговая ткань вполне развита,

Apri a la verità che viene il petto;  
e sappi che, sì tosto come al feto  
l'articular del cerebro è perfetto,

<sup>108</sup> Чист. XVI, 85 – 90.

<sup>109</sup> Purg. XVI, 85 – 90.

Правдвитель, <i>в веселии склонен,</i>	lo motor primo a lui <i>si volge lieto</i>
Прекрасный труд природы <i>созерцает,</i>	sovra tant'arte di natura, e spira
И новый дух в него вдыхает он,	spirito novo, di virtù repleto,
Который все, что там росло, вбирает;	che ciò che trova attivo quivi, tira
И вот душа, слиянная в одно,	in sua sustanzia, e fassi un'alma sola,
Живет, и чувствует, и постигает <sup>110</sup> .	che vive e sente e sé in sé rigira <sup>111</sup> .

В обоих отрывках Лозинский сохраняет образ радостного Творца и образ Творца, совершающего свое действие с радостью; правда, во втором случае употребляется словосочетание «в веселии», однако оно близко существительному «радость» в православной традиции и появляется в паре с ним в Синодальном переводе Библии<sup>112</sup>.

Обратимся к контексту, в котором появляются эти образы. В первой части работы, говоря о первом из приведенных отрывков, мы указывали на синтаксический параллелизм двух дантовских фраз, первая из которых описывает радостное созерцание души ее создателем – Творцом (с глаголом «*vagheggia*»), а вторая – радость, которую вызывает у души любая, в том числе и мирская забава (с глаголом «*trastullare*»). Данный синтаксический параллелизм подчеркивает в тексте противопоставление этих двух ощущений, в котором выражается сокровенная мысль автора о том, что мирские блага могут стать препятствием на пути к созерцанию высшего блага.

Глагол со зрительной семантикой «*vagheggia*», всегда фигурирующий в поэме в значении радостного и любовного созерцания и обозначающий модель отношений с Богом для героя «Комедии» и для ее читателей в «Раю» (X, 92), переводится здесь глаголом «лелеять», играющим, как мы увидим ниже, важную роль в поэтике «Рая» Лозинского и, в частности, в развитии мотивов, связанных с описанием Троицы. «Лелеять» в сочетании с прямым дополнением означает ‘нежить, ласкать, холить’ (ДАЛЬ, 24031; СЕМ, 4, 8097; МАКС, 27352), но имеет также устаревшее значение ‘Заботливо оберегать, охранять кого-, что-н. Перен.’ (ПУШ, 8688) и переносное ‘любовно вынашивать мысль, идею о желаемом, о том, что будет, надеясь на осуществление чего-н.’ (СЕМ 4, 3765). В значении заботы данный глагол чаще всего употребляется для описания заботы старшего в отношении младшего, родителя в отношении ребенка, мужа в отношении жены, садовника в отношении цветка и т.п., что получило отражение и в русской лирике (ср. «Поэтический корпус русского языка»); в значении ласки нередко используется для описания нежности между влюбленными, любовных переживаний:

Всю ночь я горела, мечтая о том,  
Как буду лелеять Сергея.  
(Н.А. Некрасов. «Княгиня М. Н. Волконская [Русские женщины, 2]», 1872 г.).

<sup>110</sup> Чист. XXV, 67 – 75.

<sup>111</sup> Purg. XXV, 67 – 75.

<sup>112</sup> Ср. Пс. 50, 10.

Но чаще всего он встречается в сочетаниях «беречь и лелеять», «холить и лелеять», «детей лелеять» и т.д. Если же глагол употребляется с предлогом «в» и личным местоимением или существительным, обозначающим чувства или мысли человека, то чаще всего он означает 'вынашивать мечту/мысль/желание'.

У Лозинского этот глагол используется в словосочетании «искони лелеет / ее в себе», то есть душа изображается почти как желание, мечта или чувство «радостного Творца», его идея, которую он любовно вынашивает. Таким образом, в терцину вводится новый образ: душа человека не как конечное творение, но как любимый замысел ее Создателя. Речь идет именно о трансформации образа, а не содержания стиха, так как содержание его сохраняется: в оригинале Творец радостно созерцает душу еще до ее сотворения, как бы в своем уме. Однако дантовский *образ* связан именно со зрением, точнее, с внутренним взором, как и во всех остальных случаях употребления данного глагола в поэме. У Лозинского эта связь отсутствует, и потому отсутствуют также интратекстуальные связи: в частности, между этим эпизодом и началом X песни «Рая», где Данте призывает читателя «любовно созерцать» небеса, созданные Творцом, тем самым подражая действию самого Творца. В русском переводе в этом случае употреблен глагол «любоваться».

Что касается синтаксического параллелизма между словосочетаниями (в оригинале – предложениями), содержащими «*vagheggia*» и «*trastulla*», то можно утверждать, что в переводе он сохраняется, хотя глагол «манит», которым передан глагол «*trastulla*», и не стоит в ударной позиции стиха. Однако между выражениями «*Из рук того, кто искони лелеет*» и «*К тому, что манит, тотчас же летя*», прослеживается очевидный параллелизм, хотя противопоставление в результате возникает не между понятиями «радостное созерцание Творцом души – радость души, вызванная временными благами», а между понятиями «Вечная забота/замысел Творца о душе – радость души, вызванная временными благами». Особого внимания заслуживает здесь глагол «манить»: если в поэме Данте глагол «*trastullare*» – это «детское слово», которое само по себе лишено негативной семантики и употребляется в «Рая» для описания услаждения небес песнопением святого (Par. IX, 76), то его переводческий эквивалент в «Чистилище» имеет строго отрицательную коннотацию: «манить», согласно словарю Даля, может означать 'звать лестью, посулами; обнадеживать, обещать; || дразнить, обманывать, проводить, водить на посулах, дурачить'; этот глагол – однокоренной с существительным «обман» и устаревшим «мана», которое, в свою очередь означает 'приманка, прикормка; сласть, соблазн; что прельщает, что блазнит, наваждение, обман чувств, отуманение рассудка, ложное,

обманчивое явление' (ДАЛЬ, 25235). В религиозном контексте это слово чаще всего употребляется применительно к соблазнам и даже к фигуре нечистого: «*Манит к греху* обещанием сласти от него; впадающих же в грех мучит и терзает им»<sup>113</sup>.

Поэтому, если Данте вводит лексику с семантикой обмана лишь в следующей терцине, а глагол «*trastulla*» служит в его поэме лишь для выражения удовольствия, независимо от его источника, то Лозинский, напротив, сразу же употребляет глагол со значением приманки, скорее всего ложной, и проводит, тем самым, более четкое противопоставление между действием Творца и побуждениями сотворенной Им души.

Во втором из приведенных выше отрывков радость напрямую связана с актом божественного творения, что на морфологическом уровне выражается в употреблении большого количества глаголов, с 70 по 75-й стих.

Впрочем, если у Данте глаголов восемь, то у Лозинского их меньше, так как два из них передаются причастиями: «склонен» и «слиянная»; однако как в подлиннике, так и в переводе присутствует пересечение двух смысловых линий текста: действие и эмоция, сопровождающая это действие, хотя, в отличие от оригинала, и не на уровне рифмы.

Рассмотрим, связан ли этот отрывок в переводе с 19 – 33 стихами XVIII песни «Чистилища», которые мы анализировали в первой части работы:

В душе к любви заложено стремленье,  
И все, что нравится, ее влечет,  
Едва ее поманит *наслажденье*.  
У вас внутри воспринятым живет  
Наружный образ, к вам запав – таится  
И душу на себя взглянуть зовет;  
И если им, взглянув, она *пленится*,  
То этот *плен* – любовь; природный он,  
И *наслажденьем* может лишь скрепиться.  
И вот, как пламень кверху устремлен,  
И первое из свойств его – взлетанье  
К среде, где он прочнее сохранен, –  
Так душу пленную *стремит желанье*,  
*Духовный взлет*, стихая лишь тогда,  
Когда она *вступает в обладанье*<sup>114</sup>.

L'animo, ch'è creato ad amar presto,  
ad ogni cosa è mobile che piace,  
tosto che *dal piacere* in atto è desto.  
Vostra apprensiva da esser verace  
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,  
sì che l'animo ad essa *volger face*;  
e se, rivolto, inver' di lei *si piega*,  
quel *piegare* è amor, quell'è natura  
che *per piacer* di novo in voi si lega.  
Poi, come 'l foco movesi in altura  
per la sua forma ch'è nata a salire  
là dove più in sua *matera dura*,  
così l'animo preso *entra in disire*,  
ch'è *moto spiritale*, e mai non posa  
fin che la cosa amata *il fa gioire*<sup>115</sup>.

Как часто бывает у Лозинского, он сохраняет фонетическое сходство между стихами там, где отсутствует лексико-семантическое: так, в 24-м стихе сохранены аллитерации на щелевые звуки («в» – «v», «f»), а в 25-м – 26-м – на «п» – «р» (в составе этимологической фигуры «пленится; плен» – «*si piega; piegare*»). Однако не происходит лексического

<sup>113</sup> Святитель Феофан Затворник. Путь ко спасению. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/books/9981/original.pdf> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>114</sup> Чист. XVIII, 19 – 33.

<sup>115</sup> Purg. XVIII, 19 – 33.

сближения с разобранным выше отрывком, где описывается сотворение разумной части души Творцом; и, соответственно, уходит параллель между радостью Творца, склоняющегося к своему творению, и душой человека, склоняющейся к дарящему радость предмету. Добровольный акт движения души к предмету любви описывается как «плен», то есть как недобровольное действие. В то же время, глагол «плениться» в значении 'влюбиться' привносит в текст стилистику сентименталистской и символистской поэзии.

Отметим, что этот текст, не отсылающий, в отличие от дантовского употребления, к эпизоду XXV песни «Чистилища», связан лексически с последними терцинами поэмы: стих «*a l'alta fantasia qui mancò possa*»<sup>116</sup> переведен Лозинским как «Здесь изнемог высокий духа взлет»<sup>117</sup>. Если учитывать, что в дантовской поэме используются точные термины для каждого явления духовной жизни человека, то ясно, что для Данте «*l'alta fantasia*» не тождественна «движению души» – «желанию». Однако в тексте Лозинского эти два явления обозначены одинаково: «духовный взлет» – «высокий духа взлет»; поэтому, исходя из определения, данного желанию в XVIII песни второй кантики, под «высокой фантазией» также следует понимать 'желание'. В целом, следует отметить, что во всем разобранным отрывке у Данте приводится больше строго научных, специальных терминов, чем у Лозинского (в частности, «*apprensiva*», «*intenzione*», «*moto*»). Эти научные термины заменяются в переводе поэтическими образами, свойственными, как было сказано выше, романтической и символистской лирике.

Наиболее значимыми для развития мотива радости представляются в данном случае синтаксические трансформации. На протяжении всего эпизода переводчик регулярно преобразует синтаксический строй стихов, меняя субъект действия во фразах: если у Данте субъектами являются:

- 1) душа (ст. 19 – 21);
- 2) познавательная способность (22 – 23);
- 3) душа (24);
- 4) душа (31 – 32);
- 5) любимый предмет (33),

то у Лозинского субъекты следующие:

- 1) стремленье (19);
- 2) все, что нравится (20);
- 3) наслажденье (21);
- 4) наружный образ (22 – 24);

---

<sup>116</sup> Раг. XXXIII, 142.

<sup>117</sup> Рай XXXIII, 142.

5) желанье, духовный взлет (31 – 32);

б) она (душа, 33).

В результате получается следующее соотношение смыслов, где «а» означает текст Данте, «б» – текст Лозинского:

а) душа создана, чтобы любить;

б) в душе есть стремление к любви (*но не уточняется, стремление любить или быть любимой*);

а) душа движется навстречу всему, что ей нравится;

б) душу привлекает все, что ей нравится;

а) познавательная способность извлекает образ из реального предмета и расстилает его внутри вас, заставляя душу обратиться к нему;

б) наружный образ живет в вас благодаря восприятию, таится в вас и зовет душу взглянуть на себя;

а) объятая любовью душа входит в состояние желания, то есть духовного движения, и не успокаивается;

б) желанье, или духовный взлет, движет душой, и не стихает;

а) любимая вещь *радует* ее;

б) она *вступает в обладание* любимой вещью.

Соответственно, здесь можно выделить три основные смысловые метаморфозы:

Во-первых, в оригинале сразу же акцентируется внимание на том, что душа готова именно любить, а не быть любимой, а в переводе это не уточняется.

Во-вторых, действие/движение в оригинале всегда, кроме последнего стиха, выполняет душа или ее познавательная способность, в то время как в переводе движение/действие выполняется либо самим привлекающим душу предметом, либо его образом, либо желаньем души.

В-третьих, в оригинале описание всего процесса рождения любви завершается описанием того, что любимая вещь радует душу (вспомним слова Улисса о Пенелопе), а в переводе душа *начинает обладать* предметом своей любви.

Таким образом, меняется сама метафизика дантовской доктрины любви, и главным изменением оказывается то, что в переводе акцент делается не на радость души от слияния с возлюбленным предметом, а на обладание им; это перевод августиновского «frui», однако без коннотации наслаждения, которую это слово имеет в патристической и схоластической литературе. Кроме того, «frui», как говорилось в первой части,



предполагает не столько обладание, сколько пользование, наслаждение, единение с возлюбленным.

Итак, из отрывка уходит образ, ключевой для понимания отношения радости к любви в дантовской поэтике, причем значение меняется и на уровне рифм: если у Данте рифма отражает соотношение радости, желания и движения вверх, то у Лозинского желание и движение вверх соотносятся с понятием *обладанья, то есть владенья*. Тем самым, покой удовлетворенной души, о котором писал Бруно Нарди, заключается, согласно Лозинскому, в обладании любимым предметом, которым, по мысли Данте, для христианина должен быть только Бог, и которым по определению нельзя *обладать*.

#### 4.7. Радость и печаль завистников

*Не мудрая, хотя меня и звали  
Сапия, меньше радовалась я  
Своим удачам, чем чужой печали.  
Сам посуди, правдива ль речь моя  
И был ли кто безумен в большей доле,  
Уже склоняясь к закату бытия.  
Моих сограждан враг теснил у Колле,  
А я молила нашего Творца  
О том, что случилось по его же воле.  
Их одолели, не было бойца,  
Что б не бежал; я на разгром глядела  
И радости не ведала конца;  
Настолько, что, лицо подьемля смело,  
Вскричала: «Бог теперь не страшен мне!»  
Как черный дрозд, чуть только потеплело<sup>118</sup>.*

*Savia non fui, avvegna che Sapia  
fossi chiamata, e fui de li altrui danni  
più lieta assai che di ventura mia.  
E perché tu non creda ch'io t'inganni,  
odi s'i' fui, com'io ti dico, folle,  
già discendendo l'arco d'i miei anni.  
Eran li cittadin miei presso a Colle  
in campo giunti co' loro avversari,  
e io pregava Iddio di quel ch'e' volle.  
Rotti fuor quivi e vòlти ne li amari  
passi di fuga; e veggendo la caccia,  
letizia presi a tutte altre dispari,  
tanto ch'io volsi in sù l'ardita faccia,  
– gridando a Dio: «Omai più non ti temo!»,  
come fè 'l merlo per poca bonaccia<sup>119</sup>.*

*Ma da che Dio in te vuol che traluca  
tanto sua grazia, non ti sarò scarso;  
però sappi ch'io fui Guido del Duca.  
Fu il sangue mio d'invidia sì riarso,  
che se veduto avesse uom farsi lieto,  
visto m'avresti di livore sparso<sup>120</sup>.*

*Но раз ты взыскан Богом, в чем порука  
То, что ты здесь, отвечу не тая.  
Узнай: я Гвидо, прозванный Дель Дука.  
Так завистью пылала кровь моя,  
Что, если было хорошо другому,  
Ты видел бы, как зеленою я<sup>121</sup>.*

В этих двух эпизодах у Данте радостью характеризуется порок зависти; однако, если в оригинале лексика радости представлена в обоих, то в переводе Лозинского во втором эпизоде ее нет: словосочетание «farsi lieto», отсылающее к эпизоду с Манфредом, заменяется в русском варианте предложением «было хорошо»; при этом цвет, которым покрывался от зависти Гвидо Дель Дука, назван «зеленым», в разрез со средневековой традицией символики цвета «livore». С другой стороны, этот цвет традиционно

<sup>118</sup> Чист. XIII, 109 – 123.

<sup>119</sup> Purg. XIII, 109 – 123.

<sup>120</sup> Чист. XIV, 79 – 84.

<sup>121</sup> Purg. XIV, 79 – 84.

ассоциируется в русском языке с негативными чувствами: «зеленеть» означает ‘изменяться в лице под влиянием гнева, злости и т.п.’ (МАКС, 19551).

Что же касается первого эпизода, лексика радости сохраняется здесь, и звучат слова «радовалась» и «радость». Переводчик сохраняет также имя «Сапия»: хотя игра слов на русском не имеет никакого смысла, он воспроизводит его, а в примечаниях к «Чистилищу» в академическом издании мы обнаруживаем его пояснение: «Игра словами: собственное имя *Sapia* сопоставлено с итальянским прилагательным *savia* (в староитал. также: *sapia*), т.е. “мудрая”»<sup>122</sup>. Перевод антонимический: если у Данте Сапия «чужим бедам радовалась *больше*, чем собственной удаче», то у Лозинского она радовалась *меньше* «своим удачам, чем чужой печали». Однако это, по всей видимости, никак не влияет на смысл фразы. С другой стороны, при переводе пропадает противопоставление «*altrui danni – ventura mia*», организующее дантовскую терцину и как бы указывающее на то, что удача Сапии заключается в несчастьях других людей. В описании радости Сапии при виде разгрома войска ее соотечественников образ радости так же сохранен неизменным; однако меняется время глагола: если в оригинале Сапию *охватила* беспримерная радость (глагол в давнопрошедшем времени, *passato remoto*, в данном случае означает однократное действие), то в переводе ее радость описывается как длительное переживание через глагол несовершенного вида «*не ведала*», что подчеркивается также употреблением второго глагола несовершенного вида в качестве однородного члена («*глядела*»). Тому же эффекту длительного переживания способствует и замена характеристики радости («не похожая ни на одну другую, беспримерная») на характеристику ее переживания («не ведала конца»).

В целом, следует констатировать, что в данных эпизодах не выявлено значимых семантических ассоциаций в рамках мотива радости, чуждых исходному тексту. Важно отметить, однако, что Сапия, как и Манфред, и ранее Улисс, изображена более горделивой, чем в дантовской «Комедии»: об этом свидетельствует фраза «И был ли кто безумен *в большей доле*», где грешница обвиняет себя в величайшем безумии, которое и заключается в радости о печали других, приводящей Сапию к кощунству. В этой фразе прослеживается общая тенденция переводчика видеть главной фигурой поэмы образ гордеца, которым, согласно Лозинскому, является, в первую очередь, сам ее автор.

Как говорилось выше, во второй кантике поэмы особую роль играет радость дружеской встречи: это верно, прежде всего, для Преддверия Чистилища, где персонажи находятся в состоянии ожидания, а не настоящего мучительного искупления, и особенно сильно

---

<sup>122</sup> Ср. Лозинский М.Л. Примечания. Чистилище // Алигьери Д. Божественная комедия. М., 1967. С. 596.

радуются встрече с Данте и Вергилием. Однако пример такой радости присутствует и в XXVI песни, где описывается радость встреч страдающих душ сладострастников друг с другом. Рассмотрим, сохраняются и изменяются ли описания этих радостных встреч в русском переводе.

#### 4.8. Радость идеального гражданина и пародийные образы радости

Вождь подошел к нему узнать, какая  
Удобнее дорога к вышине;  
Но он, на эту речь не отвечая,  
Спросил о нашей жизни и стране.  
Чуть «Мантуя...» успел сказать Вергилий,  
Как дух, в своей замкнутый глубине,  
Встал, и уста его проговорили:  
«О мантуанец, я же твой земляк,  
Сорделло!» И они объятья слили.  
Италия, раба, скорбей очаг,  
В великой буре судно без кормила,  
Не госпожа народов, а кабак!  
Здесь доблестной душе довольно было  
Лишь звук услышать милой стороны,  
Чтобы она сородича почтила;  
А у тебя не могут без войны  
Твои живые, и они грызутся,  
Одной стеной и рвом окружены<sup>123</sup>.

Pur Virgilio si trasse a lei, pregando  
che ne mostrasse la miglior salita;  
e quella non rispuose al suo dimando,  
ma di nostro paese e de la vita  
ci 'nchiese; e 'l dolce duca incominciava  
«Mantüa ...», e l'ombra, tutta in sé romita,  
surse ver' lui del loco ove pria stava,  
dicendo: «O Mantoano, io son Sordello  
de la tua terra!»; e l'un l'altro abbracciava.  
Ahi serva Italia, di dolore ostello,  
nave senza nocchiere in gran tempesta,  
non donna di provincie, ma bordello!  
Quell'anima gentil fu così presta,  
sol per lo dolce suon de la sua terra,  
di fare al cittadin suo quivi festa;  
e ora in te non stanno senza guerra  
li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode  
di quei ch'un muro e una fossa serra<sup>124</sup>.

Образ приветственной дружеской встречи между уроженцами одного города – трубадуром Сорделло и античным поэтом Вергилием – сохраняется и в переводе, но «*far festa*» передается глаголом «почтить», который имеет семантику оказания чести и почета (ДАЛЬ, 51514; МАКС, 53315; СЕМ, 44475), но не радости; приветствие Сорделло описывается как привет младшего, обращенный к старшему, еще до того, как гордый трубадур узнал имя Вергилия. Употребление этого глагола вносит в описание радостной встречи оттенок торжественности, чему способствуют и выражение «уста его проговорили» (действие, отчужденное от субъекта), а также употребление слова «вождь» вместо имени «Вергилий».

При этом в инвективе, обращенной к Флоренции, одна из двух лексем радости, употребленных Данте, сохраняется, и на фоне этого эпизода, как и в оригинале, особенно рельефно выделяется встреча Вергилия с Сорделем, хотя в описании этой встречи и преобладает идея не столько радостного, сколько почтительного приветствия:

Флоренция моя, тебя все это  
Касаться не должно, ты – вдалеке,  
В твоём народе каждый – муж совета!  
У многих правда – в сердце, в тайнике,

Fiorenza mia, ben puoi esser contenta  
di questa digression che non ti tocca,  
mercé del popol tuo che si argomenta.  
Molti han giustizia in cuore, e tardi scocca

<sup>123</sup> Чист. VI, 67 – 84.

<sup>124</sup> Purg. VI, 67 – 84.

Но необдуманно стрельнуть – бояться;  
А у твоих она на языке.  
Иные общим делом тяготятся;  
А твой народ, участливый к нему,  
Кричит незванный: «Я согласен взяться!»  
*Ликуй* же ныне, ибо есть чему:  
Ты мирна, ты разумна, ты богата!  
А что я прав, то видно по всему<sup>125</sup>.

per non venir senza consiglio a l'arco;  
ma il popol tuo l'ha in sommo de la bocca.  
Molti rifiutan lo comune incarco;  
ma il popol tuo sollicito risponde  
sanza chiamare, e grida: «l' mi sobbarco!».  
Or *ti fa lieta*, ché tu hai ben onde:  
tu ricca, tu con pace e tu con senno!  
S'io dico 'l ver, l'effetto nol nasconde<sup>126</sup>.

Продолжение встречи Сорделя с Вергилием в русском переводе также изображается без употребления лексики радости:

И трижды, и четырежды успело  
Приветствие возникнуть на устах,  
Пока не молвил, отступив, Сорделло:  
«Вы кто?»<sup>128</sup>.

Poscia che l'accoglienze oneste e *liete*  
furo iterate tre e quattro volte,  
Sordel si trasse, e disse: «Voi, chi siete?»<sup>127</sup>.

И, таким образом, если верить комментатору Бути, что числа «три» и «четыре» употребляются именно для характеристики распространения радости в уме, лице, жестах и разговоре, в русском варианте эти числа лишаются своего символического значения. Рассмотренные в данном разделе эпизоды «Чистилища», иллюстрирующие в оригинальном тексте радость идеального гражданина, в переводе Лозинского не содержат лексем с семантикой радости.

#### 4.9. Куртуазность и радость любви к ближнему

Если лексика радости не задействована в предыдущих эпизодах, где описывается встреча Вергилия с Сорделло, то, возможно, она присутствует в других отрывках той же части «Чистилища», описывающих радость и наслаждение общения Данте с другими душами; рассмотрим соответствующий отрывок VII песни:

Здесь души есть направо по пути,  
Которые тебе *утешат очи*,  
И я тебя готов туда свести<sup>129</sup>.

Anime sono a destra qua remote;  
se mi consenti, io ti merrò ad esse,  
e non sanza *diletto* ti fier note<sup>130</sup>.

Здесь мы также не обнаруживаем лексики радости, но куртуазное выражение, включающее существительное «*diletto*», заменяется словосочетанием высокого стиля «тебе утешат очи». Любопытно, что это выражение перекликается с двумя другими эпизодами русского перевода второй кантики, где выражения, включающие слово «*diletto*», переводятся при помощи выражений «мне очи упоил» (Чист. I, 16) и «мой взор

<sup>125</sup> Чист. VI, 128 – 138.

<sup>126</sup> Purg. VI, 128 – 138.

<sup>127</sup> Чист. VII, 1 – 4.

<sup>128</sup> Purg. VII, 1 – 3.

<sup>129</sup> Чист. VII, 46 – 48.

<sup>130</sup> Purg. VII, 45 – 48.

впивал» (Чист. X, 97). Очевидно, Лозинский соблюдает ту закономерность дантовской поэмы, в рамках которой слово «diletto» и однокоренные употребляются при описании процесса зрительного восприятия. При этом, однако, он заменяет лексику радости на лексику со значением питья или – в данном случае – утешения.

Однако в следующем эпизоде Сорделло, говоря о других тенях Преддверия, употребляет существительное «радость» в составе предиката:

Им *будет радость* с вами очутиться<sup>131</sup>.

*Grazioso fia lor vedervi assai*<sup>132</sup>.

– при этом, как и в остальных рассмотренных выше случаях, не сохраняется куртуазный тон учтвого общения, соблюдающийся в этих песнях.

Любовь к ближним, которая стоит в Преддверии Чистилища за учтивостью и радостью встречи, раскрывается также в пределах собственно Чистилища, в XXVI песни, где души сравниваются с муравьями, радостно и быстро трущимися мордочкой друг о друга:

Вдруг вижу – тени, здесь и там, лобзаньем  
Спешат друг к другу на ходу прильнуть  
И *кратким утешаются свиданьем*.  
Так муравьи, столкнувшись где-нибудь,  
Потрутся рыльцами, чтобы дознаться,  
Быть может, про добычу и про путь.  
Но только миг объятья дружбы длятся,  
И с первым шагом на пути своем  
Одни других перекричать стремятся<sup>133</sup>.

*Li veggio d'ogne parte farsi presta  
ciascun'ombra e basciarsi una con una  
sanza restar, contente a brieve festa;  
così per entro loro schiera bruna  
s'ammusa l'una con l'altra formica,  
forse a spiar lor via e lor fortuna.  
Tosto che parton l'accoglienza amica,  
prima che 'l primo passo li trascorra,  
sopragridar ciascuna s'affatica*<sup>134</sup>.

Вергилиевский образ муравьев, встречающихся на своем пути друг с другом, передан в переводе почти дословно; что же касается фразы «*contente a brieve festa*», то из нее уходят оба слова с семантикой радости, вновь заменяясь на лексему с семантикой утешения. Однако употребление слов с этим значением, как говорилось выше, всегда связано с отрицательным контекстом, или же негативный фактор сохраняется в самой исторической памяти слова (пример значения из «Словаря пушкинской лексики»: «Тешиться, доставлять себе удовольствие, забавляться»: «Таким образом публика, ожидавшая соблазнительного шума, обманулась в своей надежде и была принуждена утешаться единым злословием», ПУШ, 23892). Употребление здесь глагола «утешаться» предполагает, что в процессе искупительного страдания утешением для душ является возможность поцеловаться друг с другом. Однако в оригинале акценты расставлены иначе: души не утешаются, а радуются

<sup>131</sup> Чист. VIII, 45.

<sup>132</sup> Purg. VIII, 45.

<sup>133</sup> Чист. XXVI, 31 – 39.

<sup>134</sup> Purg. XXVI, 31 – 39.

друг другу; утешением для них служит только одно – надежда на будущее блаженство. Поэтому в данном отрывке, благодаря употреблению лексемы с семантикой утешения вместо слова с семантикой радости, в некоторой степени меняется сама этика «Чистилища»: души изображены как страдальцы, утешением для которых является возможность – пусть кратко – но поцеловаться друг с другом. Обратим внимание и на перевод слова «festa» словом «свиданье»: за счет этого из стиха уходит коннотация радости и праздника, наполняющая его в оригинале.

#### 4.10. «Сорадоваться»: лексема соборной радости в «Чистилище»

Как было выявлено в ходе исследования, высшей точкой в развитии мотива радости братской любви в «Чистилище» является глагол «congaudere» – «сорадоваться» – который трижды употребляется апостолом Павлом в его посланиях при описании любви в христианской общине и который, судя по корпусным данным, встречается из средневековых поэтов только у Данте. Образ соборной радости всех душ Чистилища об одном спасшемся, идущем в Рай, противопоставлен извращенной радости о чужих бедах у завистников и анти-модели радости в «Аду» и предвосхищает поэтику радости любви святых в «Раю». Однако в переводе этот образ отсутствует; лексема радости «congaudere» заменена на глагол «петь», который, безусловно, отражает происходящее на горе Чистилища (души действительно поют гимн благодарения, и именно это действие Вергилий определяет как «сорадоваться»). Тем не менее, из текста уходит семантика общинной радости; важно также, что глагол «петь» не содержит в себе никаких отсылок к понятию общины и не является специальным библейским термином:

И мудрый вождь: «Теперь я вижу сеть,  
Вас взявшую, и как разъять тенета,  
Что зыблет гору и велит вам *петь*»<sup>135</sup>.

E 'l savio duca: «Omai veggio la rete  
che qui vi 'mpiglia e come si scalappia,  
perché ci trema e di che *congaudete*»<sup>136</sup>.

На основании всего вышесказанного, можно утверждать, что в переводе Лозинским второй кантики концепт «радость» претерпевает серьезные изменения, и это отражается на различных текстовых структурах поэмы:

- 1) В целом, количество лексем с семантикой радости значительно сокращается; некоторые лексеммы заменяются лексеммами со значением утешения или отрады;

<sup>135</sup> Чист. XXI, 76 – 78.

<sup>136</sup> Purg. XXI, 76 – 78.

- 2) Вступление героя в новое царство сопровождается описанием полного и законченного упоения его очей, как будто он еще в преддверии Чистилища приобщается абсолютной радости;
- 3) Чтобы передать это значение, Лозинский использует метафору питья небесной субстанции очами, которая употребляется Данте лишь при описании вступления в Эмпирей в XXX песни «Рая»;
- 4) В песни Земного Рая вводится лексика с семантикой скорби и несчастья, что вносит тревожную ноту в описание райской идиллии;
- 5) Градация описаний радости в XXIX песни «Рая» целиком трансформируется: выражения духовной радости дополняются коннотациями чувственного наслаждения, а образ вечного наслаждения (Бог) передается словом, обычно фигурирующим в негативных контекстах в православной традиции («нега»);
- 6) Конкретная лексика в контекстах лексем радости заменяется абстрактной, что приводит к восприятию действия как некоего процесса, далекого от читательского опыта;
- 7) Действие отчуждается от своего субъекта: субъектом переживания становится не герой, а его органы чувств, что характерно для высокого стиля;
- 8) Диалектика боли и радости в Чистилище меняется: исчезает центральный образ радостной жертвы Христа, а боль, испытанная Данте от пения душ, заменяется лиричным образом печали;
- 9) Глагол «*trastullare*» наполняется негативной семантикой; меняется сама метафизика дантовской доктрины любви, и главным изменением оказывается то, что в переводе акцент делается *не на радость* души от слияния с возлюбленным предметом, а на *обладание* им;
- 10) «*l' alto moto spiritale*» и «*l' alta fantasia*» в переводе Лозинского оказываются одним и тем же явлением – «духовным взлетом», или «духа взлетом»; в целом, научные оптические и теологические термины поэмы часто заменяются лирическими образами романтической и символической поэзии;
- 11) Манфред и Сапия, как в Аду – Улисс, показаны бóльшими гордецами, чем в дантовском тексте;
- 12) Лексема с семантикой соборной радости из текстов апостола Павла, которая у Данте является основным звеном, связывающим мотив радости душ Чистилища с мотивом радости святых Рая, переведена глаголом «петь», не содержащим специфической отсылки к священным текстам.

Рассмотрев, как концепт «радость» вербализуется в поэтическом языке «Чистилища», перейдем теперь к его изучению в третьей кантике.



## Глава 5. Образы радости и света в переводе «Рая»

### 5.1. Радость любви к ближнему и готовность ему помочь

Если во второй кантике радость общения святых, или мистического тела Церкви, лишь предвосхищается, то в «Раю» она становится одним из основных мотивов. Глагол «*congaudere*» является первым предвестием этой особенности поэтики третьей кантики в дантовском «Чистилище», но в переводе, как мы видели выше, предвосхищением райской радости становится не упоминание об общинном ликовании, но полное упоение взора героя сапфировым цветом неба в первой песни: речь идет не о соборной радости, но об индивидуальном переживании.

Рассмотрим, появляется ли общинная радость любви к ближнему в третьей кантике, а именно, в общении героя с блаженной Пиккардой:

«Блаженная душа, ты, что, *хранима*  
Все вечным светом, знаешь *благодать*,  
Чья *сладость* лишь вкусившим постижима,  
Я был бы счастлив от тебя узнать,  
Как ты зовешься и о вашей доле».  
Та, с *ясным взором, рада* отвечать:  
«У нас любовь ничьей правдивой воле  
Дверь не замкнет, уподобляясь той,  
Что ждет подобных при своем престоле»<sup>1</sup>.

«O ben creato spirito, che *a' rai*  
*di vita eterna la dolcezza senti*  
che, *non gustata, non s'intende mai,*  
*grazioso mi fia* se mi contenti  
del nome tuo e de la vostra sorte».  
Ond'ella, *pronta e con occhi ridenti*:  
«La nostra carità non serra porte  
a giusta voglia, se non come quella  
che vuol simile a sé tutta sua corte»<sup>2</sup>.

Как видно, структура эпизода сохранена в точности: он начинается с риторической фигуры *captatio benevolentiae* – «заискивания расположения» и продолжается просьбой героя, на которую следует ответ. Что касается мотива радости общинной любви, то он воплощается в данном отрывке, как и в оригинале: словосочетание «У нас любовь» также содержит местоимение первого лица множественного числа, как и «*la nostra carità*».

Однако на уровне микроструктур мы обнаруживаем следующие изменения: ключевыми образами обращения Данте к Пиккарде становятся «блаженная душа» (вместо «созданная во благо душа»), «все вечный свет» (вместо «лучи вечной жизни»); кроме того, при сохранении мистической лексики («сладость», «вкусившие»), добавляется образ благодати, отсутствующий у Данте. При тщательном рассмотрении становится видно, что переводчик, сохраняя почти неправдоподобное лексическое и синтаксическое сходство с дантовскими строками, тем не менее, меняет сам образ наслаждения, которым живет Пиккарда: добавляя слово «благодать», имеющее сугубо духовный, умозрительный смысл, и глагол «знаешь», имеющий абстрактную семантику интеллектуального познания

<sup>1</sup> Рай III, 37 – 45.

<sup>2</sup> Par. III, 37 – 45.

(и лишь в четвертом значении, *обычно в отрицательной форме*, означающий 'испытывать', 'переживать', ср. ТСОШ, 10346), Лозинский описывает блаженство Пиккарды не как ныне вкушаемое наслаждение, в рамках доктрины духовных чувств, популярной в Средние века, но как абстрактное, умозрительное явление.

В эпизоде не прослеживаются интратекстуальных связей с эпизодом Франчески да Римини: прилагательное «grazioso» в «Аду» переводится как «ласковый», здесь – как «счастлив»; любопытно, однако то, что, переводя «grazioso mi fia se mi contenti» как «я был бы счастлив от тебя узнать», Лозинский создает этимологическую связь между вторым и четвертым стихом отрывка: «знаешь – узнать». Таким образом, возникает цепочка «знания»: Пиккарда познает благодать, пребывая в общении с «все вечным светом», а Данте-персонаж, в свою очередь, получает знание от нее. Это вполне отвечает процессу познания истины, как он представлен вообще в дантовском Раю, но в данном случае образы в оригинале имеют семантику чувственного, а не абстрактного восприятия: «сладость», «вкушать», «удовлетворишь». Таким образом, можно утверждать, что в перевод в некоторой мере делает более абстрактными чувственные образы радости, присутствующие в оригинале.

С другой стороны, в переводе меняется и сам облик Пиккарды: она «рада отвечать» «*ясным* взором»: дело не в том, что добавляется краткое прилагательное с семантикой радости (так как с неопределенной формой глагола слово «рада» означает то же, что и «готова»: 'Об испытываемом кем-л. желании, готовности, согласии сделать что-л.', МАКС, 59406), но в том, что «смеющиеся глаза» меняются на «ясный взор»; подробнее о дантовских образах смеха в переводе Лозинского будет сказано ниже, но следует отметить, что, переводя причастие «ridenti» прилагательным «ясный», Лозинский меняет не семантическую, но метафорическую структуру, типичную для языка «Рая»: «ясный взор» является устоявшимся выражением в русской поэзии (ср. данные НКРЯ), в то время как троп «occhi ridenti» является специфическим образом поэтики дантовского «Рая».

## 5.2. Радость и движение

Мотив движения регулярно связывается в поэме Данте с мотивом радости: особенно быстрота движения как высшее проявление радости душ присутствует в третьей кантике, хотя порой радость служения ближнему предполагает именно прекращение движения. В дантовском тексте этот мотив раскрывается через описание танцев и полетов святых, которое, в свою очередь, осуществляется посредством употребления многочисленных глаголов с семантикой движения и прилагательных с функцией наречий, означающих

типы скорости этого движения. Рассмотрим, как соотношение мотивов движения и радости проявляется в переводе Лозинского, на примере 19 – 39 стихов VIII песни «Рая»:

Так в этом свете видел я *круженье*  
Других светил, и *разный бег их мчал*,  
Как, верно, разное вечное их зренье.  
От мерзлой тучи ветер не слетал  
Настолько быстрый, зримый иль незримый,  
Чтоб он не показался тих и вял  
В сравненье с тем, как *были* к нам *стремимы*  
Святые светлы, покидая пляс,  
*Возникший* там, где реют серафимы.  
Из глубины тех, кто был вблизи от нас,  
«Осанна» так звучала, что томился  
По этим звукам я с тех пор не раз.  
Потом один *от прочих отделился*  
И начал так: «Мы все *служить тебе*  
Спешим, чтоб ты *о нас возвеселился*.  
В одном кругу, *круженье и алчбе*  
Наш сонм с чредой Начал небесных мчится,  
Которым ты сказал, в земной судьбе:  
“Вы, чьей заботой третья твердь кружится”:  
Мы так полны любви, что *для тебя*  
Нам будет сладко и остановиться»<sup>3</sup>.

vid'io in essa luce altre lucerne  
*muoversi in giro più e men correnti*,  
al modo, credo, di lor viste interne.  
Di fredda nube non disceser venti,  
o visibili o no, tanto festini,  
che non paressero impediti e lenti  
*a chi avesse quei lumi divini*  
*veduti a noi venir*, lasciando il giro  
pria *cominciato* in li alti Serafini;  
e dentro a quei che più innanzi appariro  
sonava 'Osanna' sì, che unque poi  
di rüudir non fui senza disiro.  
Indi *si fece* l'un *più presso a noi*  
e solo incominciò: «Tutti sem presti  
*al tuo piacer*, perché *di noi ti gioi*.  
Noi ci volgiam coi principi celesti  
d'un giro e d'un girare e d'una *sete*,  
ai quali tu del mondo già dicesti:  
'Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete';  
e sem sì pien d'amor, che, *per piacerti*,  
non fia men dolce un poco di quiete»<sup>4</sup>.

Как и в оригинале, в тексте Лозинского слова радости включены одновременно в контекст движения и остановки: изображена как спешка душ помочь Данте, так и их готовность остановиться ради беседы с ним. Переведено и ключевое «слово радости» – «*ti gioi*» («возвеселился»). Однако тщательный анализ поэтических и языковых структур текста позволяет выявить и новые семантические ассоциации, возникающие в переводе.

Во-первых, обратим внимание на лексику, используемую русским автором для описания радостного движения святых. Если Данте в первых двух стихах употребляет латинскую конструкцию «аккузатив с инфинитивом», что позволяет ему ввести в терцину динамическую ноту через глагол «*muoversi*», охарактеризованный причастием «*correnti*», то Лозинский употребляет отглагольные существительные «круженье» и «бег», причем «бег» становится в роль подлежащего. Это способствует формированию менее динамичного и спонтанного и более искусственного образа, чем в подлиннике: как пишет Г.О. Винокур, указывая на преимущества глагольности повествования при образном описании событий, употребление отглагольно-именной конструкции там, где возможна нормальная глагольная, делает выражение более «худосочным», «вялым», «книжным»<sup>5</sup>; то же следует сказать и о замене глагола «*venir*», и поныне используемого в итальянском языке, на причастие «стремимы»; и о причастии «возникший», которое означает «начавшийся, появившийся (обычно о неожиданном, неподготовленном)», СЕМ4, 662. В

<sup>3</sup> Рай VIII, 19 – 39.

<sup>4</sup> Раг. VIII, 19 – 39.

<sup>5</sup> Ср. Винокур Г.О. Глагол или имя? Опыт стилистической интерпретации // Русская речь. 1928. Вып. 3. С. 75.

оригинале «начатый» означает действие применительно к процессу, то есть к другому действию; «возникший» же указывает на некое явление, которое, скорее всего, обладает характеристиками предмета, а не его действия. Таким образом, текст становится менее динамически-экспрессивным и более статичным<sup>6</sup>.

Во-вторых, отметим также смещение точки зрения в данном эпизоде с субъективной на объективную: если у Данте движение душ навстречу герою описывается в восприятии некоего возможного наблюдателя («a chi avesse quei lumi divini / veduti a noi venir»), то у Лозинского это же движение изображено как феномен, происходящий в объективной реальности («как были к нам стремимы / Святые светы, покидая пляс»).

В-третьих, в эпизоде смещается и перспектива общинной радости. Дух в переводе не «приближается к нам», а, наоборот, «отделяется от прочих». Более того, если у Данте «ti gioi» – ключевая лексема с семантикой радости, которой заканчивается описание движения души навстречу герою – рифмуется с «noi», то у Лозинского, напротив, «возвеселился» образует рифму с «отделился», порождая смысл, противоположный дантовскому: через эту рифму идея радости связывается не с соединением, но, напротив, с разделением.

Любопытно, что лексика с семантикой удовольствия («al tuo piacere», «per piacerti») уходит из 33-го и 38-го стихов, заменяясь на «служить тебе» и «для тебя», однако при этом добавляется существительное «алчба», которым передается современное итальянское слово «sete» ('жажда'). Это существительное выглядит контрастно на общем фоне, так как «алчба» – устаревшее слово со значением 'голод' – в переносном значении в современном литературном языке используется не как 'желание', а как 'алчность': 'ненасытность, жадность' (ДАЛЬ, 384, МАКС, 662), и в художественной литературе встречается преимущественно именно в этом значении, согласно корпусным данным; ср., например, стихотворение Рылеева:

Вдруг князя гордая душа  
Покой пренебрегает  
И, к золоту *алчбой* дыша,  
Тревоги замышляет.  
(Рылеев К.Ф. Ольга при могиле Игоря. Ср. МАКС, 662).

С другой стороны, в православной литературе слово «алчба» во многих случаях имеет позитивные значения: 1) пост; 2) духовный поиск истины и благодати Божьей<sup>7</sup>. Поэтому

<sup>6</sup> Ср. также Голуб И.Б. Цит. С. 290.

<sup>7</sup> Ср., например, Маслов И. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Maslov/simfonija-po-tvorenijam-svjatitelja-tihona-zadonskogo/356](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Maslov/simfonija-po-tvorenijam-svjatitelja-tihona-zadonskogo/356) (дата последнего обращения: 03.12.2017); Авва Исаия. Митерикон. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija\\_svjatykh/miterikon/](https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/miterikon/) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

употребление Лозинского освящено и узаконено традицией. Но этимологическая и семантическая близость слова «алчба» к слову «алчность» в русском языке и его традиционное использование в художественной литературе именно в значении последней определяют эффект от его использования в данном эпизоде, применительно к святым: оно может восприниматься и как перевод «*cupidigia*» и «*brama*» – слов, которые, как мы знаем, у Данте обозначают исключительно пороки и употребляются в негативных контекстах. Поэтому в перевод его употребление вносит ноту двусмысленности.

### 5.3. Световая оболочка душ и их сравнения с явлениями земного мира

Образ радости как метафора световой оболочки души, которая в мире Данте, в свою очередь, является метафорой радости, испытываемой святыми, появляется в третьей кантике регулярно, как в оригинале, так и в переводе. Рассмотрим следующие, уже известные нам два отрывка:

«Свет благодати на меня стремится,  
 Меня облекший пронизав насквозь,  
 И, с ним соединясь, мой взор острится,  
 И сам я так взнесен, что мне видна  
 Прасущность, из которой он струится.  
 Так *пламенная радость* мне дана,  
 И этой зоркости моей чудесной  
*Воспламененность* риз моих равна»<sup>8</sup>.

Как в мощи и в объеме *он возрос*  
 От радости, – чья сила умножала  
 Былую радость, – слыша мой вопрос!<sup>10</sup>

«Luce divina sopra me s'appunta,  
 penetrando per questa in ch'io m'inventro,  
 la cui virtù, col mio veder congiunta,  
 mi leva sopra me tanto, ch'i' veggio  
 la somma essenza de la quale è munta.  
 Quinci vien l'*allegrezza ond'io fiammeggio*;  
 per ch'a la vista mia, quant'ella è chiara,  
 la *chiarità de la fiamma pareggio*»<sup>9</sup>.

E quanta e quale *vid'io lei far piùe*  
 Per *allegrezza nova che s'accrebbe*,  
 quando parlai, a l'*allegrezze sue*!<sup>11</sup>

В этих текстах Лозинского, как и у Данте, описываются световые оболочки святых в терминах радости; в первом эпизоде святой Пьер Дамиан объясняет Данте-персонажу, откуда происходит его световое облачение, а во втором сам Данте-персонаж наблюдает трансформацию световой оболочки своего земного друга, а ныне небесного святого Карла Мартелла, под воздействием новой радости – радости милосердной любви. Однако при переводе данных эпизодов имеют место значимые трансформации как поэтических, так и метафизических структур «Рая».

На уровне поэтики можно проследить, как в переводе первого отрывка сложная, типично дантовская метафора радости «*allegrezza ond'io fiammeggio*» – «веселие, *которым я пламенею*» – заменяется на эпитет «пламенная» к существительному «радость»: эпитет, который в поэзии обычно употребляется в переносном смысле: «пламенная радость» –

<sup>8</sup> Рай XXI, 83 – 91.

<sup>9</sup> Par. XXI, 83 – 91.

<sup>10</sup> Рай VIII, 46 – 48.

<sup>11</sup> Par. VIII, 46 – 48.

'пылкая, страстная радость' (МАКС, 47441; ТСОШ, 23533), и который поэтому несколько упрощает сложную дантовскую фигуру. С другой стороны, бытовое словосочетание «ясность огня» заменяется сложным образом с редким и торжественно звучащим существительным «воспламенность» (зарегистрировано в «Национальном корпусе русского языка» только один раз, в прозаическом тексте Л.М. Леонова «Вор» 1927 г.), где также – обратим внимание – употребляется образ, позаимствованный, очевидно, у Дмитрия Мина – образ «риз», вместо дантовского «огня».

Во втором эпизоде мы видим, что описанию феномена как имеющего место в восприятии героя (посредством аккузатива с инфинитивом), вновь предпочитается описание объективного явления: вместо «я увидел, как он возрастает» – «он возрос». Но самой значимой трансформацией представляется добавление прилагательного со значением времени «былая» («прежняя, прошлая, давняя, давнопрошедшая, старая, стародавняя, бывшая, минувшая», СИН, 1280) к существительному «радость». В оригинале это существительное означает сущностное свойство, то есть радость, онтологически присущую святому и окутывающую его постоянно. Прилагательное «былая», вводящее в текст измерение прошедшего времени, меняет метафизическую характеристику святых Рая: в оригинале они радуются вечно, но их радость умножается, когда к радости-блаженству прибавляется радость любви к ближнему, испытываемая ими по отношению к Данте-персонажу. Однако в переводе онтологическая радость получает характеристику «былая», и это означает, что радость блаженства некоторым образом переносится в прошлое.

Итак, метафоры радости как светового облачения святых в данных эпизодах претерпевают в переводе Лозинского изменения как на образном, так и на смысловом уровнях.

Рассмотрим следующие отрывки «Рая», где световые оболочки радости изображаются при помощи «животных» сравнений:

1) Я от тебя весельем утаен,  
В лучах его сиянья незаметный,  
Как червячок среди шелковых пелен<sup>12</sup>.

*La mia letizia mi ti tien celato  
che mi raggia dintorno e mi nasconde  
quasi animal di sua seta fasciato<sup>13</sup>.*

Карл Мартелл объясняет Данте причины своей незримости, сравнивая скрывающую его световую завесу с шелком вокруг червя. Если автор поэмы оставляет в этом случае некоторую недоговоренность («animal»), то Лозинский употребляет слово «червячок» с уменьшительно-ласкательным суффиксом «-ок», смягчая, таким образом, резкость этого сравнения. Однако наиболее интересной представляется метаморфоза на синтаксическом

<sup>12</sup> Рай VIII, 52 – 54.

<sup>13</sup> Par. VIII, 52 – 54.

уровне: субъектом простого предложения Лозинского является местоимение «я», субъектом сложного дантовского – «радость», в обеих его частях. Предикатом пассивной конструкции у Лозинского является страдательное причастие прошедшего времени «утаен», предикатом у Данте – «ti tien celato» в простом предложении и «raggia» и «nasconde» – в придаточном. Как мы уже неоднократно убеждались на рассмотренных примерах, именно грамматические элементы поэтической структуры «в значительной степени создают модель поэтического видения мира, структуру субъектно-объектных отношений»<sup>14</sup>. Не является исключением и данный эпизод. В терцине Данте активную роль выполняет именно радость-световая оболочка, и на нее одну приходится целых три глагола со значением действия, объектом которого является святая душа Мартелла.

У Лозинского же субъект фразы – сам Мартелл, и роль единственного предиката выполняет часть речи, совмещающая в себе признаки глагола и имени прилагательного, а в обособлении вновь появляется прилагательное; один из трех дантовских глаголов («raggia») и вовсе меняется на два существительных («лучи» и «сиянье»). Содержание фразы при этом доносится буквально, при пересказе в прозе текст перевода совпал бы с дантовским. Однако поэтический смысл глубоко меняется вместе с синтаксисом: становясь второстепенным членом предложения, существительное «веселье» уступает ключевую позицию во фразе личному местоимению «я», что порождает два любопытных эффекта:

- а) Радость уже не воспринимается как активная сила, определяющая бытие святых;
- б) На первый план выходит личность Мартелла, а не благодать, его озаряющая: вновь, как и в случае с Улиссом, Манфредом, Сапией «самость» персонажа выделяется более рельефно, чем в оригинале.

Интересно, что эффект «а» является, по всей видимости, закономерностью в мире Лозинского: в XVIII песни, в терцине, описывающей движение Иуды Маккавея, радость (в переводе «восторг») вновь смещается с позиции субъекта предложения:

На имя Маккавея проплыла  
Другая, как бы коло огневое, –  
Бичом *восторга взвита* юла<sup>15</sup>.

E al nome de l'alto Macabeo  
vidi moversi un altro roteando,  
e *letizia* era ferza del paleo<sup>16</sup>.

И, как и во многих предыдущих случаях, перспектива восприятия героем этого «восторга» заменяется объективным авторским повествованием.

2) Когда зверек накрыт обрывком ткани,  
То, оболочку эту полоша,

Talvolta un animal coverto *broglia*,  
sì che l'affetto convien che si paia

<sup>14</sup> Лотман М.Л. Анализ поэтического текста. Цит. С. 76.

<sup>15</sup> Рай XVIII, 40 – 42.

<sup>16</sup> Раг. XVIII, 40 – 42.

Он выдает всю явь своих желаний;  
И точно так же первая душа  
Свою мне радость сквозь лучи покрова  
Изобличала, *благостью дыша*<sup>17</sup>.

per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;  
e similmente l'anima primaia  
mi facea trasparer per la coverta  
*quant'ella a compiacermi venìa gaia*<sup>18</sup>.

Сравнение с животным и метафора световой оболочки присутствуют в переводе, как и в оригинале, и служат выражению радости, однако следует уточнить, какую именно радость изображает здесь переводчик. Слово «animal» вновь передано при помощи уменьшительно-ласкательного суффикса – «зверек» – что как бы «смягчает» «грубость» оригинального образа. Главной метаморфозой, однако, становится здесь изображение самой души Адама: Данте, как бы продолжая начатое сравнение, называет свет просто «покрывалом»; Лозинский добавляет «лучи», «облагораживая» «вульгарное» сравнение и одновременно упрощая его; и, если в оригинале лишь движение – подобное движению животного – свидетельствует о радости Адама, то переводчик добавляет: «благостью дыша», то есть радость Адама выдает герою не его «шевеление», или «брыканье», под тканью, а его «дыхание благодати», то есть, в рамках христианской доктрины, общение со Святым Духом<sup>19</sup>. Так «животное» сравнение обретает чисто риторическую функцию и лишается прямого отношения к выражению радости праотца человечества. Что же касается самой радости, то в оригинале эта радость конкретизируется как *радость доставить радость Данте* под влиянием милосердной любви к ближнему, а в переводе остается просто «радостью», безотносительно кого-либо и без отсылки к милосердной любви: поэтому ее можно принять за радость-блаженство – сущностную и неизменную характеристику святых Рая. В этом смысле интересно сравнить терцину с эпизодом из XXI песни, где Петр Дамиан признается Данте, что сошел по золотой лестнице вниз из Эмпирея в небо Сатурна *только* для того, чтобы радостно встретить героя:

Я, снизошед, остановился тут,  
*Чтоб радостным почтить тебя приветом*

Giù per li gradi de la scala santa  
discesi tanto *sol per farti festa*

Слов и лучей, в которых я замкнул<sup>20</sup>.

col dire e con la luce che mi ammantà<sup>21</sup>.

Очевидно, что из перевода, вместе со словом «только», исчезает акцент на исключительности поведения Петра Дамиана, продиктованного братской любовью к Данте.

<sup>17</sup> Рай XXVI, 97 – 102.

<sup>18</sup> Par. XXVI, 97 – 102.

<sup>19</sup> Ср. *Иоанн Кронштадский*. Молитва – дыхание Духа Святого // Иоанн Кронштадский. В мире молитвы. Выборки из его писаний. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Kronshtadtskij/v-mire-molityvy/#0\\_2](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Kronshtadtskij/v-mire-molityvy/#0_2) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>20</sup> Рай XXI, 64 – 66.

<sup>21</sup> Par. XXI, 64 – 66.



Рассмотрим еще два эпизода, где радость святых описывается посредством «неподобных подобий», то есть животных сравнений:

3) Как сокол, если снять с него клубок,  
*Вращает голову, и бьет крылами,*  
*И горд собой, готовый взвиться вдруг,*  
Так этот образ, сотканный хвалами  
Щедротам божьим, мне себя явил  
И песни пел, *неведомые нами*<sup>22</sup>.

Quasi falcone ch' esce del cappello,  
*move la testa e con l'ali si plaude,*  
*voglia mostrando e faccendosi bello,*  
vid'io farsi quel segno, che *di laude*  
de la divina grazia era contesto,  
con canti *quai si sa chi là sù gaude*<sup>23</sup>.

Как жаворонок, в воздух вознесенный,  
Песнь пропоет и *замолчит опять,*  
*Последнюю отрадой утоленный,*  
Такою мне представилась печать  
Той изначальной воли, чьи веленья  
Всему, что стало, повелели стать<sup>24</sup>.

Quale allodetta che 'n aere si spazia  
prima cantando, e poi *tace contenta*  
*de l'ultima dolcezza che la sazia,*  
tal mi sembiò l' imago de la 'mprinta  
de l'eterno piacere, al cui disio  
ciascuna cosa qual ell'è diventa<sup>25</sup>.

Динамика перехода от интенсивного чувства, внешне эксплицированного, проявляющегося в движении, к радости внутренней и молчаливой – мистической – присутствует и в тексте Лозинского, выражаясь в смене сравнений: бьющий крылами сокол – умолкающий жаворонок, в том числе и на уровне аллитераций. Поэтому многое из того, что было сказано нами в первой части об этих эпизодах, действительно также и для русского текста. Однако в то же время структуры перехода от «внешней радости» к «радости внутренней» глубоко меняется – прежде всего, потому, что из первого эпизода уходит лексема радости – «gaude» – а добавляется лексема гордости – «горд собой», которая не может находиться в дантовском тексте, по причине того, что смиренные райские души не могут описываться словом с семантикой гордости. Пример замены лексики с семантикой радости на лексику с семантикой гордости мы уже наблюдали в первом стихе XXVI песни «Ада» («Гордись, Фьоренца, долей величавой») – и, как и в том случае, «слово радости», опущенное Лозинским, фонетически близко к слову «гордость» – «gaude», латинский вариант «godi». Можно предположить, что переводчика, как и во многих других случаях, привлекает скорее звуковое созвучие, нежели семантическое сходство: ученик символистов, Лозинский необычайно, по-блоковски внимателен к фонетическим структурам стиха. Но следует учитывать и еще один важный момент: как говорилось в первой части работы, первый эпизод символизирует в поэме радость человека, который может познать истину, в то время как второй – радость смирения смертных перед мистической и непостижимой глубиной божественного промысла. И в этой перспективе первый эпизод в переводе прочитывается как торжество *не радости*, но

<sup>22</sup> Рай XIX, 34 – 39.

<sup>23</sup> Par. XIX, 34 – 39.

<sup>24</sup> Рай XX, 73 – 78.

<sup>25</sup> Par. XX, 73 – 78.

*гордости* человеческого ума, противопоставленной смирению мистика. Если вспомнить, что семантика гордости вводится Лозинским и в монолог Улисса в той же XXVI песни «Ада», открывающейся образом «гордости», то можно говорить о некой закономерности, с которой образы радости познания дополняются и даже заменяются в переводе образами гордости.

Таким образом, динамика перехода в тексте остается, но это переход не от одного типа радости к другой, а от гордости к смирению. Отметим здесь, что лексика радости уходит и из последнего «неподобного подобия», описывающего радость апостола Иоанна в 103 – 108 стихах XXV песни «Рая», которые мы рассматривали в одном ряду с предыдущими эпизодами, зато вновь появляется лексема гордости (правда, в негативной форме):

Как девушка встает, идет и, к рою  
Плясуний примыкая, воздает  
Честь новобрачной, *не кичась собою*,  
Так, видел я, всплывший пламень тот  
Примкнул к двоим, которых, с нами рядом,  
Любви горящей мчал круговорот<sup>26</sup>.

E come surge e va ed entra in ballo  
vergine lieta, sol per fare onore  
a la novizia, *non per alcun fallo*,  
così vid'io lo schiarato splendore  
venire a' due che si volgieno a nota  
qual convieniesi al loro ardente amore<sup>27</sup>.

И в самом деле, там, где у Данте употреблено слово «fallo», которое может означать не только гордыню, но и «amor luxuriae» (любовь к распущенности)<sup>28</sup>, Лозинский выбирает то толкование, которое дают большинство комментаторов его времени – «vanità», то есть «суетность», «тщеславие», «желание восхищаться», – и усиливает его, употребляя деепричастие «кичась» от глагола «кичиться», синонимом которого является именно «гордиться» (СИН, 6579): согласно толковым словарям, ‘Выставлять свое превосходство перед другими, держаться высокомерно’ (МАКС, 23701); ‘Хвастаться, горделиво превозноситься’ (ТСОШ, 12341). Таким образом, текст эпизода, утрачивая образ радости, дополняется образом гордости, и это является еще одним подтверждением общей тенденции, наблюдаемой в переводе.

#### 5.4. Радость как объект и свойство коммуникации

Как мы убедились в первой части настоящей работы, радость может выступать в дантовской поэме и как объект, и как типичное свойство общения между святыми и героем «Комедии». В частности, эта ее особенность проявляется в 85 – 93 стихах VIII песни «Рая»:

«То ликованье, что во мне взыграло

«Però ch'i' credo che l'alta letizia

<sup>26</sup> Рай XXV, 103 – 108.

<sup>27</sup> Par. XXV, 103 – 108.

<sup>28</sup> *Da Imola B.* (1375 – 1380). Par. XXV, 103 – 108.

*От слов твоих, о господин мой, там,  
Где всяких благ скончанье и начало,  
Ты видишь, верю, как я вижу сам;  
Оно мне тем милей и тем дороже,  
Что зримо вникшим в божество глазам.  
Ты дал мне радость, дай мне ясность тоже;  
Я тем смущен, услышав отзыв твой,  
Что сладкое зерно столь горьким всхоже»<sup>29</sup>.*

*che 'l tuo parlar m'infonde, signor mio,  
là 've ogne ben si termina e s'inizia,  
per te si veggia come la vegg'io,  
grata m'è più; e anco quest' ho caro  
perché 'l discerni rimirando in Dio.  
Fatto m' hai lieto, e così mi fa chiaro,  
poi che, parlando, a dubitar m' hai mosso  
com'esser può, di dolce seme, amaro»<sup>30</sup>.*

Любопытно здесь то, что радость, как в оригинале, так и в переводе являясь объектом коммуникации, включается у Лозинского в систему образов, связанных с рождением (или зачатием): именно эти образы (рождение горького плода из сладкого семени) замыкают речь героя, обращенную к Карлу Мартеллу, в обоих вариантах. В самом деле, в исходном тексте речь Мартелла «вливает» в Данте «высокую радость», но в переводе «ликование» в героя. Этот глагол является реминисценцией из Нового завета в Синодальном переводе: сравним 39 – 42 стихи 1 главы Евангелия от Луки:

Встав же Мария во дни сии, с поспешностью пошла в нагорную страну, в город Иудин, и вошла в дом Захарии, и приветствовала Елисавету. Когда Елисавета услышала приветствие Марии, *взыграл младенец во чреве ее*; и Елисавета исполнилась Святаго Духа, и воскликнула громким голосом, и сказала: *благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!*<sup>31</sup>.

Можно гадать о том, осознанно ли переводчик черпает этот образ из Библии, но отметим одну важную деталь: «l'alta letizia» – образ, который Лозинский переводит словом «ликование» – появляется в дантовском тексте только еще один раз, а именно в эпизоде, где речь идет о рождении Христа из чрева Марии:

*«Io sono amore angelico, che giro  
l'alta letizia che spira del ventre  
che fu albergo del nostro disiro»<sup>32</sup>,*

который у Лозинского переведен так:

*«Я вьюсь, любовью чистых сил эфира,  
Вкруг радости, которую нам шлет  
Утроба, несшая надежду мира»<sup>33</sup>.*

Очевидно, что Данте включает здесь синтагму «l'alta letizia» в контекст рождения. Лозинский же переводит в обоих эпиздах синтагму по-разному («ликование» – «радость»), но зато употребляет в первом случае глагол «взыграть», который также относится к системе образов, связанных с рождением. Таким образом, эпизод сохраняет свою интратекстуальную связь с эпизодом XXIII песни. Однако есть и еще одна возможность его прочтения: глагол «взыграть» – именно в контексте небесной встречи и световых

<sup>29</sup> Рай VIII, 85 – 93.

<sup>30</sup> Par. VIII, 85 – 93.

<sup>31</sup> Лк. 1, 39 – 42.

<sup>32</sup> Par. XXIII, 103 – 105.

<sup>33</sup> Рай XXIII, 103 – 105.

процессов – встречается у учителя Лозинского – Вячеслава Иванова, в стихотворении из книги «Прозрачность», довольно близкого по своим образам дантовской поэзии, а быть может, и вдохновленного ею напрямую<sup>34</sup>:

Когда, сердца пронзив, Прозрачность  
Исполнит солнцем темных нас,  
Мы возблестим, как угля мрачность,  
Преображенная в алмаз.  
*Взыграв игрою встреч небесных,  
Ответный крик твоих лучей,  
О Свет, мы будем в гранях тесных  
Ты сам – и цель твоих мечей!*<sup>35</sup>.

Поэтому в данном употреблении можно усмотреть и ивановское влияние, по крайней мере, в качестве образца для поэзии, описывающей мистическую реальность, традицию которой, как говорилось выше, пытались создать в русской литературе именно символисты.

В тексте Лозинского, как и в дантовском, происходит наложение друг на друга семантических пластов света и зрения: в этом смысле перевод является почти дословным. Однако обратим внимание на одну интересную трансформацию: если у Данте отношения радости между персонажами весьма сложны (Данте радуется тому, что Мартелл *видит* его радость, а *также и* тому, что он *видит его радость в Боге*), то у Лозинского эти отношения упрощены: Данте радуется *только* тому, что Мартелл видит его радость *именно в Боге*, то есть тому, что он приобщен к вечному блаженству. Это упрощение влечет за собой и изменение смысловых основ текста: в переводе – в отличие от подлинника – нет места *дружеской, личной* радости героя; в результате текст получается строго теологическим, но не пронизанным личной привязанностью, а это, в свою очередь, делает его более абстрактным и менее приближенным к читательскому опыту человеческих отношений, который всегда отличает дантовскую поэтику.

### 5.5. Общение при помощи света и радость самопрощения

В IX песни «Рая» Данте прямо указывает на семиотическую функцию света как знака радости посредством глагола «significare», употребляемого в поэме лишь трижды, в самых знаковых эпизодах, из которых оба предыдущих касаются творчества самого поэта:

E io a lui: «l' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Подробнее об этом ср. в третьей главе данной части.

<sup>35</sup> Иванов В. Алмаз // Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 754.

<sup>36</sup> Purg. XXIV, 52 – 54.

*Trasumanar significar per verba  
non si poria; però l'essempro basti  
a cui esperienza grazia serba*<sup>37</sup>.

Ed ecco un altro di quelli splendori  
ver' me si fece, e 'l suo voler piacermi  
significava nel chiarir di fori<sup>38</sup>.

В первом случае Данте говорит о том, что он как поэт *выражает в знаках* то, что любовь диктует ему внутри; во втором – о том, что «пречеловеченье» – то есть райский опыт героя, о котором он собирается рассказать – нельзя было бы «означить» словами; и, наконец, в третьем случае речь идет о желании порадовать героя, которую душа принцессы Куниццы да Романо выражает во внешнем свечении. В первом случае объектом «означивания» становятся слова любви в душе поэта, во втором – духовное преображение героя «Комедии», а в третьем – желание святой доставить удовольствие ближнему. Данное совпадение, как и любое совпадение в дантовской поэме, нельзя воспринимать как случайность<sup>39</sup>. Рассмотрим, что же происходит в этих терцинах в русском переводе:

И я: «Когда любовью я дышу,  
То я внимателен; ей только надо  
Мне подсказать слова, и я пишу»<sup>40</sup>.

Пречеловеченье *вместить в слова*  
Нельзя; пример мой близок по приметам,  
Но самый опыт – милость божества<sup>41</sup>.

И вот ко мне еще одно светило  
Приблизилось и, *озарясь вовне*,  
Являло волю сделать, что мне мило<sup>42</sup>.

Как мы видим, в переводе не сохраняются дантовские повторы, и в каждом из случаев Лозинский передает глагол «significare» с помощью разных слов: «пишу», «вместить в слова», «являло». Примечательно здесь, что, если в первых двух случаях Лозинский сохраняет вербально-знаковую семантику, присущую дантовскому «significare», то в третьем и последнем случае отказывается от нее, употребляя глагол «являть», который означает не ‘выражать в знаках’, а ‘обнаруживать, показывать’ (МАКС, 82884). Если свет является в дантовском тексте реальным знаком желания святой порадовать героя, как текст «Рая» – изложением небесного видения в словесных знаках, а поэзия Данте –

<sup>37</sup> Par. I, 70 – 72.

<sup>38</sup> Par. IX, 13 – 15.

<sup>39</sup> Подробнее об этом глаголе в поэме ср. статью *Rack M. Significare // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 5. P. 242 – 245.*

<sup>40</sup> Чист. XXIV, 52 – 54.

<sup>41</sup> Рай I, 70 – 72.

<sup>42</sup> Рай IX, 13 – 15.

изложением в словесных знаках того, что сообщает ему любовь, то в тексте Лозинского определение света как знака радости не так явно, и выражено в более поэтических и менее «научных» терминах.

В той же песни Куница описывает Данте радость прощения грехов самой себе:

Куницей я звалась, и здесь *горю*  
Как этой побежденная звездой.  
*Но, в радости, себя я не корю*  
Такой моей судьбой, хоть речи эти  
Я не для вашей черни говорю.  
Об этом драгоценном самоцвете,  
Всех ближе к нам, везде молва идет<sup>43</sup>.

Cunizza fui chiamata, e qui *refulgo*  
perché mi vinse il lume d'esta stella;  
ma lietamente a me medesima *indulgo*  
la cagion di mia sorte, e *non mi noia*;  
che parria forse forte al vostro vulgo.  
Di questa *luculenta e cara gioia*  
del nostro cielo che più c'è propinqua,  
grande fama rimase<sup>44</sup>.

Глагол «горю» рифмуется с «не корю» так же, как в подлиннике «refulgo» – с «indulgo», сохраняя семантическую нагрузку оригинала (радость/свет напрямую связан с прощением); не сохраняется, напротив, антитеза «noia – gioia», где скорбь противопоставляется радости; и, вместе с тем, утрачивается семантическая ассоциация самоцвета с радостью, создаваемая дантовской, вполне традиционной для его времени рифмой («noia» – «gioia»).

Как было показано в первой части работы, в этом и следующем эпизодах данной песни Данте развивает соотношение образов радости и драгоценности, употребляя слово со значением радости в одном контексте со словом со значением драгоценности:

Другая *радость, чье величье* было  
Мне ведомо, всплыла, озарена,  
Как лал, в который солнце луч вонзило<sup>45</sup>.  
L'altra *letizia*, che m'era già nota  
*per cara cosa*, mi si fece in vista  
qual fin balasso in che lo sol percuota<sup>46</sup>.

В переводе же, как и в предыдущем случае, это соотношение присутствует в меньшей степени, только благодаря сравнению с рубином («как лал...»): «сага cosa» заменяется на «величье» – абстрактное существительное, которое в одном из своих значений приближается к существительному «гордость» (ср. МАКС, 4940), в то время как у Данте присутствует эпитет «саго» (игра слов: 'родной, дорогой' или 'драгоценный'). Таким образом, пропадает игра слов «letizia» – «gioia», характерная для этой песни в оригинале, но вновь добавляется слово, в семантике которого присутствует значение гордости, что, как мы уже видели, характерно для поэтики Лозинского; сравним с этим эпизодом разобранный выше терцину из XXX песни «Чистилища», где Беатриче во гневе говорит Данте:

<sup>43</sup> Рай IX, 32 – 38.

<sup>44</sup> Раг. IX, 32 – 39.

<sup>45</sup> Рай IX, 67 – 69.

<sup>46</sup> Раг. IX, 67 – 69.

«Взгляни смелей! Да, да, я – *Беатриче*.  
Как соизволил ты взойти сюда,  
Где обитают *счастье и величье*?

Как видно, величие в поэме Лозинского тесно связано с блаженством, как в земном Раю, так и в небесном (а посредством рифмы – и с самим именем Беатриче).

Наконец, обратимся к следующей терцине, где поясняется связь между светом и радостью в дантовском мире:

Вверху весельем яркость рождена,	Per letiziar là sù fulgor s'acquista,
Как здесь – улыбка; а внизу мрачнеет	si come riso qui; ma giù s'abbuia
Тем больше тень, чем больше мысль <i>грустна</i> <sup>47</sup> .	l'ombra di fuor, come la mente è <i>trista</i> <sup>48</sup> .

Здесь Лозинский пунктуально воспроизводит соотношение радости и яркости, радости и улыбки и мрачности и грусти; точно передан и дантовский синтаксис; отметим лишь перевод «trista» – «грустна»: как было указано в предыдущих главах, прилагательное «trista» в дантовском тексте имеет значение весьма интенсивного переживания и чаще всего употребляется для описания состояния душ и природы в Аду, что дало многим комментаторам повод полагать, что и в этом случае Данте имеет в виду состояние темных душ преисподней. Как мы видели в третьей главе работы, для передачи смысловой нагрузки эпитета «tristo» в «Аду» переводчик прибегает к различным прилагательным с семантикой глубоко негативного переживания. Слово «грустный» среди них не появляется ни разу, и не случайно: как отмечает Е.В. Урысон, в русском языке слово «грусть» не употребляется, когда речь идет о вещах, жизненно важных для субъекта<sup>49</sup>; это существительное часто встречается с такими эпитетами, как «легкая» и «мимолетная»; как правило, оно означает чувство «неглубокое и неинтенсивное»<sup>50</sup>. А.Д. Шмелев также подчеркивает, что грусть, в отличие от печали, «представляет собою актуальное настроение, обычно не связанное с чем-то жизненно важным для субъекта и по самой природе своей являющееся преходящим, временным»<sup>51</sup>. Естественно, что такое слово, а также производное прилагательное – «грустный» – не может характеризовать вечную реальность «Ада». И, соответственно, выбирая его в данном случае, переводчик склоняется на сторону тех комментаторов, кто усматривает в этом стихе намек на переживания смертных, а не на состояние проклятых душ: по крайней мере, в рамках текста Лозинского это прилагательное не является отсылкой к первой кантике, в отличие, быть может, от дантовского «tristo».

<sup>47</sup> Рай IX, 70 – 72.

<sup>48</sup> Раг. IX, 70 – 72.

<sup>49</sup> Урысон Е.В. Грусть // Апресян Ю.Д. (ред.). Цит. С. 511.

<sup>50</sup> Там же. С. 516.

<sup>51</sup> Шмелев А.Д. Семантика печали // Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Цит. С. 476.

Итак, в разобранных эпизодах:

- 1) Ослабляется знаковая природа света-радости;
- 2) Упрощается соотношение образов драгоценности и радости;
- 3) В описание блаженства святых добавляется идея величия;
- 4) Исчезает семантическая ассоциация темноты с состоянием осуждения.

## 5.6. Радость и взаимопроникновение

Мы уже указывали на связь рассмотренных выше эпизодов со следующими терцинами в дантовском тексте:

«*Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia*»,  
diss'io, «beato spirto, sì che nulla  
voglia di sé a te puot'esser fuia.  
Dunque la voce tua, che 'l ciel trastulla  
sempre col canto di quei fuochi pii  
che di sei ali facien la coculla,  
perché non satisface a'miei disii?  
Già non attendere' io tua dimanda,  
s'io m'intuassi, come tu t'inmiù»<sup>52</sup>.

Именно здесь встречаются знаменитые дантовские неологизмы, описывающие совершенное видение святого, его проникновение в Бога и ближнего; это взаимопроникновение, в некотором смысле подобное внутренним отношениям Троицы, на метафорическом уровне выражается в зрительно-световых образах и связано с традиционным для Рая мотивом несения радости ближнему. Мы говорили в первой части о возможной связи этих образов с творчеством восточного отца Церкви Иоанна Дамаскина, чье имя, а возможно, и труды о Троице, были известны автору «Комедии».

Рассмотрим, каким образом идея взаимопроникновения выражается в тексте Лозинского:

«Бог видит все, *твое в нем зренье реет*, –  
Я молвил, – дух блаженный, и ничья  
Мысль у тебя себя украсть не смеет.  
Так что ж твой голос, *небо напоя*  
Среди святых огней, чей хор кружится,  
В шести крылах обличия тая,  
Не даст моим *желаньям утолиться?*  
Я упредить вопрос твой был бы рад,  
Когда б, *как ты в меня, в тебя мог влиться*»<sup>53</sup>.

Разумеется, в русском языке было бы невозможно сохранить неологизмы в том благозвучном виде, в котором они присутствуют у Данте, поэтому Лозинский прибегает к новым образам. Если в последнем стихе отрывка, завершающем речь героя, переводчик

<sup>52</sup> Пар. IX, 73 – 81.

<sup>53</sup> Рай IX, 73 – 81.



использует один и тот же образ – «влияться» – имеющий семантику жидкости, вообще говоря, не чуждую метафоре света в дантовском «Раю», то в начальном стихе – который, как и в оригинале, открывается (единственный как в поэме, так и в переводе) словом «Бог» – образ взаимопроникновения рознится с последующими: зренье святого Фолько да Марсилья не «вливается» в Бога, а «реет» в нем. Глагол «реять» в современном литературном языке ассоциируется не с жидкостью, а с высотой и означает ‘плавно, почти незаметно двигаться’; ‘плавно, легко летать, парить’; ‘развеваться’ (МАКС, 63002). В годы создания Лозинским своего перевода в НКРЯ зарегистрировано одно употребление – в значении ‘развеваться’ (о флаге) (Е.П. Петров, «Фронтальной дневник», 1941-1942). Но моделью для этого употребления могли послужить поэтические образы символистов, в частности, Вячеслава Иванова, где глагол связывался именно с райскими далями или «эфирными безднами»:

Песни устали  
В легкие дали  
Реять за даром  
Райских плодов, —  
С огненным шаром,  
Ношей орлиной,  
Вечной первоной  
Звездных садов.  
(В.И. Иванов, «Жар-птица», 1915)

В слиянных снах, смыкая тело с телом,  
Нам сладко реять в смутных глубинах  
Эфирных бездн, иль на речных волнах,  
Как пена, плыть под небом потемнелым.  
(В.И. Иванов. «В слиянных снах, смыкая тело с телом...», 1906)

Как бы то ни было, мотив взаимопроникновения раскрывается в тексте Лозинского в образах полета и течения жидкости: последний включен в систему «жидкостных» образов этого эпизода, где глагол «trastulla» («веселит») передается деепричастием «напоая», а вместо словосочетания «удовлетворит желания» звучит синтагма «даст моим желаньям утолиться» (глагол «утолиться» может означать как ‘наестся’, так и ‘напиться’, и значит, косвенно также связан с понятием жидкости: как голос Фолько «напоает» небо, так же он может утолить (напоить) и желания Данте-персонажа.

Отметим в скобках, что идея взаимопроникновения активно присутствует в русской философской мысли серебряного века, которая питалась восточными учениями о Троице: идея о том, что человеческое «я» может *проникать в* другого, в «ты», встречается у многих русских мыслителей, в том числе и у Н.А. Бердяева<sup>54</sup>. Сам термин

---

<sup>54</sup> Ср. Бердяев Н.А. Экзистенциальная диалектика Божественного и человеческого // Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993. С. 275; ср. также Емельянов Б.В., Новиков А.И. Русская философия серебряного века. Екатеринбург, 1995. С. 22.

«проникновение» мы обнаруживаем у Вячеслава Иванова, в его работе о Достоевском, где поэт-мыслитель интерпретирует творчество писателя с точки зрения своей концепции «Ты еси»:

Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а «проникновение»: недаром любил Достоевский это слово и произвел от него другое, новое — «проникновенный». Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором *возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект*. Это — не периферическое распространение границ индивидуального сознания, но некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации; и открывается возможность этого сдвига только во внутреннем опыте, а именно *в опыте истинной любви к человеку и к живому Богу, и в опыте самоотчуждения личности вообще, уже переживаемом в самом пафосе любви*. Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением, чуждого бытия: «ты еси»<sup>55</sup>.

В силу малодоступности большей части архива переводчика нам неизвестно, имели ли эти идеи начала века какое-либо влияние на Лозинского, и связывал ли он их как-либо с дантовскими образами взаимопроникновения в «Раю», но думается, что при анализе русской рецепции «Комедии» следует учитывать близость этого дантовского мотива к центральным исканиям русских философов и поэтов той эпохи, что сформировала Лозинского как переводчика.

### 5.7. Радость любви святых друг к другу

Рассмотрим терцины, описывающие отношения любви и радости между святыми Рая:

Когда же пляску и, совместно с ней,  
Торжественное пенье и пыланье  
Приветливых и радостных огней  
Остановило слитное желанье,  
Как у очей совместное всегда  
Бывает размыканье и смыканье [...] <sup>56</sup>.

Poi che 'l tripudio e l'altra festa grande,  
sì del cantare e sì del fiammeggiarsi  
luce con luce *gaudiose e blande*,  
insieme a punto e a voler quietarsi,  
pur come li occhi ch'al piacer che i move  
conviene insieme chiudere e levarsi [...] <sup>57</sup>.

Мотив радости, очевидно, присутствует в обоих текстах. Но эта радость оказывается разнонаправленной. В оригинале терцины строятся на парных структурах: «tripudio e festa», «cantare e fiammeggiarsi», «luce con luce», «gaudiose e blande», «a punto e a voler», «chiudere e levarsi». В переводе пар остается меньше: «пенье и пыланье», «приветливых и радостных», «размыканье и смыканье». При этом исчезает ключевая пара: «luce con luce», по которой читатель – подобно комментаторам – понимает, что радость огней обращена именно друг на друга, и что в данном случае их радость описана не как состояние блаженства, а как *выражение их любви друг к другу*. Напомним, что парность в этом эпизоде поэмы является символом примирения схоластов и мистиков, пути рационального

<sup>55</sup> Иванов В. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. Собр. соч.: В 4 т. Цит. Т. 4. С. 419.

<sup>56</sup> Рай XII, 22 – 27.

<sup>57</sup> Раг. XII, 22 – 27.

познания и аффективного пути любви, выразителями которых в XI и XII песнях становятся Фома Аквинский и Бонавентура. Передавая идею парности, в том числе и через сравнение с очами, Лозинский, тем не менее, не подчеркивает того факта, что радость и любовь существует *между* двумя хороводами святых. Образ их радости воспринимается в данном случае как описание обычного состояния блаженных, безотносительно друг друга (или, возможно, относительно Данте).

Сама же эта радость характеризуется эпитетом «торжественное», добавленным переводчиком и вносящим в текст ту атмосферу величавости, которая, как мы убеждались уже много раз, является характерной чертой поэтического мира Лозинского.

#### 5.8. Отношения, полные радости, между Данте и Каччагвидой

Рассмотрим, как концепт «радость» вербализуется в переводе центральных песен «Рая» – с XV по XVIII – в диалогах Данте с его предком Каччагвидой. Первое восклицание Каччагвиды оставлено переводчиком, по обыкновению, на латыни:

«O sanguis meus, o superinfusa  
gratia Dei, sicut tibi cui  
bis unquam celi ianua reclusa?»<sup>58</sup>.

Затем дается следующее описание действий Каччагвиды:

А дух, мой слух и зренья улаждая,  
Продолжил речь, но смысл был так глубок,  
Что я ему внимал, *не понимая*<sup>59</sup>.

Indi, a udire e a veder giocondo,  
giunse lo spirito al suo principio cose,  
ch'io non lo 'ntesi, sì parlò profondo<sup>60</sup>.

Отметим здесь замену прилагательного с семантикой радости на деепричастие с семантикой улаждения: в переводе описывается именно эффект духа, а не его свойство, но это вполне соответствует дантовскому тексту; причем «улаждая» рифмуется с «не понимая», воспроизводя ту же структуру, что присутствует и в оригинале: связь мотива радости с топосом невыразимости. Сохраняется при этом и образ мистической глубины: «смысл был так глубок».

За этим следует знаменитая речь Каччагвиды:

И дальше: «Голод давний и блаженный,  
Той книгою великой данный мне,  
Где белое и черное нетленны,  
Ты в этом, сын мой, утолил огне,  
Где говорю я, и да восхвалится  
Та, что тебя возносит к вышине!

E seguì: «Grato e lontano digiuno,  
tratto leggendo del magno volume  
du' non si muta mai bianco né bruno,  
solvuto hai, figlio, dentro a questo lume  
in ch'io ti parlo, mercé di colei  
ch'a l'alto volo ti vestì le piume.

<sup>58</sup> Рай XV, 28 – 30.

<sup>59</sup> Рай XV, 37 – 39.

<sup>60</sup> Раг. XV, 37 – 39.

Ты веруешь, что мысль твоя стремится  
 Ко мне из Первой так, как пять иль шесть  
 Из единицы ведомой лучится;  
 И ты вопрос не хочешь произнестъ,  
 Кто я, который больше, чем вся стая  
*Счастливых духов, рад* тебя обрестъ.  
 Ты в этой вере прав: здесь обитая,  
 Большой и малый в Зеркало глядят,  
 Где видима заране мысль любая.  
 Но чтоб любви, которой я объят,  
 Бессонно зрящий, и всегда *взволнован*,  
 Как сладкой жаждой, не было преград,  
 Пусть голос твой, *уверен, смел, нескован*,  
 Мне явит волю, явит мне вопрос,  
 Которому ответ *предуготован!*»<sup>61</sup>.

Tu credi che a me tuo pensier mei  
 da quel ch'è primo, così come raia  
 da l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei;  
 e però ch'io mi sia e perch'io paia  
*più gaudioso* a te, non mi domandi,  
 che alcun altro *in questa turba gaia*.  
 Tu credi 'l vero; ché i minori e ' grandi  
 di questa vita miran ne lo specchio  
 in che, prima che pensi, il pensier pandi;  
 ma perché 'l sacro amore in che io veglio  
 con perpetua vista e che *m'assetta*  
 di dolce disiar, s'adempia meglio,  
 la voce tua *sicura, balda e lieta*  
 suoni la volontà, suoni 'l disio,  
 a che la mia risposta è già *decreta!*»<sup>62</sup>.

Как и во многих других случаях, Лозинский точно передает содержание и форму дантовского текста, меняя, однако, вместе с лексикой, семантические ассоциации, которая эта лексика вносит в текст. И, в частности, сокращается количество «слов радости»: из трех видов радости, присутствующих в тексте Данте (милосердная радость, усиленная родственным чувством; милосердная радость душ, не связанных с Данте родственным чувством; радость, которую должен выразить сам Данте в своем вопросе) присутствуют лишь первые два, вводимые словами: «блаженный» (вместо «grato»); «счастливых» (вместо «gaia») и «рад» (вместо «gaudioso»). Использование прилагательного «блаженный» характерно для поэтики радости у Лозинского вообще, так как он употребляет это слово, как правило выражающее состояние небесного блаженства, чаще, чем Данте, и тем самым придает образам радости более абстрактный характер.

Что касается остальных образов радости, то они вновь подаются не в перспективе личного восприятия, как в исходном тексте, а как объективные феномены.

Наконец, наиболее значимой трансформацией здесь представляется замена прилагательного «lieta» на причастие страдательного залога «нескован»: оно несет в себе семантику глагола «сковать», хотя и в отрицательной форме (ср. СЕМ4, 12982: «заключить в оковы или совместно в одни оковы»; СЕМ4, 4695: «В некоторых сочетаниях: о сильном тяжёлом чувстве: сжать, заставить замереть»; СЕМ4, 7884: «полностью лишить свободы действий»). Оно как бы подытоживает предыдущие два признака («свободен» и «смел»), и рифмуется со словами с той же смысловой нагрузкой, что и в оригинале: «взволнован» и «предуготован»). Таким образом, Каччагвида Лозинского говорит не о радости, которую должен испытать Данте, но о смелости и свободе, с которой он должен задать свой вопрос; отметим также, что на смену аллитерации на твердые звуки «l», «d», «t», благодаря чему фраза в оригинале звучит почти по-военному, в переводе создается,

<sup>61</sup> Рай XV, 49 – 69.

<sup>62</sup> Пар. XV, 49 – 69.

напротив, аллитерация на свистящий «с» (пусть, голос, смел, нескован), благодаря чему призыв Каччагвиды как бы смягчается, и военная четкость его притушевывается.

Именно радость, которую должен испытать Данте-персонаж, исчезающая в переводе, становится предметом речи главного героя в следующем отрывке, где потомок объясняет пращуру, почему он не может выразить эту радость в словах:

«Но мысль и воля в смертных жертвах гроба,  
Чему ясна причина вам одним,  
В своих крылах оперены особо;  
И я, как смертный, свыкшийся с таким  
Неравенством, *творю благодаренье*  
*За отчий праздник сердцем лишь своим.*  
Тебя молю я, в это украшеньё  
Столь дивно вправленный топаз живой,  
По имени твоём уйми томленьё».  
«Листва моя, *возлюбленная мной*  
Сквозь ожиданье, – так он, мне в угоду,<sup>63</sup>  
Ответ свой начал, – я был корень твой»<sup>63</sup>.

«Ma voglia e argomento *ne' mortali*,  
per la cagion ch'a voi è manifesta,  
diversamente son pennuti in ali;  
ond'io, che son mortal, mi sento in questa  
*disagguaglianza, e però non ringrazio*  
*se non col core a la paterna festa.*  
Ben supplico io a te, vivo topazio  
che questa gioia preziosa ingemmi,  
perché mi facci del tuo nome sazio».  
«O fronda mia in che *io compiaccemmi*  
pur aspettando, io fui la tua radice"<sup>64</sup>:  
cotal principio, rispondendo, femmi<sup>64</sup>.

Отметим образ, с радостью напрямую не связанный, но своей яркостью в некоторой мере затмевающий последующие образы отрывка: дантовское «смертные» заменяется на «смертные жертвы гроба» – образ, чуждый поэтике стильновизма и дантовской в частности, но типичный для средневековых мотивов в творчестве романтиков, где «гроб» встречается довольно часто: в русской поэзии традиционным примером тому являются, как известно, баллады Жуковского, соответствующие цитаты из которых доступны в «Поэтическом корпусе русского языка».

Что касается образа радости («festa»), то он сохранен в практически дословно воспроизведенном контексте: в частности, напрямую связан с ключевым образом сердца; и система окружающих его рифм – «благодаренье – украшеньё – томленьё» имеет ту же семантическую нагрузку, что и рифмы оригинала. Однако этот контекст, по обычаю переводчика, передан средствами высокого стиля: «благодарение» – слово из церковнославянского языка, означающее изначально 'причастие святых тайн, Евхаристия'<sup>65</sup>; глагол «творить» в синтагме с этим существительным обычно употребляется с добавлением слова «молитва»: «творить молитву благодарения» (то есть читать благодарственную молитву); впрочем, сходное выражение встречается и без этого слова еще в Библии: «прошу *совершать* молитвы, прошения, моления, *благодарения* за всех человеков» (где «совершать» в Синодальном переводе синонимично «творить»)<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Рай XV, 79 – 90.

<sup>64</sup> Par. XV, 79 – 90.

<sup>65</sup> Ср. Дьяченко Г.М. Полный церковно-славянский словарь. М., 1900. URL: <http://www.slavdict.ru> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

<sup>66</sup> Ср. 1 Тим. 2, 1; *Скурат К.Е.* Русские святые – их наставления. Ч. 3.

Таким образом, радостная благодарность Данте его прадеду описывается Лозинским как благодарственная молитва, что придает радости торжественный и более религиозный, нежели родственный, характер.

Обратим здесь внимание и на перевод глагола «*compiacetme*» в ответе Каччагвиды: как было замечено неоднократно и в других эпизодах, слово с семантикой удовольствия заменяется словом с семантикой любви, и в результате при переводе исчезает «цепочка радости», или эффект «обмена радостью», присутствовавший в оригинальном диалоге.

Возвращаясь к торжественному образу «благодарения», которое «творит» герой за «отчий праздник», напомним, что сквозным мотивом всех песен Каччагвиды является у Данте отцовская и сыновья радость; поэтому неслучайно в 123-м стихе XV песни звучит «детский» глагол с семантикой радости «*trastulla*», описывающий нежные отношения между детьми и их родителями:

L'una vegghiava a studio de la culla,  
e consolando, usava l'idioma  
che prima i padri e le madri *trastulla*<sup>67</sup>.

В переводе мы не встретим лексики, традиционно используемой при разговоре о детских забавах; как и в предыдущем случае, текст обретает *более торжественное* звучание:

Одна над люлькой вторила все то же  
На языке, который молодым  
Отцам и матерям *всего дороже*<sup>68</sup>.

Как говорилось выше, глагол «*trastulla*», употребляемый Данте как в позитивных, так и в негативных контекстах, но всегда содержащий ассоциацию с детскими забавами, с миром детства, переводится Лозинским всегда по-разному, в зависимости от контекста, но ни один из вариантов перевода не содержит в себе отсылку к детской реальности.

Развитие мотива радости, связанной со смелостью, которыми одаривает героя Каччагвиды, мы обнаруживаем у Данте в следующих стихах:

Io cominciai: «Voi siete il padre mio;  
voi mi date a parlar tutta *baldezza*;  
voi mi levate sì, ch' i' son più ch' io.  
Per tanti rivi s'empie d' *allegrezza*  
la mente mia, che di sé fa *letizia*  
perché può sostener che *non si spezza*»<sup>69</sup>.

Рассмотрим эти мотивы у Лозинского:

---

URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Konstantin\\_Skurat/russkie-svjatye-ih-nastavlenija/3](https://azbyka.ru/otechnik/Konstantin_Skurat/russkie-svjatye-ih-nastavlenija/3) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>67</sup> Par. XV, 121 – 123.

<sup>68</sup> Par. XV, 121 – 123.

<sup>69</sup> Par. XVI, 16 – 21.

Я начал так: «Вы – прародитель мой,  
Вы мне даёте говорить вам смело;  
Вы дали мне стать больше, чем собой.  
Чрез столько устий радость овладела  
Моим умом, что он едва несёт  
Ее в себе, счастливый до предела»<sup>70</sup>.

Отметим сразу же торжественность обращения героя к своему предку: вместо «padre» - «прародитель» – что можно отнести к той же тенденции, что предыдущий пример с переводом «детского глагола» «trastulla».

Что касается непосредственно мотива радости, то в переводе он получает несколько иное развитие: во-первых, обратим внимание на то, что у Данте присутствуют два разных термина для обозначения радости: «allegrezza» (веселие), в составе «водной» метафоры и «letizia», когда речь идет о переживании ума. У Лозинского термины также разные («радость», в составе «водной» метафоры, и «счастливый»), однако они разграничены между собой придаточным предложением, за счет чего пропадает эффект «наложения радости». Но дело не только в изменении синтаксиса: если у Данте ум героя радуется тому, что может выдержать, не разделившись в себе, обрушившийся на него поток веселия, то у Лозинского этот образ упрощается: радости обрушивается так много, что «счастливый» ум героя *едва несёт* ее в себе.

Таким образом, в очередной раз в переводе мотив радости принимает иное развитие, а метафора делается проще, чем в оригинале.

Отметим, кстати, что 88 – 89 стихи XXXII песни «Рая», которые перекликаются в дантовском тексте с данным эпизодом через использование того же слова для построения образа радости, обрушивающейся водным потоком на Марию, в переводе оказываются связаны с этим эпизодом через метафору, но не на лексическом уровне:

И я увидел: *дождь таких отрад*  
Над нею изливала рать святая,  
Чьи сонмы в этой высоте парят,  
Что ни одно из откровений Рая  
Так дивно мне не восхищало взор,  
Подобье бога так полно являя<sup>71</sup>.

Io vidi sopra lei *tanta allegrezza*  
*piover*, portata ne le menti sante  
create a trasvolar per quella altezza,  
che quantunque io avea visto davante,  
di tanta ammirazion non mi sospese,  
né mi mostrò di Dio tanto sembante<sup>72</sup>.

Последнее изображение радости пращура и потомка встречается в начале XVIII песни, где оба чувства уже никак не сообщаются между собой, а их описание и синтаксический параллелизм в соответствующих стихах, напротив, подчеркивают различие между состоянием блаженства и состоянием смертного человека:

---

<sup>70</sup> Рай XVI, 16 – 21.

<sup>71</sup> Рай XXXII, 88 – 93.

<sup>72</sup> Par. XXXII, 88 – 93.

Замкнулось вновь блаженное зеркало  
В безмолвной думе, а моя жила  
Во мне и горечь сладостью смягчала<sup>73</sup>.

Già *si godeva* solo del suo verbo  
quello specchio beato, e io *gustava*  
lo mio, temprando col dolce l'acerbo<sup>74</sup>.

В русском варианте исчезает образ радости Каччагвиды: святой рыцарь «замкнулся» «в безмолвной думе», то есть акцент сделан не на блаженной радости, которой он наслаждается, а на его молчании и отторжении от Данте; особенно характерной семантикой обладает глагол «замкнулось», означающий ‘закрыться (о замке) или запереться на замок’; ‘обособиться, перестав общаться с другими, стать замкнутым’ (ТСОШ, 9292); в художественной литературе употребляется, как правило, в негативных контекстах (ср. данные НКРЯ).

Из описания состояния Данте, в свою очередь, уходит глагол «gustare» с семантикой пищи; но происходит это в связи с тем, что переводчиком заменяется ключевой образ терцины: предметом радости и скорби являются не только что изреченные «слова» (пророчество) Каччагвиды, а «дума». В результате пропадает не только очевидная связь с окончанием предыдущей песни, но и ассоциация с образами из книги пророка Иеремии (Иер. 15, 16), имплицитно присутствующая в дантовском тексте. Любопытно здесь также то, что, в то время как в оригинале присутствует синтаксический параллелизм между «*si godeva*» и «*io gustava*», в переводе он заменяется на разные конструкции: Каччагвида показан хозяином своей «безмолвной думы», так как субъектом фразы выступает именно он, а Данте показан подчиняющимся этой думе, которая, будучи субъектом действия, «жила» в нем, возможно, помимо его воли.

Таким образом, концепт «радость» не находит воплощения в конце беседы героя с его предком: лексический ряд терцины несет в себе значения обособления, закрытости и соотношения сладости с горечью; а синтаксические структуры отражают не противопоставление вечной радости святого – двойственному состоянию смертного, но противопоставление святого как способного распоряжаться своим духовным состоянием – смертному человеку, находящемуся в полной зависимости от собственного состояния духа.

## 5.9. Радость ангелов

В «Комедии» Данте ангелы являются эмблемами радостной энергии любви, ее выражениями, живыми знаками, и именно их радость лежит в основе законов дантовской вселенной. Неслучайно в эпизодах, связанных с явлениями ангелов, зачастую

<sup>73</sup> Рай XVIII, 1 – 3.

<sup>74</sup> Пар. XVIII, 1 – 3.



присутствуют «слова радости». Это происходит еще в «Чистилище», но кульминации достигает в «Раю». Рассмотрим, как эти «выражения» божественной радости представлены в русском переводе.

Первое появление архангела Гавриила в XXIII песни «Рая» описывается Лозинским так:

«Я вьюсь, любовью чистых сил эфира,  
Вкруг радости, которую нам шлет  
Утроба, несшая надежду мира;  
И буду виться, госпожа высот,  
Пока не взыдешь к сыну и святые  
Не освятит престолы твой приход»<sup>75</sup>.

«Io sono amore angelico, che giro  
l'alta letizia che spira del ventre  
che fu albergo del nostro disiro;  
e girerommi, donna del ciel, mentre  
che seguirai tuo figlio, e farai dia  
più la spera supprema perché li entre»<sup>76</sup>.

Как видим, радость лишается здесь эпитета «высокая» (или «великая», если считать эпитет реминисценцией из Евангелия от Луки, 2, 10), а ангел не отождествляет себя с ангельской любовью, но уподобляет себя ей (творительный падеж используется с функцией сравнения). Кроме того, прилагательное «ангельский» переводится иносказательно: «чистые силы эфира». Таким образом, текст, построенный на абстрактных образах, становится еще более абстрактным, чем в оригинале; архангел не называет себя, а описывает свое действие, причем не называя прямо своей принадлежности к ангелам.

В XXXII песни Гавриил появляется вновь:

Кто этот ангел, взором погруженный  
В глаза царицы, что слетел сюда,  
любовью, как огнем, воспламенный?<sup>77</sup>.

qual è quell'angel che con tanto gioco  
guarda ne li occhi la nostra regina,  
innamorato sì che par di foco?<sup>78</sup>.

Очевидно, что, в то время как в исходном тексте акцент делается на «столь великой радости» ангела, глядящего в глаза «нашей царицы», то в переводе акцент сделан на его взгляде, а о чувстве, сопровождающем этот взгляд, речи нет. Это может показаться незначашей деталью, но вспомним, что речь идет о Гаврииле, архангеле «радостной вести», библейский рассказ о котором наполнен лексикой радости, и Данте неслучайно употребляет ее в этом эпизоде. Важно и то, что Лозинский трактует последний стих терцины как *метафору*, в то время как у Данте речь идет о реальном видении: архангел *кажется* герою *огненным*, то есть ярко-красным, как нередко изображались ангелы в средневековой живописи: достаточно вспомнить о фресках Чимабуэ и Джотто в нижней церкви Сан Франческо в Ассизи. Текст перевода описывает ангела, который смотрит в глаза Марии, будучи воспламенен (то есть побуждаем к тому) любовью, точно огнем; текст подлинника говорит нам о том, *каким видит* этого ангела Данте *на самом деле*: речь

<sup>75</sup> Рай XXIII, 103 – 108.

<sup>76</sup> Раг. XXIII, 103 – 108.

<sup>77</sup> Рай XXXII, 103 – 105.

<sup>78</sup> Рай XXXII, 103 – 105.

идет о видении, а не о риторической фигуре. Если в терцине Данте-персонаж говорит об ангеле только то, что видит сам, то в переводе он говорит о нем то, что предполагает, но знать не может. Не забудем и притяжательное местоимение «nostra», которого нет в переводе: оно как бы связывает воедино наблюдателя и наблюдаемого, человека и ангела: Мария – их общая царица. Отметим в скобках, что о знаковом для Данте местоимении «nostra» было написано немало, и ученые отмечали его важную роль в тексте поэмы: в частности, оно способствует вовлечению читателя в процесс повествования, его самоотождествлению с героем поэмы, и в переводе Лозинского это местоимение не единожды исчезает: в том числе, в первом стихе поэмы, где «nostra vita» переводится словосочетанием «путь земной»<sup>79</sup>.

Таким образом, личный элемент в тексте перевода почти не присутствует, а от двух чувств – радость и любовь – остается лишь последнее; текст становится более отвлеченным и, следовательно, менее близким читательскому опыту.

Как было указано в первой части работы, *радостное* созерцание является сущностным свойством ангелов дантовского «Рая» вообще. Эта идея сохраняется Лозинским в XXIX песни:

Бесплотные, *возрадовавшись* раз  
Лицу Творца, пред кем без утаенья  
Раскрыто все, с него не сводят глаз<sup>80</sup>.

Queste sustanze, *poi che fur gioconde*  
de la faccia di Dio, non volser viso  
da essa, da cui nulla si nasconde<sup>81</sup>.

Однако в 120-м стихе XXVIII песни, где у Данте они названы «орденами единой и тройственной радости», у Лозинского остается словосочетание «троеобразные чины»; а в 10-м стихе XXX, где звучит знаменитое определение ангелов «il triunfo che lude» – «играющее торжество» и употребляется латинский глагол «ludere» ('играть, веселиться, танцевать') – в русском переводе обнаруживаем: «празднество, чьи *вьются пламена*»: образ игры и веселья уступает место метафоре с семантикой огня, которая принадлежит более торжественному стилю, но не несет в себе ассоциацию с весельем, игрой, внешне выражаемой ветхозаветной или францисканской радостью.

Таким образом, если в оригинальном тексте поэмы мотив выражения радости связан с образом ангелов в четырех эпизодах, то в переводе Лозинского – только в двух, и этот мотив не представляется в его тексте релевантным для описания их природы.

---

<sup>79</sup> Ср. об этом подробнее: *Ardissino E.* Il lettore collaborativo di Dante Alighieri // Nemesio A. (cur.) Il lettore nel testo. Torino, 2017. P. 14; *Седакова О.А.* Чистилище. Песнь первая. Перевести Данте. // Самарина М.С. (ред.). Данте Алигьери в отечественной и мировой культуре. СПб., 2017. С. 227.

<sup>80</sup> Рай XXIX, 76 – 78.

<sup>81</sup> Раг. XXIX, 76 – 78.

Обратимся теперь к эпизоду, в котором раскрывается онтологическое значение ангельской радости для гармонии дантовской вселенной:

«Исходят бег и мощь кругов священных,  
Как ковка от умеющих ковать,  
От движителей неких блаженных.  
И небо, где светил не сосчитать,  
Глубокой мудрости, его кружащей,  
Есть повторенный образ и печать.  
И как душа, под перстью преходящей,  
В разнообразных членах растворясь,  
Их направляет к цели надлежащей,  
Так этот разум, дробно расточась  
По многим звездам, благость изливает,  
Вокруг единства своего кружась.  
И каждая из разных сил вступает  
В связь с драгоценным телом, где она,  
Как в людях жизнь, по-разному мерцает.  
Ликующей природой рождена,  
Влитая сила светится сквозь тело,  
Как радость сквозь зрачок излучена.  
В ней – ключ к тому, чтоб разное блестело  
По-разному, не в плотности отнюдь:  
В ней – то начало, что творит всецело,  
По мере благодати, и блеск, и муть»<sup>82</sup>.

«Lo moto e la virtù d'i santi giri,  
come dal fabbro l'arte del martello,  
da' beati motor convien che spiri;  
e 'l ciel cui tanti lumi fanno bello,  
de la mente profonda che lui volve  
prende l'image e fassene suggello.  
E come l'alma dentro a vostra polve  
per differenti membra e conformate  
a diverse potenze si risolve,  
così l'intelligenza sua bontate  
moltiplicata per le stelle spiega,  
girando sé sovra sua unitate.  
Virtù diversa fa diversa lega  
col prezioso corpo ch'ella avviva,  
nel qual, sì come vita in voi, si lega.  
Per la natura lieta onde deriva,  
la virtù mista per lo corpo luce  
come letizia per pupilla viva.  
Da essa vien ciò che da luce a luce  
par differente, non da denso e raro;  
essa è formal principio che produce,  
conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro»<sup>83</sup>.

В этом эпизоде, где речь идет не о выражении ангельской радости в танцах и играх, но о научной концепции происхождения светлых и темных пятен в небесных светилах, и где ангелы предстают не как радостные существа, но как силы, движущие космические сферы, Лозинский предельно точно сохраняет дантовские образы и даже аллитерации в стихах: на «р» и «л» и в 142-м и 144-м стихах; на «т» и «л» в 143-м.

Однако, сохраняя абстрактные рассуждения, переводчик, как и во многих рассмотренных выше случаях, делает их еще более абстрактными, чем в оригинале. В итальянском тексте речь Беатриче начинается с конкретного образа кузнеца; Лозинский же заменяет существительное «кузнец» описательным «умеющие ковать». Что касается «i beati motor» – «блаженные движители» – то синтагма трансформируется в словосочетание «от движителей неких блаженных», где слово «некие» несет в себе коннотацию загадки и тайны. Это неопределенное местоимение напрямую отсылает нас к поэтике символистов, в частности, ивановской, и к лексическим особенностям его перевода «Чистилища», о котором П. Дэвидсон писала:

Загробное царство видится Иванову как эзотерический мир, о котором может быть рассказано лишь в завуалированной форме, и Данте представляется в этом контексте как темный, сложный поэт, предвосхищающий в своих стихах основные догматы символистской эстетики<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Рай II, 127 – 148.

<sup>83</sup> Par. II, 127 – 148.

<sup>84</sup> Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989. P. 273.

Обратим внимание и на формулировку происхождения разной степени «блеска» от «ликующей природы» ангельских сил: если у Данте звучат слова «*da essa vien ciò*», то есть описывается прямое происхождение света во вселенной, видимого людям, от *радости*, то у Лозинского появляется: «в ней – ключ к тому», что означает не производящую основу, а ‘способ, возможность решения, разгадки, овладения чем-н., понимания чего-н.’ (СЕМЗ, 3941), то есть способ связи между радостью и свойствами космических тел также описывается в более абстрактных и «таинственных» терминах, чем в оригинале.

Таким образом, сохраняя – на уровне разных микроструктур, начиная с фонетической – дантовскую поэтико-метафизическую систему в данном эпизоде, Лозинский интерпретирует ее в абстрактном ключе, и отдельные аспекты этой интерпретации могут быть объяснены влиянием символистских поэтико-метафизических систем.

#### 5.10. Радость отношений между святыми в Эмпирее и «радостный Бог» Рай

Как было показано в первой части, вступление Данте-персонажа в Эмпирей предваряется изменением состояния самого героя поэмы, и один из ключевых моментов этой трансформации заключается в исполнении его сердца радостью:

«Tu se' sì presso a *l'ultima salute*,  
cominciò Bēatrice, «che tu dei  
aver le luci tue chiare e acute;  
e però, prima che tu più t'inlei,  
rimira in giù, e vedi quanto mondo  
sotto li piedi già esser ti fei;  
sì che 'l tuo cor, quantunque può, giocondo  
s'appresenti a la turba triunfante  
che lieta vien per questo etera tondo»<sup>85</sup>.

Здесь имеет место взаимодействие радости между героем и небесной Церковью, являющейся ему пока что в видении; чтобы увидеть ее, радостную и ликующую, он должен сам ощутить в сердце радость. Сопоставим с этим текстом соответствующий эпизод перевода:

«Так близок ты к *последней из отрад*, –  
Сказала Беатриче мне, – что *строгий*  
Быть должен у тебя и чистый взгляд.  
Пока ты не вступил в ее чертоги,  
Вниз посмотри, – какой обширный мир  
Я под твои уже повергла ноги;  
Чтоб уготовать в сердце светлый пир  
Победным толпам, что сюда несутся  
С веселием сквозь круговой эфир»<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Пар. XXII, 124 – 132.

<sup>86</sup> Рай XXII, 124 – 132.

Текст открывается образом Эмпирея как «последней из отрад»; таким образом, «слово радости» в переводе заменяет слово с семантикой спасения. Однако Лозинский употребляет это слово в сочетании «последняя из», которое в русском языке означает не ‘высший, крайний’, а либо ‘находящийся в самом конце ряда’, либо ‘самый незначительный из всех’ (МАКС, 52557). Если словосочетание «ultima salute» означает ‘высшее спасение’ и обладает семантическим ореолом исключительности (недаром оно же употребляется в молитве Бернарда Пресвятой Деве в 27-м стихе XXXIII песни, переведенное Лозинским как «Верховнейшее Счастье»), то «последняя из отрад», в результате употребления предлога «из», воспринимается как *еще одно* наслаждение (последнее) в ряду прочих, уже испытанных ранее (начиная с сапфирового цвета небес в первой песни «Чистилища»). Исключительность «отрады» Эмпирея никак не подчеркивается, и, как и в XXXIII песни, лишается теологической семантики. Парадоксальным образом, введение Лозинским в этих двух эпизодах лексем радости вместо лексем спасения исключает из текста богословское измерение и сводит теологическое понятие на уровень человеческого переживания там, где этого не происходит в оригинале. Однако данный прием, совершенно нетипичный для перевода Лозинского, создает странный эффект, не столько потому, что «слова радости», как правило, не являются в духовных текстах синонимами спасения, сколько из-за сочетаний, в которые помещает их переводчик: «последняя из» и «верхнейшее». О первом из этих прилагательных сказано выше, а о втором прилагательном следует сказать, что в русском языке оно, как правило, не употребляется в превосходной степени и означает ‘высший, главный’ (МАКС, 5123), а используется, как правило, со словами «суд», «власть», «правитель», «главнокомандующий» и т.п. (ср. данные НКРЯ): употребление этого прилагательного со словом, относящимся по своей семантике к сфере чувств, придает чувству несколько «официальный» оттенок.

Возвращаясь к «последней из отрад», Лозинский изображает ее как место, заменяя дантовский неологизм «t'inlei» (досл. «проникнешь в нее») торжественным «вступил в ее чертоги».

При этом из текста исчезает само чувство радости, которое должен испытать Данте, чтобы увидеть святых: напротив, взгляд его должен стать «строгим». В сердце же он должен «уготовать светлый пир»: простое «слово радости» вновь заменяется на торжественную метафору, включающую новые образы света и пира. Любопытно, что, меняя лексику и синтаксис фразы, Лозинский меняет само «здание» Беатриче: если в оригинале сердце

героя должно предстать радостным перед торжествующим сонмом, то в переводе сам сонм должен *войти в сердце* героя.

«Светлый пир» является одним из элементов общей торжественной системы образов терцины: второй элемент – «победные толпы». Примечательно здесь то, что в тексте оригинала отсутствует понятие торжественности, а есть понятие торжества: «Церковь торжествующая» – это религиозный термин<sup>87</sup>, а прилагательное «победный» в этом контексте не употребляется, а используется чаще всего либо в военном контексте, либо в переносных значениях (ср. данные НКРЯ). Таким образом, в тексте перевода атмосфера *торжества* заменяется атмосферой *торжественности*; радость героя изображается как подготовка царского праздника, а Церковь торжествующая описывается в светских терминах.

Особую роль в развитии мотива радости в самом Эмпирее играет встреча Данте с его третьим проводником – Бернардом Клервоским:

Uno intendëa, e altro mi rispuose:  
credea veder Beatrice e vidi un sene  
vestito con le genti glorïose.  
Diffuso era per li occhi e per le gene  
*di benigna letizia*, in atto *pïo*  
quale a *tenero* padre si convene<sup>88</sup>.

Как было указано в первой части работы, этот персонаж несет в своем облике черты, свойственные Христу, и является антиподом Улисса и образцом для самого Данте в том, что касается этих черт: радости, милосердия и нежности. Рассмотрим, как эти черты преломляются в переводческой трактовке:

Мне встретилось не то, что я искал;  
И некий старец в ризе белоснежной  
На месте Беатриче мне предстал.  
Дышали *добротою безмятежной*  
Взор и лицо, и он так *ласков* был,  
Как только может быть родитель *нежный*<sup>89</sup>.

Сравним последнюю терцину с терцинами из речи Улисса:

Ни *нежность* к сыну, ни перед отцом  
*Священный страх*, ни *долг любви спокойный*  
Близ Пенелопы с *радостным* челом  
Не возмogli смирить мой голод знойный  
Изведать мира дальний кругозор  
И все, чем люди дурны и достойны<sup>90</sup>.

*né dolcezza di figlio, né la pieta*  
*del vecchio padre, né 'l debito amore*  
*lo qual dovea Penelopè far lieta,*  
*vincer potero dentro a me l'ardore*  
*ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto*  
*e de li vizi umani e del valore*<sup>91</sup>.

<sup>87</sup> Булгаков М. Член I. О Св. Церкви, как орудии, чрез которое совершает Господь наше освящение // Булгаков М. Православно-догматическое богословие. Т. 2. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Makarij\\_Bulgakov/pravoslavno-dogmaticheskoe-bogoslovie-tom2/14](https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Bulgakov/pravoslavno-dogmaticheskoe-bogoslovie-tom2/14) (дата последнего обращения: 03.12.2017).

<sup>88</sup> Раг. XXXI, 58 – 63.

<sup>89</sup> Рай XXXI, 58 – 63.

В оригинале мы выделили три основных чувства, которые не удержали Улисса от его трагического выбора: нежность к сыну; любовь к старому отцу; должная любовь к Пенелопе, дарящая ей радость. Эти три чувства соответствуют тем, что мы находим в облике Бернарда: благотворная радость; отцовская любовь («*pietas*» и «*piu*» – слова, обозначающие у Данте чувство, связывающее отца и сына: ср. также 25 стих XV песни «Рая», где Каччагвида уподобляется Анхизу, с любовью встречающему сына в Элизии); нежность («*tenero*» – синоним «*dolce*»).

В переводе из этих чувств совпадает одно: нежность. «*Piu*» (в 25-м стихе XV песни «Рая» переведено как «страстно») соответствует слово «ласковый» – синоним «нежный»; «*benigna letizia*» – «доброта безмятежная». Соответственно, в терцине Улисса мы находим также лишь одно соответствие, а именно – «нежность». Поэтому в переводе параллелизма между эпизодами XXVI песни «Ада» и XXXI песни «Рая» не наблюдается. При этом важно указать, что образ радости исчезает из характеристики облика Бернарда, лицезрение которого для Данте подобно лицезнению Христова лика:

Как тот, кто из Кроации, быть может,  
Придя узреть нерукотворный лик,  
Старинной жаждой умиление множит  
И думает, чуть он пред ним возник:  
*«Так вот твое подобие какое,  
Христе Исусе, Господи владык!»* –  
Так я взирал на рвение святое  
Того, кто, окруженный миром зла,  
Жил, созерцая, в неземном покое<sup>92</sup>.

Поэтому можно говорить о том, что косвенно выражение радости исчезает в переводе и из лика самого Христа: чувства, которыми «дышит» лицо Бернарда, характеризуют только его доброе, ласковое и нежное отношение к паломнику, но не его собственное переживание радости.

Точно так же происходит и в следующей терцине, где Бернард призывает Данте обвести взором весь Эмпирей, который Данте характеризует словом «*giocondo*»:

«Сын милости, как эта жизнь светла,  
Ты не постигнешь, если к горней сени, –  
Так начал он, – не вознесешь чела.  
Но если взор твой минет все ступени,  
Он в высоте, на троне, обретет  
Царицу этих верных ей владений»<sup>93</sup>.

«*Figliuol di grazia, quest'esser giocondo*»,  
*cominciò elli, «non ti sarà noto,*  
*tenendo li occhi pur qua giù al fondo;*  
*ma guarda i cerchi infino al più remoto,*  
*tanto che veggì seder la regina*  
*cui questo regno è suddito e devoto»<sup>94</sup>.*

<sup>90</sup> Ад XXVI, 94 – 99.

<sup>91</sup> Inf. XXVI, 94 – 99.

<sup>92</sup> Рай XXXI, 103 – 111.

<sup>93</sup> Рай XXXI, 112 – 117.

<sup>94</sup> Par. XXXI, 112 – 117.

Здесь, как это нередко происходит у Лозинского, образ радости заменяется образом света: как в 10-м стихе XXX песни «играющее торжество ангелов, что играет» становится «вьющимися пламенами», так и в Эмпирее «радостное бытие» Рая передается выражением «эта жизнь светла». Обратим внимание и на то, что в данном эпизоде свет напрямую связан с высшей точкой Эмпирея – Марией, в то время как у Данте радость пронизывает все лепестки Розы. Действительно, в оригинале Бернард начинает свой призыв с того, что, остерегая героя от того, чтобы смотреть *только* на нижние ряды Розы, он просит его посмотреть на все круги, вплоть до самого дальнего, где и «восседает царица». В переводе же Бернард просит Данте сразу же вознести чело к «горней сени», «минув все ступени», то есть 'миновав их' ('пропустив', 'оставив позади', 'оставив без внимания') (МАКС, 30279; ДАЛЬ, 25935). Резюмируя, можно сказать, что в тексте оригинала говорится о постижении радости, пронизывающей все круги Розы Эмпирея, снизу доверху, а в переводе – о постижении света Эмпирея, который находится в самом верху Розы, где пребывает Мария.

Мы говорили в первой части работы о том, что «*esser giocondo*» можно было бы рассматривать как абсолютный синоним «*esser beato*», если бы в этой и последующей песнях Эмпирея не было многочисленных лексем с семантикой радости, характеризующих отношения между святым и Творцом: это дает нам основания полагать, что для Данте особое значение имели именно выражения радости, царящей в отношениях между обитателями Эмпирея. В переводе характеристика универсальной радости сменяется описанием света высшего круга Розы, и, соответственно, претерпевают метаморфозы и другие выражения радости: так, при первом явлении Эмпирея очам героя, он говорит:

Весь этот град, спокойный и блаженный,  
 Полн древнею и новою толпой,  
 Взирал, любя, к одной мете священной<sup>95</sup>.

*Questo sicuro e gaudioso regno,  
 frequente in gente antica e in novella,  
 viso e amore avea tutto ad un segno*<sup>96</sup>.

В первых двух стихах перевода воспроизводится структура двойных повторов, которая является одной из особых черт поэтического языка Данте, но семантическое наполнение первого повтора меняется: «*sicuro*» заменяется эпитетом «спокойный», который часто используется Лозинским, в том числе применительно и к душам Лимба, и к самому Вергилию, и к долгу любви Улисса в отношении Пенелопы; а эпитетом «блаженный» передается «*gaudioso*», что снижает эмоциональную нагрузку стиха и придает ему более абстрактное звучание. «Спокойный» в рамках двойных структур ассоциируется со словом

<sup>95</sup> Рай XXXI, 25 – 27.

<sup>96</sup> Par. XXXI, 25 – 27.



«древний»: таким образом, то же слово, что характеризует души Лимба, у Лозинского соотносится и с праведниками Ветхого Завета. Деепричастие «любя», вводящее в терцину идею любви, напротив, ассоциируется не с радостью, но с блаженством.

Концепт «радость» появляется в переводе при описании чувства, охватившего героя в Эмпирее:

То я, из тлена в свет небесной славы,  
В мир вечности из времени вступив,  
Из стен Фьоренцы в мудрый град и здоровый,  
Какой *смущенья* испытал *прилив*!  
*Душой меж ним и радостью раздвоен,*  
Я был охотно *глух и молчалив*<sup>97</sup>.

io, che al divino da l'umano,  
a l'eterno dal tempo era venuto,  
e di Fiorenza in popol giusto e sano,  
di che *stupor* dovea esser compiuto!  
Certo tra esso e 'l *gaudio* mi facea  
libito non udire e starmi muto<sup>98</sup>.

«Stupore» и «letizia» (или «gaudio») являются чувствами, сопровождающими первые ступени блаженного видения в «Комедии»: те же чувства овладевают героем и при созерцании очей Беатриче в XXXI песни «Чистилища»:

Mentre che *piena di stupore e lieta*  
l'anima mia gustava di quel cibo  
che, saziando di sé, di sé asseta<sup>99</sup>.

Если в Чистилище Лозинский переводит первый стих в соответствии с комментариями, меняя порядок слов, но не семантику:

Пока, *ликующий и изумленный*,  
Мой дух не мог насытиться едой,  
Которой алчет голод утоленный<sup>100</sup>. –

то в указанном отрывке XXXI песни «Рая» он вводит в стих лексему со значением не изумления, но смущения; более того, в следующем стихе употребляется причастие «раздвоен», характеризующее двойственность и неоднозначность переживания героя. «Смущение» в русском языке имеет негативную семантику: ‘чувство и состояние замешательства, неловкости, испытываемое кем-л.’; ‘тревога, волнение, беспокойство’ (МАКС, 67653); поэтому раздвоенность оказывается между отрицательным и положительным переживаниями. Кроме того, само понятие раздвоенности в русской литературе как правило употребляется в негативном ключе: ср. «Он хотел бы сохранить за собой свободу и потому потерял ее. Он — раздвоен. Раздвоенный человек не может быть свободен» (Бердяев Н.А. «Миросозерцание Достоевского», 1923, а также другие примеры НКРЯ). Очевидно, что «смущение» в переводе характеризует двусмысленное положение паломника, попавшего в Рай, но несущего в себе все несовершенство земного мира и

<sup>97</sup> Рай XXXI, 37 – 42.

<sup>98</sup> Пар. XXXI, 37 – 42.

<sup>99</sup> Purg. XXXI, 127 – 129.

<sup>100</sup> Чист. XXXI, 127 – 129.

привычного к этому несовершенству. В оригинале же Данте не отягощен беспокойством, но полон изумления и радости, и душа его не раздвоена, а объединяет в себе оба чувства<sup>101</sup>.

Поэтому можно констатировать, что в исходном тексте оба переживания героя – положительные и относятся к описанию мистического видения, первых ступеней экстаза – стадии, на которой нет места тревогам и беспокойствам, а в переводе герой, начиная созерцать Эмпирей, оказывается раздвоен между земной тревогой и небесной радостью. Именно эта раздвоенность, а не мистическое созерцание, приводит героя к глухоте и молчаливости – состоянию, непривычному для вечно ищущего пилигрима.

Пребывая в этом состоянии, герой созерцает лики святых:

Я видел много лиц, любви достойных,  
Украшенных улыбкой и лучом,  
И обликов почтенных и спокойных<sup>102</sup>.

Vedèa visi a carità sùadi,  
d'altrui lume fregiati e di suo riso,  
e atti ornati di tutte onestadi<sup>103</sup>.

В этой терцине, где изображаются отношения между святыми, Данте и Творцом, происходят при переводе глубокие смысловые трансформации, в ходе которых меняется и система дантовских образов. Лица святых описываются не как «склоняющие испытывать христианскую любовь», а как «достойные любви», то есть «внушающие любовь к самим себе», а не к Богу и к ближним. Они «украшены улыбкой и лучом», но мы не знаем, чьи эти улыбка и луч: если у Данте подчеркивается, что улыбка принадлежит святым, а свет – Богу, то в переводе эти два явления никак не разграничиваются. Наконец, к эпитету «почтенный» добавляется эпитет «спокойный», который, как мы знаем, является одним из наиболее часто употребляемых Лозинским для описания как жителей Лимба, в частности, Вергилия, так и святых Эмпирея.

Таким образом, в переводе святые обретают следующие характеристики:

- 1) *они сами* достойны любви, а не вызывают чувство милосердной любви вообще в герое;
- 2) они украшены улыбкой и лучом вообще, безотносительно их отношений с Богом;
- 3) они *спокойны*, как жители Лимба («с неторопливым и спокойным взглядом», «Ад» IV, 113).

Отношения радости между Богом, святыми и Данте-персонажем в переводе, таким образом, претерпевают серьезные изменения: *радость святых не выделяется как*

<sup>101</sup> «Stupor» и «gaudium» (изумление и радость) являются предпосылками экстаза, согласно Ришару Сен-Викторскому, соответствующие строки которого цитировались в первой главе первой части настоящей работы.

<sup>102</sup> Рай XXXI, 49 – 51.

<sup>103</sup> Par. XXXI, 49 – 51.

*отдельное чувство*, их вид не побуждает Данте к любви Божьей, улыбка появляется в контексте спокойствия.

Отношения радости меняются и на уровне Марии, ангелов и святых:

Я видел, – сонмы ангелов сияли,  
И слава их различною была.  
Пока они так пели и играли,  
Им улыбалась Красота, дая  
Отраду всем, чьи очи к ней взирали<sup>104</sup>.

vid'io più di mille angeli festanti,  
ciascun distinto di fulgore e d'arte.  
Vidi a lor giochi quivi e a lor canti  
Ridere una bellezza, che letizia  
era ne li occhi a tutti li altri santi<sup>105</sup>.

Как мы видим, здесь причастие со значением выражения радости – «festanti» – вновь заменяется на лексему со значением света – «сияли»; тщательное разграничение на «сияние» и «искусство» трансформируется в общее «слава»; но главное – улыбка Марии утрачивает свою адресность: она улыбается не *радости* ангелов (играм и пению), но *пока* они «пели и играли», то есть отношения из причинно-следственных становятся временными. С другой стороны, Мария не называется радостью сама, а дает радость – и не «всем остальным святым», а только тем, «чьи очи к ней взирали», как будто были и те святые, что не смотрели на нее. Таким образом причинно-следственная цепочка радости «радость ангелов – радость Марии – радость Марии в очах всех святых» меняется на временную цепочку «радость ангелов параллельна радости Марии» и следственную: «радость Марии от ангелов – радость Марии для тех святых, что смотрят на нее». Но кроме этого исчезает и мотив «прозрачности и отражения» (термин М. Мокан, цитируемый выше), который связан у Данте с радостью: радость Марии уже не отражается в очах святых, как в зеркалах, но передается ею этим святым.

Напомним здесь же и о семантических ассоциациях со словом «отрада» в русской литературной традиции: как правило, оно употребляется в сочетании с негативным явлением, в значении утешения, обретаемого после страдания или единственного утешения посреди скорбей.

Если у Данте отношение любви и радости между ангелами и Марией конкретизируется в описании Гавриила, то у Лозинского, как мы уже наблюдали выше, описывается лишь отношение любви:

Кто этот ангел, взором погруженный  
В глаза царицы, что слетел сюда,  
Любовью, как огнем, воспламененный?<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Рай XXXI, 133 – 137.

<sup>105</sup> Par. XXXI, 133 – 137.

<sup>106</sup> Рай XXXII, 103 – 105.

Последние два эпизода XXXII песни, где в оригинале говорится о радости быть рядом с Марией (Адам и апостол Петр) и о радости смотреть на нее (мать Марии, Анна), в переводе переданы следующим образом:

Те два, *счастливей*, чем любой иной,  
К Августе приближенные соседи, –  
Как бы два корня розы неземной<sup>107</sup>.

Quei due che seggon là sù più *felici*  
per esser propinquissimi ad Augusta,  
son d'esta rosa quasi due radici<sup>108</sup>.

Насупротив Петра ты видишь Анну,  
Которая глядит в дочерний лик,  
Глаз не сводя, хоть и поет «Осанну»<sup>109</sup>.

Di contr'a Pietro vedi sedere Anna,  
*tanto contenta* di mirar sua figlia,  
che non move occhio per cantare osanna<sup>110</sup>.

Здесь также происходят важные смысловые и образные трансформации: в первой терцине сохраняется лексема с семантикой счастья, но опускается причинно-следственная связь этого счастья святых с их расположением возле Марии.

Во второй терцине сохраняется образ Анны, не сводящей глаз с Марии, но не ее радости.

Таким образом, в переводе видоизменяется сама структура общения между святыми: если в поэме Данте основной характеристикой этого общения является радость, которая выражается в лице смотрящих друг на друга людей, а мотивом, сопутствующим этой радости, является мотив отражения, то в тексте Лозинского радость уже не является основной характеристикой общения святых, «*congaudere*»: образ «сорадования» исчезает не только из XXI песни «Чистилища», но и – в большинстве случаев – из песен Эмпирея. Большинство «слов радости» не переводятся, либо заменяются словами с семантикой света и любви, либо дополняются словами с негативной ассоциацией («смущенье», «раздвоен», «Рай» XXXI, 40 – 42), либо словами с семантикой спокойствия, свойственного и душам Лимба («Рай» XXXI, 49 – 51). Радость не играет ключевой роли в разграничении черт, присущих самим святым и тех, что дарованы им Творцом; радость не наполняет отношения между Марией и святыми; наконец, радость отсутствует в лице Бернарда Клервоского, вид которого вызывает в герое то же чувство, что в паломнике «из Кроации» вызывает вид Христова лика на «плате Вероники».

Одной из основных особенностей поэтики дантовской «Комедии» является изображение отношения радости между человеком и Богом, где не только Бог дарит блаженство человеку, но и человек может воздать Богу благодарность, а человек-поэт – своим

---

<sup>107</sup> Рай XXXII, 118 – 120.

<sup>108</sup> Par. XXXII, 118 – 120.

<sup>109</sup> Рай XXXII, 133 – 135.

<sup>110</sup> Par. XXXII, 133 – 135.

искусством подарить Творцу радость. Ведущую роль в этом изображении играет третья кантика.

В переводе в этой области также происходят глубокие структурные изменения, порождающие новые семантические ассоциации. Образ «радостного Бога» присутствует в тексте поэмы в XXXII песни «Рая»:

Царь, чья страна полна такой *блаженной*  
И *сладостной любви*, какой никак  
Не мог желать и самый дерзновенный, –  
Творя создання, *радостен и благ*,  
Распределяет милость самовластно;  
Мы можем только знать, что это так<sup>111</sup>.

Lo rege per cui questo regno pausa  
*in tanto amore e in tanto diletto*,  
che nulla volontà è di più ausa,  
le menti tutte *nel suo lieto aspetto*  
creando, a suo piacer di grazia dota  
diversamente; e qui basti l'effetto<sup>112</sup>.

Во-первых, «страна» Божья (этимологическая фигура «Царь – царство» здесь не сохранена) полна любви, обладающей двумя характеристиками: «сладостная» и «блаженная»; однако из текста вновь уходит разграничение на «любовь» и «наслаждение», где «наслаждение» – дантовский синоним радости – описывается как реальность, сопутствующая любви, но не слитая с ней воедино. В переводе же наслаждение как бы «вливается» в любовь, становясь одним из ее качеств.

Однако важнее, на наш взгляд, другая трансформация: если у Данте радостен взор Царя, то у Лозинского – сам Царь; кроме того, в переводе добавляется прилагательное «благ». Таким образом, радость не является преимущественной характеристикой Бога (он *не только радостен, но и радостен, и благ*), а Его взгляд оказывается никак не связан с актом творения. Вместе с мотивом радостного взгляда из эпизода уходит интратекстуальная связь с 70-м – 71-м стихами стихом XXV песни «Чистилища», присутствующая в оригинале. Радостный взгляд Творца, составляющий у Данте элемент общего описания радостных лиц Эмпирея, начиная с Бернарда, сменяется на описание радости Бога, *не обращенной* к его творениям, но присущей Ему самому *безотносительно их*. Таким образом, вместе с описанием радостного взгляда меняется и отношение радости, связывающее Создателя и Его созданий.

Еще более значимой является трансформация в первом эпизоде, описывающем радостную природу божества в «Рая». Речь идет о 28 – 33 стихах I песни:

Ее настолько редко рвут, отец,  
Чтоб кесаря почтить или поэта,  
К стыду и по вине людских сердец,  
Что богу Дельф *должно быть в радость это*,  
Когда к пенейским листьям взор воздет

Si rade volte, padre, se ne coglie  
per trionfare o cesare o poeta,  
colpa e vergogna de l'umane voglie,  
che *parturir letizia in su la lieta*  
delfica deità dovria la fronda

<sup>111</sup> Рай XXXII, 61 – 66.

<sup>112</sup> Par. XXXII, 61 – 66.

И чье-то сердце жаждой их согрето<sup>113</sup>.

peneia, quando alcun di sé asseta<sup>114</sup>.

Перевод настолько точен, что в нем сохранена даже фигура анаколута, но в той части, что касается радости, происходит серьезное изменение: если у Данте присутствует этимологическая фигура, являющаяся объектом особого внимания комментаторов «Комедии» и выражающая «наложение» радости, несомой поэтом Богу, на радость, онтологически присущую божественной природе Аполлона, то у Лозинского эта фигура отсутствует, и из «двух радостей» остается одна – та, что несет божеству выбор поэта. По мнению отдельных комментаторов, «бог Дельф» символизирует в тексте Святого Духа – источник созидательной энергии для поэта. Но у Данте характеристикой божества является, как и всегда в его поэме, слово «радостный», что позволяет предполагать, что и природа Святого Духа для него прежде всего – радостна. Отношения, связывающие поэта с божеством, представляют собой двойную радость, которая в переводе становится единичной и в некоторой мере теряет свою уникальность. В оригинале уникальность этой фигуры состоит в том, что *уже и без того* радостному существу бога поэт дарует еще одну, дополнительную радость: но это значит, что сама радость, несомая поэтом, оказывается божественным чувством. В переводе, поскольку радость не является свойством божества, то и радость, вызываемая в божестве поэтом, не несет в себе ничего божественного, а упоминание о ней воспринимается лишь в строго определенном смысле, как указание на редкость и необычность желания снискать лавровый венец.

Отметим, что образ «преумножения радости», смысл которого состоит в наслоении одного типа радости на другой является одним из характернейших приемов Данте, который, как мы видели выше, в переводе также претерпевает изменения, в частности, в «Раю» VIII, 46 – 48 и XVI, 19 – 21.

Итак, можно утверждать, что «отношения радости» между Богом и человеком в «Раю» в переводе Лозинского лишаются связи с мотивом зрения и в некотором смысле упрощаются, за счет опущения этимологической фигуры в 31-м стихе I песни, что, в свою очередь, придает им более абстрактный и менее диалогичный характер.

В следующей (последней) главе рассмотрим способы передачи смеховой лексики с функцией выражения радости в русском переводе поэмы, учитывая особенности концептов «улыбка» и «смех» в русской литературной традиции.

---

<sup>113</sup> Рай I, 28 – 33.

<sup>114</sup> Par. I, 28 – 33.

## Глава 6. Образы смеха и улыбки в переводе Лозинского

Анализируя образы смеха и улыбки как выражений радости в «Божественной комедии» Лозинского, необходимо учитывать ту особую роль, которую играет концепт «смех» в русской языковой традиции. А.Д. Шмелев пишет о специфике русской лексики со значением смеха и улыбки в русском языке следующее:

Само наличие единиц, обозначающих те или иные разновидности смеха и/или улыбок, можно, по-видимому, считать универсальным; однако концептуализация смеха и улыбок, равно как и классификация и языковое обозначение различных их видов являются лингво- и культурно-специфичными. Достаточно отметить, что *четкое различие между смехом и улыбкой, которое кажется самоочевидным носителям русского языка, не представлено в явном виде даже во многих европейских языках*, в которых картина мира во многом схожа с русской. В них улыбка представлена как своего рода «неполноценный» смех. Об этом свидетельствуют слова со значением ‘улыбаться’ или ‘улыбка’ в целом ряде языков, как, напр., во французском (*sourire* ‘улыбаться’; внутренняя форма — ‘подсмеиваться’ от *rire* ‘смеяться’), в немецком (*lächeln* ‘улыбаться’ «уменьшительное» от *lachen* ‘смеяться’). Да и почти во всех славянских языках картина та же (польское *uśmiech* ‘улыбка’ от *śmiech* ‘смех’) и т. д. [...] В этом отношении русский язык, в котором слово улыбка (и глагол улыбаться) этимологически не связано со смехом, представляет собою типологически редкое явление<sup>1</sup>.

К примерам, приводимым Шмелевым, следует добавить и итальянский язык, где слова «*sorrìso*» и «*sorrìdere*» являются поздними дериватами от «*riso*» и «*ridere*».

Смех определяется толковым словарем Евгеньевой как ‘характерные прерывистые горловые звуки, вызываемые короткими выдыхательными движениями при проявлении веселья, радости, удовольствия и т. п.’; ‘веселье, шутки или насмешки, ирония’ (МАКС, 67487).

Улыбка же означает ‘движение мышц лица (губ, глаз), показывающее расположение к смеху, выражающее привет, удовольствие, насмешку и т. п.’ (МАКС, 75384).

Самая ранняя фиксация слова «смех» в НКРЯ помечена 1720 г., где смех имеет негативное значение (‘праздное веселье’): Петр I запрещает «коллегии о других делах разговоры иметь, токмо о тех, которые к его царского величества службе касаются, наименьше ж *непотребные и праздные слова и смех иметь*» (Петр I, «Генеральный регламент», 1720). «Возбуждать смех», «злой смех», «смех и горе», «курам на смех», «адский смех», «дикий смех», «смех сквозь слезы» – сочетания, часто встречающиеся в «Основном корпусе» НКРЯ в литературе XIX и XX вв. В большинстве случаев смех означает насмешку или глумление, а не выражение радости, хотя встречается и в этом значении; то же следует сказать и о «Поэтическом корпусе». Примечательно, что в словаре Владимира Даля около 30 из 40 народных пословиц и поговорок, где смех является ключевым образом, интерпретируют его как негативное явление, связанное с грехом, горем или

<sup>1</sup> Шмелев А.Д. Смех и улыбки в русской языковой картине мира // Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М., 2012. С. 519.

смертью: «Где грех, там и смех»; «Смех до плача доводит»; «Мал смех, да велик грех»; «Грех – не смех, когда придет смерть» (ДАЛЬ, 62303). Если сравнить статью «Смех» в словаре Даля со статьей «Riso» в «Универсальном словаре итальянского языка» («Vocabolario universale della lingua italiana») Томмазео и Беллини, составленном примерно в ту же эпоху, что и словарь Даля, то можно сразу же заметить следующее: Даль использует лишь одно прилагательное с позитивной семантикой («задушевный») в отношении смеха, в то время как Томмазео и Беллини в статье «Riso» приводят целую их гамму: «amabile» (приятный), «amoroso» (любовный), «dolce» (нежный), «giocondo» (радостный), «grazioso» (изящный), «piacevole» (приятный), «modesto» (скромный), «cortese» (учтивый), «gentile» (милый), «allegro» (веселый), «soave» (мягкий) и т.д.<sup>2</sup> То же явление обнаруживается и при сопоставлении статьи «Смех» в современном толковом словаре русского языка со статьей «Riso» в словаре С. Батталья: единственным прилагательным с позитивной семантикой в русском словаре является «веселый» (ТСОШ, 33152), в отличие от обширного ряда позитивных эпитетов, приводимых Батталья<sup>3</sup>. В словаре синонимов Апресяна прилагательных с позитивной семантикой больше: «веселый», «счастливый», «радостный», «влюбленный»<sup>4</sup>; однако на четыре позитивных эпитета приходится четырнадцать негативных.

При сопоставительном анализе русских и итальянских толковых словарей вскрывается еще одна любопытная деталь. В итальянских словарях Томмазео и Батталья примеры в статьях «Riso» и «Ridere» открываются дантовскими стихами: Данте, основатель итальянского литературного языка, является в то же время первым, кто особым образом выделяет позитивное значение этих слов, употребляя их в контексте вечного блаженства как выражения радости и метафоры (или метонимии) света. Но, если мы обратимся к «Словарю лексики Пушкина» – поэта, оказавшего огромное влияние на формирование современного русского литературного языка – то увидим, что смех в большинстве случаев употребляется в негативных контекстах, в значении насмешки и глумления. В пушкинском словаре, как и в толковых словарях русского языка, он никогда не ассоциируется со светом; у Пушкина он также редко ассоциируется и с радостью (точнее, с «ветренными утехами») (ПУШ, 21316). Подобным же образом отличается от глагола «ridere» глагол «смеяться», значения которого определяются ТСОШ так: «издавать смех»; «насмехаться»; «пренебрегать чем-л.»; «говорить в шутку, несерьезно» (ТСОШ, 33166).

<sup>2</sup> *Tommaseo N., Bellini B.* (a cura di). *Dizionario della lingua italiana*: In 19 voll. Torino; Napoli, 1872. Vol. 4. P. 362 – 363.

<sup>3</sup> *Battaglia S.* (a cura di). *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino, 1992. P. 819 – 821.

<sup>4</sup> *Урысон Е.* Смех // Апресян Ю.Д. (ред.). *Новый объяснительный словарь синонимов русского языка*. М.; Вена, 2004. С. 1059.



Возможно, негативные контексты употребления слова «смех» и производного глагола в русской литературе связаны также с отношением православной традиции к явлению смеха, о котором писал С.С. Аверинцев в статье «Бахтин и русское отношение к смеху»:

В целом православная духовность недоверчивее к смеху, чем западная, а специально русская – особенно недоверчива; по-видимому, это реакция аскетики на черты русского национального характера, обозначаемые как ‘безудержность’, ‘размывчивость’ и т.п. Гоголь, не знающий как совместить в себе комического гения и набожного человека, – очень русский случай. ‘Шут’ – по-русски ходовое эвфемистическое обозначение беса, и от него на слова ‘пошутить’, ‘шутка’ и т.п. в традиции народного языка падает компрометирующий отсвет<sup>5</sup>.

В своей статье Аверинцев критикует бахтинскую теорию раблезианского смеха как освобождающего начала, показывая на нескольких примерах, что смех сам по себе не является позитивным или негативным феноменом, но по своей природе не подлежит контролю, а потому несет в себе опасность для христианина. При этом Аверинцев вовсе не сводит свои рассуждения к значению смеха как насмешки; напротив, анализируя фонетическую форму слов «смех» и «смеяться» и семантические ассоциации, связанные в русском языке с этой формой, ученый выходит далеко за рамки данного значения, адресуясь к смеху и как к выражению безудержной радости.

В другой своей статье, «Бахтин и русское отношение к смеху», Аверинцев также отталкивается от бахтинской теории, рассматривая феномен смеха в русской традиции в сопоставлении с европейской культурой. Он указывает на традиционную для русского фольклора рифму «смех – грех» и утверждает, что в русском языке никогда не могло бы появиться поговорки вроде «the saint made a joke», так как православный святой онтологически не способен смеяться и шутить<sup>6</sup>.

Из размышлений о смехе в русской культуре необходимо также сказать о концепции Д.С. Лихачева и А.М. Панченко, которые видят в смехе хаотический переворот, момент тотальной трансформации, который может привести человека к обретению утраченной им гармонии, хотя сам и не содержит ее в себе<sup>7</sup>. Бахтинский подход к смеху, который Лихачев и Панченко применили в исследовании культуры Древней Руси, вызвал, как известно, острую дискуссию среди ученых. В частности, Ю. Лотман и Б. Успенский утверждали, что смех в средневековой Руси был частью семиотической системы «официальной культуры», хотя и выступал в качестве антитезы «положительным

---

<sup>5</sup> Аверинцев С.С. Бахтин, смех и христианская культура // Аверинцев С.С., Давыдов Ю.Н. (ред.). М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 8.

<sup>6</sup> Аверинцев С.С. Бахтин и русское отношение к смеху // Нехлюдов С.Ю., Новик Е.С. (ред.). От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М., 1993. С. 341.

<sup>7</sup> Подробнее ср. работу: Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир древней Руси. Л., 1976.

явлениям»<sup>8</sup>. Оба ученых утверждали, что смех принадлежал на Руси к сфере дьявольского, кощунственного и языческого начал. Не приводя здесь подробно аргументов дискуссии, в ходе которой вышел второй, переработанный том Лихачева, Панченко и Поньрко, «Смех в древней Руси»<sup>9</sup>, следует, однако, подчеркнуть, что Лотман и Успенский настаивают на том, что природа смеха сугубо негативна и абсолютно чужда русской культуре. Их статья подтверждает идею, что сфера комического несопоставима со священной сферой в древнерусской традиции.

В средневековых видениях Рая на Руси и в каких-либо описаниях сакральной, божественной реальности в русской литературе и, в частности, в поэзии, смеховая лексика практически не встречается. В качестве исключения можно привести здесь эпизод «Послания Василия Новгородского Феодору Тверскому о Рае», где, впрочем, речь идет о земном, а не о «духовном» Рае:

И долго оставались на месте том, а солнца не видели, но свет был многообразно светящийся, сияющий ярче солнца. А на горах тех слышали они пение, ликованья и веселья исполненное. И велели они одному из товарищей своих взойти по шегле на гору эту, чтобы увидеть, откуда свет и кто поет ликующими голосами; и случилось так, что *когда он взошел на гору ту, то тотчас, всплеснув руками и засмеявшись, бросился от товарищей своих на звук пения*. Они же очень удивились этому и другого послали, строго наказав ему, чтобы, обернувшись к ним, он рассказал о том, что происходит на горе. Но и этот так же поступил, не только не вернулся к своим, но с великой радостью побежал от них. Они же страха исполнились и стали размышлять, говоря себе: «Даже если и смерть случится, то мы бы хотели узнать о сиянии места этого». И послали третьего на гору, привязав веревку к его ноге. И тот захотел так же поступить: всплеснул радостно руками и побежал, забыв от радости про веревку на своей ноге. Они же сдернули его веревкой, и тут же оказался он мертвым. Они же устремились оттуда прочь: нельзя им было дальше ни смотреть на это — на эту светлость неизреченную, ни слушать веселья и ликованья. А дети и внучата этих мореходов и теперь, брат, живы-здоровы.

А что, брат, говоришь: «Рай духовный», то так, брат, и есть духовный, и будет. Но и тот рай, что посажен, — не погиб, и ныне существует. В нем свет светит самосветящийся, а твердь его недоступна людям, только до райских гор дойти они могут<sup>10</sup>.

Однако этот смех, выражающий божественную радость, в целом чужд православной литературе. Большое влияние на нее, как пишет иеромонах Серафим (Парамонов), оказали слова Иоанна Златоуста о том, что Христос никогда не смеялся:

Мы можем попытаться остановить внимание на двух противостоящих категориях: «смеха как греха» («и смех и грех») и «духовного веселья». Это противопоставление прочувствовано и объяснено опытной духовной практикой монашеской аскетики и монашеской святости. «Святость» и «греховность», «Божье» и «бесовское» стали двумя крайними полюсами понимания смеха в восточном христианстве и в таком ключе были усвоены на Руси. В этой традиции мы живем и сейчас. По-русски, как отмечено С.С. Аверинцевым, «односложное, отрывистое, фонетически весьма выразительное «смех» систематически рифмуется со столь же односложным и отрывистым «грех». Пословица говорит: «Где смех, там и грех» (варианты: «Мал смех, да велик грех»; «Навели на грех, да и покинули на смех»; «И смех наводит на грех»)). В русском

<sup>8</sup> Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 148 – 167.

<sup>9</sup> Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.

<sup>10</sup> Демкова Н.С. (пер.). Послание Василию Новгородскому Феодору Тверскому о Рае // Лихачев Д.С., Дмитриев Л.А., Алексеев А.А., Поньрко Н.В. (ред.). Библиотека литературы Древней Руси. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1999. Т. 6. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4972> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

Православии, по словам А.А. Панченко, «действовал запрет на смех и веселье. Это было буквальное толкование евангельской заповеди: «Горе вам, смеющиеся ныне, ибо восплачете и возрыдаете» (Лк. 6:25). Книжники средних веков ссылались на то, что в Писании Христос никогда не смеялся (это заметил еще Иоанн Златоуст, особенно почитавшийся на Руси). Не случайно за смех, колядование, за пир с пляской и т.п. налагались различной тяжести епитимьи: «Аще кто возглаголет сам, хотя смеху людем, да поклонится той дни 300». Собственно, поклоны налагались уже за то, что люди рассмеялись сказанной шутке, за балагурство. А те, кто рассмеялся, тоже попадали под епитимью: «Посмеявшийся до слез, пост 3 дни, сухо ясти, поклон 25 на день...» «Смех до слез» прямо отождествлялся с бесовством. Народная фантазия рисовала как место, где грешники «воют в прискорбии», а их стоны перекрываются раскатами дьявольского хохота. [...]

Слова святителя Иоанна Златоуста, что Господа смеющимся «никто никогда не видел», глубоко были прочувствованы в Православии, что было отмечено выше. Златоуст проводит линию спасительного противопоставления: «я говорю... не запрещая смеяться, но удерживая от неумеренного смеха». В этих словах кроется ключ святоотеческого отношения к смеху и веселью. [...] Св. Иоанн Златоуст говорит: «Не Бог, а дьявол учит играть». Неумеренный смех, бездуховное веселье – такие признаки общего развращения человеческой сущности, как и более явные пороки. «Человек смеющийся» постепенно теряет бодрствование, самоконтроль и нарушает границы стыда, совести, пристойности<sup>11</sup>.

С другой стороны, Христос вполне мог улыбаться:

Евангелисты не нашли нужным упомянуть, что Господь смеялся. Однако это не является отрицанием самой возможности смеха или улыбки Господа в земной жизни. Подобный нам по человечеству, Христос не мог не улыбаться – безусловно, улыбка трогала Его святые уста, когда слушал споры учеников о том, кто будет выше в Царствии Небесном; Он вполне мог улыбнуться, говоря Петру: «пойди на море, брось уду, и первую рыбу, которая попадет, возьми, и, открыв у ней рот, найдешь статир; возьми его и отдай им за Меня и за себя» (Мф. 17:27); несомненно, улыбкой лучились Его глаза, когда к Нему подводили детей... Евангелие умалчивает о такой грани жизни Христа, как смех, отмечает в своей работе о. Михаил Першин, «однако не исключено, что именно улыбка осеняла лицо Спасителя в то время, когда Он, склонившись, чертил перстом на песке, а пристыженные иудеи уходили прочь, отпустив на волю женщину, взятую в прелюбодеянии, которую собирались было забить камнями» (ср. Ин. 8:1-11).

Являя Собой полноту любви, Господь излучал непрестанную радость для окружающих, Сам будучи источником радости. Радость – есть отражение духовного переживания, катарсиса, восторга, в конечном счете – истины. Мы видим это на примере многих жизнеописаний. «Однажды, увидев преподобного Григория Синаина, выходящего из келлии с радостным лицом, я (жизнеописатель святого) в простоте сердца спросил его, чему он радуется. Он ответил: «Душа, прилепившаяся к Богу и скупаемая любовью к Нему, восходит выше творения, живет выше видимых вещей и, наполнившись желанием Божиим, никак не может укрыться». Ведь и Господь сказал: «Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» (Мф. 6:6); и еще: «Так да светит свет ваш пред людьми, чтобы они видели ваши добрые дела и прославляли Отца вашего Небесного» (Мф. 5:16). Ибо когда сердце ликует и веселится, ум в приятном волнении, то и лицо радостно, по поговорке: «Сердце веселится – лицо цветет»» (Афонский патерик)<sup>12</sup>.

Итак, при том, что сами слова «смех» и «смеяться» в православной литературной традиции зачастую связаны с негативным, а иногда даже и разрушительным началом, это вовсе не означает, что в данной традиции нет места радости, выражением которой является чаще всего не смех, а улыбка.

Согласно толковому словарю Евгеньевой, улыбка означает ‘движение мышц лица (губ, глаз), показывающее расположение к смеху, выражающее привет, удовольствие, насмешку и т. п.’ (МАКС, 75384). Улыбка не бывает сопряжена со звуками (в отличие от смеха, который может быть как громким, так и беззвучным): она является выражением лица. В пушкинском словаре улыбка чаще всего связана именно с радостью и нежностью

<sup>11</sup> *Пармонов С.* Закон Любви. Как жить по-православному. М., 2007. URL: <https://azbyka.ru/smex> (дата последнего обращения: 04.12.2017).

<sup>12</sup> Там же.

и может характеризовать, в том числе, весеннее состояние природы (ПУШ, 23524). В «Основном корпусе» НКРЯ улыбка также чаще всего ассоциируется именно с радостью, хотя бывает и ироничной, насмешливой, жестокой и пр. Отметим, что существительное «улыбка» и глагол «улыбаться» являются поздними: в XV – XVI вв. существовали варианты «улыскатися – улыснутися»; но уже тогда улыбка ассоциировалась со святостью и с мудростью и противопоставлялась в этом смысле смеху:

В «Софийском временнике» 6968 г. (Срезневский, 3, с. 1201): «И се прииде великий ангель и зря на мя, яко улыскася лицомъ, и поймъ мя за руку мою и веде мя». В «Пчеле» Синод. б. (Бул. 554): «*Буявыи въ смѣхъ възноситъ глас свои, мужъ же мудръ едва съ кротостью оулыснется*»; Ср. улыщание, улыскание – «улыбка». Слово улыскатися, по-видимому, утрачивается в русском литературном языке XVII в.<sup>13</sup>

«Улыбка» часто употребляется в одной синтагме со словами «счастье», «счастливая», «нежная», «радостная», «божественная», «ангельская», «райская»; улыбка может «блеснуть», «оживить лицо», «мелькнуть на устах», «играть на устах», «порхать на устах», «сверкнуть на губах», «расцвести на устах», «проглянуть на лице» (как солнце из-за туч), «сиять на лице», «озарить лицо» и т.д. Это слово звучит в целом ряде идиом со световой лексикой. Как отмечает Виноградов, «Слова “улыбаться”, “улыбка” и более искусственное “улыбание” окружены светлой, сияющей экспрессией. Они легко переносятся на метафорическое изображение природы в народно-поэтических красках»<sup>14</sup>.

Исходя из всего вышесказанного, представляется, что именно слово «улыбка», а не «смех», отражает в русском языке те значения, которые Данте вкладывает в существительное «riso». Напомним, что «riso» в поэме означает только выражение лица, а не звуки, и в абсолютном большинстве случаев выражает радость. В «Пире» поэт объясняет феномен «riso» проявлением внутреннего света в лице человека, и потому образ «riso» часто вступает с образом света в метафорические и метонимические отношения. «Riso» появляется чаще всего в «Раю» и ни разу не звучит в «Аду», по рифме связано с «paradiso» (рай) и «viso» (зрение). С другой стороны, если переводить «riso» как «улыбка», то будет утрачено различие между словами «riso» и «sortiso»: «sortiso» в дантовском тексте означает не более позитивный, но менее интенсивный феномен, отличаясь не по качеству, а по количеству; именно «sortiso» преимущественно используется в «Чистилище», подчеркивая смирение и неполноту радости обитателей второго царства.

Рассмотрим, какие варианты перевода предлагает М. Лозинский в своем тексте и какие семантические ассоциации эти варианты порождают в его поэме.

<sup>13</sup> Виноградов В.В. История слов. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov/285> (дата последнего обращения: 04.12.2017).

<sup>14</sup> Там же.

После реальности Ада, где смеху и улыбке как выражению радости места нет, в I песни «Чистилища» смеховая лексема появляется при описании воздействия Венеры на восточную часть неба:

Маяк любви, прекрасная планета,  
Зажгла восток улыбкою лучей<sup>15</sup>.

Lo bel pianeta che d'amar conforta  
faceva tutto rider l'oriente<sup>16</sup>.

Мы уже говорили выше, в главе, посвященной описанию божественного творения в Чистилище, о том, что в данном случае Лозинский употребляет слово «улыбка» в составе риторической фигуры: там, где Данте ограничивается глаголом смеха, который в его мире уже несет в себе значение света, но и радости тоже, переводчик встраивает этот образ в метафору, лишая его всяческой двусмысленности, типичной для дантовской поэтики, когда речь идет о улыбке, или смехе. Отметим теперь, что Лозинский, в соответствии с традицией, выбирает именно образ улыбки, а не образ смеха, используемый в русской поэзии в том числе и для описания природы.

В следующем эпизоде, где речь идет уже о творении человеческих рук, находим такой образ:

И я: «Да ты же Одеризи, ты же  
Честь Губбьо, тот, кем горды мастера  
“Иллюминур”, как говорят в Париже!»  
«Нет, братец, в красках веселей игра  
У Франко из Болоньи, – он ответил, –  
Ему и честь, моя прошла пора»<sup>17</sup>.

«Oh!», diss'io lui, «non se' tu Oderisi,  
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte  
ch'alluminar chiamata è in Parisi?»  
«Frate», diss'elli, «più ridon le carte  
che pennelleggia Franco Bolognese;  
l'onore è tutto or suo, e mio in parte»<sup>18</sup>.

Если в оригинале глагол «*rider*» употреблен по аналогии с «*alluminar*» и напрямую отсылает к свету, то Лозинский сохраняет именно идею радости («веселей игра»), жертвуя семантикой света, что для него совсем нехарактерно: на смену образу света приходит образ красок, и таким образом связь этого отрывка с описанием Венеры в первой песни «Чистилища» в переводе отсутствует.

В XXV песни второй кантики как у Данте, так и у Лозинского Стаций рассуждает о смехе как о проявлении одной из человеческих страстей:

У нас владеют речью и смеются;  
Нам свойственны и плач, и вздох, и стон,  
Как здесь они, ты слышал, раздаются<sup>19</sup>.

Quindi parliamo e quindi *ridiam* noi;  
quindi facciam le lagrime e' sospiri  
che per lo monte aver sentiti puoi<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Чист. I, 19 – 20.

<sup>16</sup> Purg. I, 19 – 20.

<sup>17</sup> Чист. XI, 79 – 84.

<sup>18</sup> Purg. XI, 79 – 84.

<sup>19</sup> Чист. XXV, 103 – 105.

<sup>20</sup> Purg. XXV, 103 – 105.

Однако обратим внимание, что в рамках концептуализации радости в «Чистилище» в дантовском тексте вряд ли имеется в виду именно смех: скорее, речь идет об улыбке. Что под «*ridere*» и «*riso*» следует понимать, скорее всего, феномен, называемый в русском языке улыбкой, подтверждается и следующими стихами XXI песни:

«*ché riso e pianto son tanto seguaci / a la passion di che ciascun si spicca, / che men seguon voler ne' più veraci*»; тут же Данте говорит о себе: «*Io pur sortisi come l'uom ch'ammicca*» (109), а Стаций спрашивает его: «*perché la tua faccia testesco / un lampeggiar di riso dimostrommi?*» (113 – 114).

В переводе эти стихи переданы следующим образом:

«Улыбку и слезу роднит порыв / Душевной страсти, трудно одолимый / Усильем воли, если кто правдив»; «Я не сдержал улыбки еле зримой»; «Но что в себе хоронит / твой смех, успевший только что мелькнуть?».

Любопытно, что во втором случае Лозинский заменяет ироническое сравнение «*come l'uom ch'ammicca*» (как тот, кто подмигивает) на эпитет высокого стиля «еле зримой». Этим он не только делает более высоким стиль отрывка, как это для него типично, но и подчеркивает количественное различие между улыбкой и смехом, о котором идет у него речь в следующем стихе. Как было сказано выше, глагол «мелькнуть» в русском языке традиционно используется в одной синтагме с улыбкой, а не со смехом; поэтому употребление его рядом со словом «смех» производит странный эффект; кроме того, образ смеха никак не связывается с сиянием, а потому, учитывая особенности концептуализации смеха в русской языковой картине мира, этот стих говорит читателю скорее о насмешке, нежели о радости.

В XXVIII песни «Чистилища», где глаголом «*ridere*» описывается улыбка Матильды, переводчик последовательно употребляет глагол «смеяться» и существительное «смех» в тех эпизодах, которые приводились нами в четвертой главе данной работы:

«Она, смеясь, готовила венки» («*Ella ridea da l'altra riva dritta / trattando più color con le sue mani*»); «Вы внове здесь; мой смех среди этих мест / Мог удивить вас и смутить отчасти» («*Voi siete nuovi, e forse perch'io rido*» / cominciò ella, «*in questo luogo eletto / a l'umana natura per suo nido, / maravigliando tienvi alcun sospetto*»).

Переводчик, безусловно, знает о том, каким, по мнению Данте, должен быть смех благородной донны – беззвучным, скромным, отражающим сияние ее души – то есть тем, что по-русски мы называем улыбкой. Однако он предпочитает перевести «*ridere*» Матильды именно словом «смех», очевидно, потому, что выражение лица Матильды, как следует из дальнейшего текста, может вызвать удивление и даже смущение у Данте, Вергилия и Стация. Негативные чувства в русской традиции связаны скорее со смехом, и

смех Матильды в этом эпизоде может восприниматься как возможная насмешка, присутствие некоего искажающего начала в идеальном пейзаже Земного Рая. Отметим, что при этом пропадает рифма «rido – nido», соединяющая у Данте образ улыбки и райской обители, уготованной Адаму и Еве.

Та же линия последовательно выдерживается в переводе до конца: описывая утрату блаженства первыми людьми, Матильда говорит:

Виной людей пресеклась та пора,  
И превратились в боль и в плач по старом  
*Безгрешный смех* и сладкая игра<sup>21</sup>.

Per sua difalta qui dimorò poco;  
per sua difalta in pianto e in affanno  
cambiò *onesto riso* e dolce gioco<sup>22</sup>.

«Безгрешный смех», наряду со «сладкой игрой», становится в переводе основным атрибутом блаженства до первородного греха, противопоставленным «боли» и «плачу» – атрибутам греховной жизни. «Безгрешный смех» дословно означает ‘смех без греха’, то есть ‘невинный смех’. Однако, в отличие от слова «невинный», «безгрешный» содержит в своем корне существительное «грех», которое в русской фразеологии рифмуется со смехом и прямо ассоциируется с ним. Употребляя это прилагательное в сочетании, звучащем почти как оксюморон, переводчик, с одной стороны, снимает ассоциацию смеха с грехом, а с другой – подчеркивает необычность этого явления: если смех вообще греховен, то «безгрешный смех» – чудо, возможное лишь в Эдеме. Ясно, что улыбка в этом случае была бы менее сильным образом, так как она в принципе не связывается с грехом в русской языковой картине мира.

Таким образом, употребляя слова «смех» и «смеяться» в речи Матильды в Эдеме, Лозинский подчеркивает *безгрешность* этого смеха как в отношении самой Матильды, так и в отношении первых людей на земле до грехопадения. Антиномия между нынешним и прежним состоянием человека за счет этого словоупотребления становится в переводе еще более явной, чем в оригинале, так как слово «riso» в поэме Данте само по себе никак не ассоциируется с грехом.

«Onesto riso» Матильды подготавливает явление «santo riso» Беатриче в XXXII песни второй кантики:

Мои глаза так *алчно* утоляли  
Десятилетней жажды *жгучий зной*,  
Что все другие чувства мертвы стали;  
Взор здесь и там был окружен *стеной*  
Невнятия, влекомый неуклонно  
В былую сеть *улыбкой неземной*;  
Но влево отклонился принужденно,  
Когда из уст богинь, стоявших там,

Tant’eran li occhi miei fissi e attenti  
a disbramarsi la decenne sete,  
che li altri sensi m’eran tutti spenti.  
Ed essi quinci e quindi avien parete  
di non caler – così *lo santo riso*  
a sé traéli con l’antica rete!  
quando per forza mi fu vòlto *il viso*  
ver’ la sinistra mia da quelle dee,

<sup>21</sup> Чист. XXVIII, 94 – 96.

<sup>22</sup> Purg. XXVIII, 94 – 96.

Раздалось слово: «Слишком напряженно!»<sup>23</sup>. perch'io udi' da loro: «Troppo *fiso!*»<sup>24</sup>.

Если из уст Матильды звучало выражение «безгрешный смех», то на устах Беатриче появляется «неземная улыбка». Любопытно здесь следующее: «*santo riso*» в данном контексте действительно означает 'блаженный', 'небесный', 'не имеющий отношения к земной реальности'. Поэтому, называя улыбку Беатриче «неземной», по смыслу переводчик указывает именно на тот аспект ее улыбки, который важен здесь для Данте. С другой стороны, в русской литературной традиции образ «неземная улыбка» может употребляться и как метафора именно земной, очаровательной женской улыбки:

Она, прелестная, младая!  
*Ее улыбка неземная!*  
И кудри темные с чела  
На грудь лилейную бежали,  
И, мнилось мне, ее уста  
Былое, милое шептали;  
Всё та ж любовь в ее очах,  
И наш младенец на руках.  
(И.И. Козлов, «Чернец», 1825)

Поэтому «улыбка неземная» Беатриче может в данном случае восприниматься и как улыбка очаровательная, приятная, прекрасная, но не улыбка святой. «Улыбка неземная» – сочетание, достаточно традиционное для русской любовной поэзии, согласно данным НКРЯ; «неземной» же «смех» воспринимался бы странно, скорее как инопланетное явление, чем как явление божественной красоты, и потому понятно, что переводчик предпочел именно улыбку.

Отметим, что традиционная рифма «*riso – viso – fiso*», связывающая у Данте мотивы радости и зрения, заменяется на рифму «зной – стеной – неземной», которая соединяет мотивы жгучей жажды героя видеть Беатриче и ее неземной улыбки, затмевающей все остальное в его глазах. Яркие, чувственные образы «жгучего зноя» и «алчности» при описании созерцания «улыбки неземной» отсутствуют у Данте, а в переводе создают впечатление скорее страстной встречи влюбленного с предметом своей любви, чем созерцания паломником божественного явления. В оригинале идеи земной любви и любви небесной как бы сочетаются воедино, причем небесная оказывается основным атрибутом Беатриче. Лексика, употребляемая Лозинским, подчеркивает чувственную, земную любовь героя к своей донне.

Святость улыбки Беатриче проявляется в полную силу именно в «Раю»:

Вперив глаза в ничто, я вверил их  
Вновь *свету* милой спутницы; *с улыбкой*,

e nulla vidi, e ritorsi avanti  
dritti nel *lume* de la dolce guida,

<sup>23</sup> Чист. XXXII, 1 – 9.

<sup>24</sup> Purg. XXXII, 1 – 9.



Она пылала глубиоу глаз святых<sup>25</sup>.

che, sorridendo, ardea ne li occhi santi<sup>26</sup>.

Как видим, здесь сохранен эпитет глаз – «святые», однако улыбка показана как нечто отдельное от света этих глаз: пылает не свет улыбки в ее глазах, а она сама – с улыбкой. Единый образ улыбающегося света распадается на два разных процесса: пылание глаз и улыбка.

Взаимоотношения света и улыбки (или смеха) в «Раю» Лозинского, как и в оригинале, весьма разнообразны; поэтому, как и в первой части, распределим эпизоды, где появляются эти образы, на разделы согласно функциям, которые они выполняют в тексте.

### 1. Обозначение сияния света и светил

Наиболее известные эпизоды в этом разделе – 4 – 5 стихи XXVII песни:

Взираю, я, казалось, взором пью  
Улыбку мирозданья, так, что зримый  
И звучный хмель вливался в грудь мою<sup>27</sup>.

Ciò ch'io vedeva mi sembiava un riso  
de l'universo; per che mia ebbrezza  
intrava per l'udire e per lo viso<sup>28</sup>.

Переводчик вновь употребляет здесь образ *пития света взором*, который, как мы видели, особенно привлекает его и появляется в его тексте чаще, чем у Данте. «Riso de l'universo» передано как «улыбка мирозданья», и это вполне закономерно, учитывая, что речь идет именно о зрительном, а не о слуховом восприятии: слухом герой воспринимает благодарственный гимн святых, а взором – сияние-улыбку всего космоса.

Взаимодействие радости святых со светилами, которые, воспринимая их радость, становятся еще светлее, чем были, отражается в переводе следующим образом:

Такая радость в ней зажглась, едва  
Тот светоч нас объял, что озарилась  
Сама планета светом торжества.  
И раз звезда, смеясь, преобразилась,  
То как же – я, чье естество всегда  
Легко переменяющимся мнилось?<sup>29</sup>

Quivi la donna mia vid'io sì lieta,  
come nel lume di quel ciel si mise,  
che più lucente se ne fé 'l pianeta.  
E se la stella si cambiò e rise,  
qual mi fec' io che pur da mia natura  
trasmutabile son per tutte guise!<sup>30</sup>

Здесь в точности воспроизведены отношения радости, связывающие Беатриче с планетой Меркурием, но, как мы видим, глагол «rise» передан деепричастием «смеясь», а не «улыбаясь»; причем, если в исходном тексте – досл. «изменилась и улыбнулась (засмеялась)», то в переводе – «смеясь, преобразилась», то есть у Данте смех(улыбка) –

<sup>25</sup> Рай III, 22 – 24.

<sup>26</sup> Par. III, 22 – 24.

<sup>27</sup> Рай XXVII, 4 – 6.

<sup>28</sup> Par. XXVII, 4 – 6.

<sup>29</sup> Рай V, 94 – 99.

<sup>30</sup> Par. V, 94 – 99.

результат изменения; у Лозинского – его средство. Отметим и то, что, дополняя дантовский образ света словом «торжество» – «свет торжества» – переводчик, как и в некоторых предыдущих случаях, уточняет и в некотором смысле упрощает сложную метафорическую связь радости и света, присутствующую в дантовском тексте.

Глагол «смеяться» сохраняется и в XIV песни:

Что я поднялся, было несомненно, Затем, что <i>глубь звезды</i> , раскалена, <i>Смеялась рдяней</i> , чем обыкновенно <sup>31</sup> .	Ben m'accors'io ch'io era più levato, per l'affocato riso de la stella, che mi pareva più roggio che l'usato <sup>32</sup> .
---	--

В этом отрывке происходит совмещение образов цвета, радости и света («смеялась рдяней»); образ смеха становится более абстрактным, так как в оригинале глагол относится к конкретному существительному «звезда», а в переводе к абстрактному – «глубь»; смех получает признак – «рдяный» (ярко-красный), а в оригинале красной кажется именно звезда.

## 2. Свет-улыбка как препятствие к общению между Данте и святыми

Эта функция проявляется, прежде всего, в описании диалога героя с Каччагвидой:

Но ясной речью был ответ мне дан, Когда отец, пекущийся о чаде, Сказал, <i>улыбкой скрыт и осиян</i> <sup>33</sup> .	ma per chiare parole e con preciso latin rispuose quello amor paterno, <i>chiuso e parvente del suo proprio riso</i> <sup>34</sup> .
--	--

Оксюморонное сочетание «chiuso e parvente del suo proprio riso» в переводе не передается, но причастие «parvente» передано причастием «осиян», вводящим в стих семантику света; при этом сохраняется метонимическая природа данного образа. Улыбка выполняет функцию сокрытия, но не проявления.

В XX песни идея внешней радости, скрывающей души святых, передана так:

О <i>жар любви в улыбке озаренья</i> , Как ты пылал в свирельном звоне их, Где лишь святые дышат помышленья! <sup>35</sup> .	O dolce amor che di riso t'ammanti, quanto parevi ardente in que' flaili, ch'avieno spirto sol di pensier santi! <sup>36</sup> .
--	--

В этой терцине очевидно влияние перевода Дмитрия Мина: «*О жар любви, горящей в ризе света!*». Правда, у Мина, в отличие от Лозинского, из текста уходит идея радости, присутствующая в слове «riso» в оригинале, зато передаются дантовские созвучия («riso» – «риза») и сохраняется библейский смысл образа: свет как облачение, риза, скрывающая

<sup>31</sup> Par. XIV, 85 – 87.

<sup>32</sup> Рай XIV, 85 – 87.

<sup>33</sup> Рай XVII, 34 – 36.

<sup>34</sup> Par. XVII, 34 – 36.

<sup>35</sup> Рай XX, 13 – 15.

<sup>36</sup> Par. XX, 13 – 15.

в себе любовь. У Лозинского же сохранен образ радости – «улыбка», однако при этом исчезает образ покровы, сокрытия, заключение любви во внутреннее пространство, о котором писал М. Ариани<sup>37</sup>.

Вот как раскрыт в переводе образ императора Юстиниана:

«Я вижу, как гнездишься ты внутри  
Своих лучей и как их льешь глазами,  
Ликующими пламенной зари»<sup>38</sup>.

«Io veggio ben sì come tu t'annidi  
nel proprio lume, e che de li occhi il traggi,  
perch' e' corusca sì come tu ridi...»<sup>39</sup>.

В этом эпизоде в тексте оригинала улыбка не является ни метонимией, ни метафорой смеха, так как улыбка в данном случае – это один процесс, а сияние – другой. Читаем у Данте: «свет сверкает, когда ты улыбаешься». У Лозинского глагол «ridere» переводится причастием «ликующие», которое дополняется новыми лексемами: «пламенной зари». Аллитерация на «р» сменяется аллитерацией на «л», ассоциирующей с жидкостью, и действительно, глагол «traggi» переводится Лозинским как «льешь», а свет, соответственно, становится «лучами». Два процесса и два образа объединяются в переводе в один: «ликовать пламенной зари» – по тому же принципу, что и «смеяться рдяней, чем обыкновенно» в XIV песни. Это метафорическое сближение принадлежит не поэтике Данте, но поэтике Лозинского: сложные свето-радостные отношения дантовской поэмы, которые сложно свести к метафоре или метонимии, решаются в русском переводе преимущественно в метафорическом ключе.

Сравним с этим эпизодом 103 – 105 стихи X песни:

Вот этот пламень льет, не угасая,  
Улыбка Грациана, кем стоят  
И тот, и этот суд, к отраде Рая.

Quell'altro fiammeggiare esce dal riso  
di Grazian, che l'uno e l'altro foro  
aiutò sì che piace in paradiso.

И X, 118 – 120:

Соседний с ним счастливый огонек –  
Заступник христианских лет, который  
И Августину некогда помог.

Ne l'altra piccioletta luce ride  
quello avvocato de' tempi cristiani  
del cui latino Augustin si provide.

Если в переводе эпизода с императором Юстинианом свет выполняет функцию сокрытия («гнездишься ты внутри своих лучей»), то в данных эпизодах образы улыбки и радости не используются с этой функцией: в первом случае глагол «esce», несущий в себе идею закрытого пространства, заменяется на «льет», а во втором образы улыбки и света вновь сливаются воедино: «счастливый» становится эпитетом «огонька», а не отдельным процессом радования. Таким образом, можно утверждать, что в переводе в меньшей

<sup>37</sup> Ariani M. Lux inaccessibilis. Roma, 2010. P. 137.

<sup>38</sup> Рай V, 124 – 126.

<sup>39</sup> Par. V, 124 – 126.

степени, чем в оригинале присутствует диалектика внутреннего и внешнего пространства в образной свето-смеховой системе: соотношение внутреннего и внешнего не выделено у Лозинского настолько рельефно, как у Данте, а отдельные и неуловимо соотнесенные между собой образы света и радости зачастую объединяются в единое целое. Это, в свою очередь, ослабляет мотив взаимопроникновения, который, как мы видели в первой части работы, является одним из ключевых в дантовском «Раю».

### 3. Улыбка Беатриче и топос невыразимости

Как и в поэме Данте, в переводе Лозинского улыбка Беатриче нередко служит построению топоса невыразимости: эффект, оказываемый ею на героя, обычно гиперболизирован. Однако и в этом случае отношения между улыбкой и светом в переводе несколько упрощаются; так, в VII песни улыбка в оригинале вновь обогащена световой семантикой, а в переводе связь со светом отсутствует, зато добавляется наречие образа действия «чудно», скорее традиционной для русской классической литературы (ср. НКРЯ):

Она, таким не потерпев меня,  
Сказала, улыбнувшись мне так чудно,  
Что счастлив будешь посреди огня<sup>40</sup>.

Poco sofferse me cotal Beatrice  
e cominciò, raggiandomi d'un riso  
tal, che nel foco faria l'uom felice<sup>41</sup>.

Такая же замена авторского образа «*ardeva un riso*» общеязыковым («блеск очей») наблюдается и в эпизоде XV песни:

Столь радостен был блеск ее очей,  
Что мне казалось – благодати Рая  
Моим очам нельзя познать полней<sup>42</sup>.

ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso  
tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo  
de la mia grazia e del mio paradiso<sup>43</sup>.

В данном случае, при сохранении игры взоров («ее очей» – «моим очам») вместе с улыбкой исчезает диалектика внешнего и внутреннего пространств («dentro», «toccar lo fondo»): если дантовская терцина выражает идею проникновения взора героя внутрь взора Беатриче и вместе с тем – внутрь пределов райского блаженства, то в терцине Лозинского радость Беатриче соотносится с благодатью Рая, но не с глубиной этой благодати.

Отметим и абстрактизацию образа: у Данте – «я подумал, что касаюсь своими глазами дна *моей* благодати и *моего* рая»; у Лозинского – «мне *казалось*, что моим очам *нельзя познать* полней благодати *Рая*». Во-первых, в переводе присутствуют два глагола с абстрактной семантикой; во-вторых – и это, пожалуй, самое главное – Рай у Лозинского

<sup>40</sup> Рай VII, 16 – 18.

<sup>41</sup> Par. VII, 16 – 18.

<sup>42</sup> Рай XV, 32 – 36.

<sup>43</sup> Par. XV, 32 – 36. «Grazia»: в данном случае переводчик, очевидно, пользовался изданием «Комедии», в котором, в отличие от позднейшей версии Петрочки, звучит не «gloria», а «grazia» (благодать).

объективен и универсален, а у Данте – предельно субъективирован: «мой рай», «моя благодать». Поэтому можно говорить о том, что в тексте Лозинского созерцание радостного блеска очей Беатриче соотнесено с *познанием* рая, в то время как в тексте Данте герой *ощущает* свой собственный Рай и свое блаженство, проникая в очи своей донны: поэтика взаимопроникновения служит в оригинале описанию более конкретного, осязаемого и глубоко субъективного переживания рая, которое в переводе носит более абстрактный характер.

Если в данном эпизоде улыбка трансформируется в радостный блеск очей, то в следующем, напротив, радость заменяется смехом:

И мне, чтоб я в догадках не терялся,  
Так радостно сказала госпожа,  
Как будто бог в ее лице смеялся<sup>44</sup>.

Ma ella, che vedèa 'l mio disire,  
incominciò, ridendo tanto lieta,  
che Dio pareva nel suo volto gioire<sup>45</sup>.

Лозинский инвертирует здесь образы из двух последних стихов терцины: у Данте смеется Беатриче, а радуется Бог; у Лозинского же происходит наоборот. По причинам, которые мы постарались изложить в начале данной главы, образ смеющегося бога скорее нетипичен для русского религиозного сознания и производит двойственное впечатление, которое усиливается употреблением слова «бог» с маленькой буквы (выбор, продиктованный, разумеется, как и в прочих подобных же случаях, требованиями советской цензуры, но сохранившийся в переизданиях наших дней<sup>46</sup>). Образ смеющегося бога характерен скорее для языческих культур<sup>47</sup>, а в русской среде начала века мог ассоциироваться с фигурой Диониса у Ницше<sup>48</sup>. Таким образом, в данном отрывке топос невыразимости строится при помощи образа, который чужд традиционному христианскому восприятию и изображению божества.

В построении топоса невыразимости участвует и следующее описание улыбки Беатриче:

Здесь признаю, что я сражен вконец,  
Как не бывал сражен своей задачей,  
Трагед или комик, ни один певец;  
Как слабый глаз от солнца, не иначе,  
Мысль, вспоминая, что за свет сиял  
В улыбке той, становится незрячей<sup>49</sup>.

Da questo passo vinto mi concedo  
più che già mai da punto di suo tema  
soprato fosse comico o tragedo:  
ché, come sole in viso che più trema,  
così lo rimembrar del dolce riso  
la mente mia da me medesimo scema<sup>50</sup>.

<sup>44</sup> Рай XXVII, 103 – 105.

<sup>45</sup> Par. XXVII, 103 – 105.

<sup>46</sup> Ср., например, издание: Лозинский М.Л. (пер.). Данте Алигьери. Божественная Комедия. СПб., 1999. С. 506.

<sup>47</sup> Ср. Карасев Л. Философия смеха. М., 1996. С. 48 – 50.

<sup>48</sup> Ср. Кондаков И.В., Корж Ю.В. Фридрих Ницше в русской культуре серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. №6. С. 176 – 186.

<sup>49</sup> Рай XXX, 22 – 27.

<sup>50</sup> Par. XXX, 22 – 27.

Здесь образ улыбки дополняется световым образом; традиционное для поэзии сладостного нового стиля сочетание «dolce riso» уходит, но светообраз нужен переводчику для построения метафоры ослепления, заменяющей описание разделения. Таким образом, дантовский мотив слепоты как поражения умственных способностей при встрече с божественным распространяется переводчиком и на этот эпизод. Отметим, что в другом отрывке, где в оригинале улыбка также выполняет функцию разделения умственных способностей персонажа, этот образ разделения, напротив, сохраняется Лозинским, в том числе и на уровне рифмы:

Она, без гнева, только *улыбалась*,  
Но так сверкала радость глаз святых,  
Что целостная мысль моя *распалась*<sup>51</sup>.

Non le dispiacque, ma *sì se ne rise*,  
che lo splendor de li occhi suoi *ridenti*  
mia mente unita in più cose *divise*<sup>52</sup>.

Отметим здесь только, что в обоих случаях Лозинский переводит слово «mente» словом «мысль», что не вполне соответствует средневековому концепту «mens», означающему именно ум или душу человека со всеми ее способностями, в частности, памятью и воображением<sup>53</sup>.

Мотив разделения или, точнее, распада, связывается с улыбкой и в важнейшем для раскрытия топоса невыразимости эпизоде перевода:

Она, не улыбаясь, начала:  
«Ты от моей улыбки, как Семела,  
*Распался бы, распавшись*, как зола»<sup>54</sup>.

E quella non ridea; ma «S' io *ridessi*,  
mi comincio, «tu *ti faresti* quale  
fu Semelè quando di cener *fessi*»<sup>55</sup>.

Почти дословно сохраняя дантовские образы, овидиевскую реминисценцию и повторы, Лозинский, однако, заменяет глагол «farsi» на «распаться», и тем самым дополняет ассоциации улыбки с разрушением и огнем ассоциацией с разделением целого на части.

В XXIII песни вновь повторяется образ улыбки, а не смеха:

«Открой глаза и на меня *взгляни!*  
*Им было столько явлено*, что властны  
*Мою улыбку выдержать они*»<sup>56</sup>.

«Apri li occhi e *riguarda qual son io*;  
*tu hai vedute cose*, che possente  
se' fatto a sostener *lo riso mio*»<sup>57</sup>.

В переводе, как и в оригинале, Беатриче говорит о том, что после созерцания Церкви торжествующей Данте может безболезненно для своих глаз *выдержать ее улыбку*, то есть улыбка так же ассоциируется с испытанием и трудностью.

<sup>51</sup> Рай X, 61 – 63.

<sup>52</sup> Par. X, 61 – 63.

<sup>53</sup> Ср. *Maièrù A. Mente // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 899 – 905.*

<sup>54</sup> Рай XXI, 4 – 6.

<sup>55</sup> Par. XXI, 4 – 6.

<sup>56</sup> Рай XXIII, 46 – 48.

<sup>57</sup> Par. XXIII, 46 – 48.

Отметим, что в дантовском тексте подчеркивается качественное изменение облика Беатриче: «вновь посмотри, *какова* я»; в переводе объектом зрения героя является не качество облика, а сама Беатриче (изменение подразумевается); в оригинале субъектом видения является герой, в переводе – его глаза, и действие обретает, таким образом, более абстрактный характер.

В следующем за этим эпизоде, где, посредством знаменитого мифологического образа, поэт признается в своем бессилии описать улыбку Беатриче, переводчик точно следует за автором поэмы и сохраняет даже образ «*santo riso*»:

Хотя б мне в помощь все уста звучали,  
Которым млека сладостный родник  
Полимния и сестры изливали,

Se mo sonasser tutte quelle lingue  
che Polimnìa con le suore fero  
del latte lor dolcissimo più pingue,

Я тысячной бы доли не достиг,  
*Священную улыбку воспевая,*  
*Которой воссиял священный лик;*

per aiutarmi, al millesmo del vero  
non si verria, *cantando il santo riso*  
*e quanto il santo aspetto facea mero;*

И потому в изображеньи Рая  
*Святая повесть* скачет иногда,  
Как бы разрывы на пути встречая<sup>58</sup>.

e così, figurando il paradiso,  
convien saltar *lo sacrato poema*,  
come chi trova suo cammin riciso<sup>59</sup>.

Как мы помним, «*santo riso*» – термин, знаковый для Данте – уже встречался применительно к Беатриче в XXXII песни «Чистилища», и Лозинский перевел его как «улыбка неземная». Если в исходном тексте «*santo riso*» – постоянный признак новой Беатриче, начиная с первой встрече в Эдеме, то в переводе ее улыбка становится священной лишь по прохождении всего Рая: каждая улыбка Беатриче у Лозинского как бы соответствует ступени, на которой находится герой. В Земном Раю она лишь намекает на небесную реальность, а в небе Неподвижных Звезд наполняется религиозным значением. «Священной улыбке» в переводе соответствует «священный лик», а «*sacrato poema*» переводится как «святая повесть»: таков в русском переводе термин, которым сам поэт определяет свое произведение. Однако слово «священный» в русском языке имеет не только прямое религиозное значение, но и переносные: ‘глубоко чтимый, такой, в котором заключено самое дорогое и заветное’; ‘вызываемый, порождаемый благоговением перед чем-л. глубоко почитаемым, высоким; благоговейный’ (МАКС, 65083); поэтому определение лика и улыбки Беатриче как священных может также создавать у читателя впечатление, что речь в тексте идет о чувствах самого Данте по отношению к Беатриче: они «священны» для него, то есть глубоко чтимы им. Это значение отсутствует у Данте: «*santo*» вводит в терцину абсолютное религиозное измерение.

<sup>58</sup> Рай XXIII, 55 – 63.

<sup>59</sup> Пар. XXIII, 55 – 63.

Последнее употребление смехового термина в отношении Беатриче в тексте перевода также передается словом «улыбка», а не «смех»:

Так я воззвал; *с улыбкой*, издалека,  
Она ко мне свой обратила взгляд;  
И вновь – к сиянию Вечного Истока<sup>60</sup>.

Così orai; e quella, sì lontana  
come pareva, *sorrise* e riguardommi;  
poi si tornò a l'eterna fontana<sup>61</sup>.

В результате данного обзора эпизодов, где изображается улыбка Беатриче, следует констатировать, что в абсолютном большинстве случаев Лозинский переводит существительное «*riso*» как «улыбка», а глагол «*ridere*» как «улыбаться/улыбнуться». Это, безусловно, соответствует русской традиции употребления слова «улыбка», о которой говорилось в начале данной главы. Однако при таком переводе не передается тонкий оттенок количественного различия между «*riso*» и «*sorriso*», «*ridere*» и «*sorridere*». Как было сказано в первой части работы, Данте чаще всего описывает выражение радости на лице Беатриче, как и на лице всех святых Рая (в отличие от душ Чистилища и самого героя) именно словом «*riso*», которое, в отличие от «*sorriso*», означает полноту радости и света. В условиях русского языка проблема передачи этого оттенка представляется достаточно сложной, и, действительно, в почти дословном переводе Лозинского эта специфическая черта дантовской поэмы остается неохваченной.

### 5. Улыбка и смех в Эмпирее

Изображая пейзаж, который является глазам героя в десятой сфере, перед тем как он видит белоснежную розу святых в ее истинном облике, Лозинский пишет:

«Река, топазов огневых  
Взлет и паденье, *смех травы блаженный* –  
Лишь смутное предвестье правды их»<sup>62</sup>.

«Il fiume e li topazi  
ch'entrano ed escono e *l' rider de l'erbe*  
son di lor vero umbriferi prefazi»<sup>63</sup>.

Цветы, возрастающие по берегам чудесной световой реки Эмпирея, которые являются на самом деле святыми душами, Беатриче у Лозинского называет «смехом травы блаженным». Употребление здесь сочетания «смех блаженный», а не «улыбка», вызывает двусмысленные ассоциации: помимо негативных коннотаций смеха в русской языковой традиции, это сочетание, согласно данным НКРЯ, употребляется, как правило, для обозначения звукового феномена смеха, в то время как у Данте имеется в виду беззвучное выражение радости. За счет данного словоупотребления, в переводе пропадает связь

<sup>60</sup> Рай XXXI, 91 – 93.

<sup>61</sup> Par. XXXI, 91 – 93.

<sup>62</sup> Рай XXX, 76 – 78.

<sup>63</sup> Par. XXX, 76 – 78.



между этим эпизодом и 82-м стихом XI песни «Чистилища» и, таким образом, мотив сходства божественного и человеческого творчества.

Описание последней улыбки Эмпирея на лице человека – святого Бернарда – сопровождается в переводе, напротив, уточнением «безгласно»:

Бернард *с улыбкой* показал *безгласно*,  
Что он меня взглянуть наверх зовет;  
Но я уже так сделал *самовластно*<sup>64</sup>.

Bernardo m'accennava, e *sorrìdea*,  
perch'io guardassi suso; ma io era  
già per me stesso *tal qual ei volea*<sup>65</sup>.

Этот эпизод крайне интересен с точки зрения нашего анализа, так как, почти дословно повторяя дантовский текст, он, тем не менее, на уровне рифмы абсолютно противопоставлен ему, и улыбка играет в этом противопоставлении большую роль. В самом деле, если у Данте глагол «*sorrìdea*» рифмуется с «*ei volea*», то есть улыбке-знаку Бернарда соответствует *послушное этому знаку* поведение главного героя, то у Лозинского, напротив, «безгласно» рифмуется с «самовластно», то есть молчанию Бернарда соответствует не послушание, а, напротив, проявление собственной воли Данте-персонажа. Это противопоставление кажется особенно рельефным в силу семантической специфики данных наречий: «безгласно» чаще всего употребляется в негативных контекстах, означая 'будучи лишенным способности говорить' или 'не выражая самостоятельно мнения, протеста' (МАКС, 2226), ср.: «Россия лежала *безгласно*, замертво, в синих пятнах, как несчастная баба у ног своего хозяина, избитая его тяжелыми кулаками» (Герцен А.И. «Былое и думы». Часть пятая. Париж-Италия-Париж, 1862-1866 гг.). «Самовластно», напротив, означает 'будучи неограниченным в своей власти, самодержавно; имея неограниченное право распоряжаться, повелевать'; 'не терпя ограничений для своей власти; властолюбиво, властно' (МАКС, 64006). Поэтому это слово, как правило, употребляется либо в отношении начальников, монархов, власть предержащих и Бога: «Святой Дух действует самовластно, как Бог; приходит в то время, как смирившийся и уничиживший себя человек отнюдь не чаёт пришествия Его» (епископ Игнатий (Брянчанинов), «О прелести», 1846); либо в негативных контекстах, где речь идет о гордыни и превышении полномочий: «и все это он делал *не нагло и самовластно*, а с вольного уговора с местными священниками» (Лесков Н.С. «Бродяги духовного чина», 1882).

Таким образом, в терцине Данте-персонаж выступает как гордец, собственной волей принимающий решения о созерцании Бога на фоне молчания Бернарда; такое впечатление возникает не из общего содержания терцины, но из семантических ассоциаций,

<sup>64</sup> Рай XXXIII, 49 – 51.

<sup>65</sup> Par. XXXIII, 49 – 51.

содержащихся в употребляемых переводчиком словах и рифмах, и концепт «радость» раскрывается в контексте горделивого, «самовластного» поведения героя.

Как говорилось в первой части, последней лексемой с семантикой смеха в поэме является глагол «arridere», присутствие которого в определении природы Божественной Троицы является новым и необычным на фоне предшествующей литературной и богословской традиции. Однако в переводе смеховой образ не сохраняется: наряду с другими трансформациями, которые претерпевает богословское определение Троицы, меняется и необычный дантовский образ:

О Вечный Свет, который лишь собой  
излит и постижим и, постигая,  
постигнутый, *лелеет образ свой!*<sup>66</sup>.

O luce eterna che sola in te sidi,  
sola t'intendi, e da te intelletta  
e intendente te ami e *arridi!*<sup>67</sup>.

Схоластический термин «in te sidi» (пребываешь в себе, в себе имеешь принцип своего бытия) Лозинский заменяет на «собой излит», то есть «происходит из самого себя», в составе водной метафоры, которую переводчик нередко использует в отношении света. А глаголы «amare» и «arridere» вместе переданы глаголом «лелеет», который означает 'нежить, заботливо ухаживать за кем-, чем-л.' и в переносном смысле 'любовно вынашивать (мысль, мечту), горячо желать исполнения чего-л., мечтать о чем-л.'. (МАКС, 27352). Этот глагол уже использовался в переводе для обозначения действия Бога-Творца в отношении сотворенной Им души человека: «Из рук того, кто искони *лелеет* / Ее в себе»<sup>68</sup>: им переводился глагол любовного созерцания – «vagheggia». Однако, если в «Чистилище» речь шла о заботе Творца о собственном творении, то в «Раю» подчеркивается направленность этой заботы Бога на Него самого: «лелеет *образ свой*».

Поскольку в оригинале глаголы «amare» и «arridere» описывают действия Святого Духа, о которых писали Августин и Фома Аквинский, то и глагол «лелеать» означает действие Духа: и, если у Данте, как и у теологов, эти действия сводятся к любви и радости, то у Лозинского это – забота, любование, ласка. Так лексическая трансформация влечет за собой трансформацию богословскую: Святой Дух описывается не в терминах любви и радости между Отцом и Сыном, но в терминах заботы Отца в отношении Сына или любования Им.

У Данте глагол «arridere» не имеет дополнений, и потому содержащий его стих открывает широкие возможности для интерпретаций: по мнению нескольких комментаторов терцины, речь в ней идет о любви и радости, обращенных лицами Троицы не только друг

<sup>66</sup> Рай XXXIII, 124 – 126.

<sup>67</sup> Par. XXXIII, 124 – 126.

<sup>68</sup> Чист. XVI, 85 – 90.

к другу, но и к сотворенному миру. Перевод не оставляет пространства для сомнений: Бог-Отец лелеет именно Бога-Сына. Стих в русском варианте изображает только отношения, замкнутые внутри Троицы.

Таким образом, можно говорить о двух серьезных изменениях в терцине на уровне ее метафизического содержания:

- 1) Действие Святого Духа – не любовь и радость, а лелеяние – забота, любование, ласка;
- 2) Это действие направлено Богом-Отцом только и исключительно на Бога-Сына, и не касается тварного мира.

Но словоупотребление в терцине имеет большое значение и для всей поэтики «Божественной комедии» Лозинского: если в дантовском тексте радостное общение лиц Троицы друг с другом является главной коммуникативной моделью в мире поэмы, и на ее идеал сориентированы все отношения между различными творениями в «Чистилище» и в «Раю», то в русском переводе этого не происходит; Троицу нельзя считать основной моделью радостного общения между персонажами поэмы, так как лексема радости отсутствует в ее определении. Образ «смеющегося бога» остается экстравагантной фигурой, используемой для гиперболизации эффекта улыбки Беатриче на Данте-персонажа: этот образ никак не обоснован на метафизическом уровне. Если в оригинальном тексте «Комедии» за улыбкой Беатриче стоит вечная улыбка Троицы, то в переводе улыбка Беатриче самоценна и никак не связана с природой Творца.

#### Выводы из второй части

В настоящей части работы нами был проанализирован концепт «радость» в «Божественной комедии» в переводе М.Л. Лозинского.

*В первой главе* мы рассмотрели рецепцию концепта «радость» в русской литературной традиции, в лоне которой создавалась «Божественная комедия» Лозинского.

Результатом исследования, проведенного в первой главе, является заключение о том, что, в то время как дантовский «Ад» являлся важнейшим объектом рецепции российской творческой, переводческой и научной мысли XIX и первой половины XX столетий, «Чистилище» и «Рай» редко привлекали внимание исследователей и литераторов, а потому и концепт «радость» не был значимым объектом рецепции в отечественной культуре. Романтическое представление о Данте как о суровом и угрюмом поэте

укрепилось еще больше в эпоху символизма, когда автора и героя «Комедии» стали воспринимать как носителя эзотерических тайн, шифрующего их посредством таинственных образов поэмы.

В качестве редких примеров рецепции концепта «радость» в России XIX и первой половины XX вв. можно выделить:

- 1) Рассуждения в диссертации С.П. Шевырева «Дант и его век» (раздел в «Вестнике Московского университета» за 1834 г.) об употреблении антонимов «lieto» – «tristo» в «Комедии» Данте: Шевырев, в соответствии с романтическими представлениями о народных истоках великой поэзии, полагал, что не дантовское употребление повлияло на формирование семантики слова «tristo» ('печальный') как 'осужденный', 'проклятый' в итальянском языке, а, напротив, народный узус лег в основание дантовской поэмы.
- 2) Выделение А.Н. Веселовским в эссе «Данте и поэзия католичества» (1866 г.) таких повествовательных элементов, как мотив неизреченных красот и наслаждений Земного Рая, а также мотив радости душ Чистилища об одном спасшемся (которую ученый уподобляет радости праведников Рая об одной спасшейся душе в видении Альберика).
- 3) Положения статьи Е.Н. Воронца «Богословие в “Божественной поэме” Данта Алигьери» в журнале «Православный собеседник» Казанской духовной академии (май 1885 г.): «Чистилище» и «Рай» сопоставляются с «Адом» на основании мотива грусти: во второй кантике грусти гораздо меньше, чем в первой, и она освещена надеждой; в третьей кантике она отсутствует.
- 4) Комментарии переводчика Д.Е. Мина к первому полному стихотворному переводу «Божественной комедии» (первая полная публикация 1902 – 1904 гг.), где он указывает на элемент радости как на главное отличие дантовского «Чистилища» от чистилища средневековых богословов; изъясняет основной принцип движения воли в дантовском мире как свободное стремление души, сотворенной радостным Творцом, к радости и наслаждению; наконец, трактует Ад как состояние души человека, которое оканчивается в момент возобновления в нем надежды и желания. Рай интерпретируется Мином как объект этого желания, приведенного в гармонию с волей Бога.
- 5) Предисловие переводчика А.М. Федорова к его переводу «Рая» (1895 г.), где он утверждает, что Данте описывает блаженство праведников посредством изображения переживаемой ими божественной радости.

- 6) Поэтическая и переводческая рецепция Вячеславом Ивановым образа наслаждения из первой песни «Чистилища» (1904; 1920 – 21(?) гг.).
- 7) Эссе Осипа Мандельштама «Разговор о Данте» (1933 г.): согласно Мандельштаму, Данте-поэт испытывает благодарную радость и наслаждение земным миром, переживая универсальный опыт в личном ощущении и актуализируя в поэме даже давние исторические события и абстрактные догмы посредством «эксперимента» – переживания своего героя.

Рассмотрев примеры символистской и акмеистической рецепции концепта «радость» в дантовском творчестве, мы пришли к выводу, что в первой половине XX столетия в русской литературе символизма и акмеизма существовали два важных вектора восприятия Данте и дантовского концепта «радость»:

- 1) «Комедия» как архаичное и малодоступное в силу своей эзотеричности произведение; радость как мистический опыт, доступный лишь избранным и посвященным;
- 2) «Комедия» как текст, актуализирующий в себе весь исторический и культурный опыт человечества в конкретном переживании героя; радость как наслаждение этим переживанием.

Именно символизм был той культурной почвой, на которой вырос и сформировался поэтический талант М.Л. Лозинского, впоследствии примкнувшего к акмеистам, друга Ахматовой и Мандельштама и переводчика «Комедии».

*Во второй главе* настоящей части мы рассмотрели фигуру М. Лозинского в контексте отечественной переводческой традиции, а также его личных литературных предпочтений, теоретических установок, биографии и историко-политического окружения, в котором он работал над переводом «Божественной комедии».

Нами было выявлено, что основной чертой Лозинского как лирика была приверженность символистской поэтике и по стилю, и по смысловому наполнению: его поэтические образы воспринимались как намек на небесные миры, сокрытые от земного ока. Сложные выражения, обороты высокого стиля и славянизмы, отдаляющие читателя от переживания лирического героя, не позволяли ему вжиться в мир поэта.

Основными принципами Лозинского-переводчика, который не примыкал ни к буквалистам, ни к сторонникам «вольного перевода», были следующие тезисы:

- 1) перевод должен быть максимально объективен;
- 2) перевод должен быть эстетически равноценным оригиналу;

3) перевод должен оказывать воздействие не на современников автора подлинника, но на иноязычных современников переводчика, читающих оригинал (диахроническая перспектива).

За переводческим стилем и методом Лозинского стояли его собственные принципы, продиктованные его эрудицией и индивидуально-творческими особенностями; методические установки переводческой и издательской деятельности конца двадцатых – начала пятидесятых годов; идеологическая обстановка в обществе того времени; но, несомненно, и символистская и акмеистическая традиции, к обеим из которых принадлежал М. Лозинский. Наследие акмеизма проявлялось в строгой классичности, сдержанности, гармоничной завершенности его переводов; наследие символизма – в таланте оставлять в тексте «темные места», недосказанности, недоговоренности; в частичном следовании ивановской и Брюсовской традиции архаизирующего перевода.

Исторический контекст для появления «Божественной комедии» в 1930-е гг. был самым благоприятным: выход работ о Данте А.К. Дживелегова и других классово ориентированных ученых подготовил почву для публикации перевода Лозинского: Данте уже не воспринимался в символистском ореоле, а выглядел как фигура, лояльная в отношении советской власти. Кроме того, в сталинскую эпоху одной из задач, поставленных властями перед литераторами, была задача дать идеологическое оправдание новому режиму, укрепить его именами великих авторитетов всех времен и народов.

Выход перевода был встречен как долгожданное и радостное событие: множество положительных рецензий, награждение Сталинской премией.

Перевод Лозинского стал неотъемлемым фактом культуры русского слова. Данте воспринимается нашими соотечественниками – прежде всего, теми, кто никогда специально не занимался Данте – через призму текста Лозинского, и влияния этого текста присутствуют как в исследованиях дантовского творчества, так и в новейших переводах «Комедии». Однако этот перевод обладает собственным языком, «новым идиолектом», по выражению О. Седаковой. На формирование идиолекта во многом оказала влияние читательская интерпретация Лозинским дантовского текста: по мнению переводчика, поэма – это, прежде всего, «повесть великого гордеца о самом себе».

Анализ концепта «радость» в «Божественной комедии» Лозинского позволяет, с одной стороны увидеть, как эта трактовка поэмы проявляется на уровне поэтического языка переводного текста, а с другой – понять, какие идеи и какие образы поколения советских и российских читателей могут связывать с именем Данте.

Поэтому с *третьей по шестую главу* мы проанализировали концепт «радость» в поэтическом языке «Божественной комедии» Лозинского, пользуясь элементами лотмановского анализа поэтического текста (1972; 1992), анализа семантических ассоциаций и стилистических коннотаций (Болотнова, 1994) и анализа структуры концепта (Степанов, 2004) и прибегая к переводоведческой терминологии Гаспарова (1988), Лотмана (1994), Торопа (1995), Эко (2006). Кроме того, мы использовали методы, применяемые в дантоведении и, в частности, кембриджский метод «вертикальных чтений». Нашей основной целью было выявление новых семантических ассоциаций и стилистических коннотаций, которые формируются в результате переводческих решений в эпизодах, где вербализуется концепт «радость».

*Третья глава* называется «Поэтический язык концепта «радость» в «Божественной комедии» М. Лозинского. Слова с семантикой блаженства и их контекстуальные синонимы в поэме».

В этой главе было показано, что в переводе Лозинского, в соответствии с теоретическими принципами самого переводчика, передано большинство лексем с семантикой радости и их контекстуальных синонимов.

Кроме того, соблюдена эквилинеарность: в большинстве случаев лексемы радости находятся в тех же стихах, что и в тексте Данте. Поэтому говорить об образовании нового концепта «радость» можно только на основании контекстов, в которых помещаются данные лексемы в «Божественной комедии» на русском языке, а также на основании анализа семантических и стилистических ассоциаций, которые переводческие лексические эквиваленты вносят в текст переведенной поэмы.

*В первом разделе первой главы* мы рассмотрели употребления слов с семантикой блаженства («блаженный», «блажен») во всей поэме. Были сделаны следующие наблюдения:

- 1) Образ Вергилия за счет лексического выбора переводчика становится более абстрактным («Ад» I, 129);
- 2) Сохранение неперевоенных латинизмов («beati») в различных песнях «Чистилища» способствует «отчуждению» опыта Данте и его современников от религиозного опыта русского читателя;
- 3) При первом появлении Беатриче в поэме описывается ее красота, но не святость, что меняет и смысл аллегории послушания Вергилия Беатриче: речь идет о послушании разума красоте, а не божественной благодати («Ад» II, 53).

Во втором разделе первой главы мы проанализировали слова с семантикой радости как контекстуальные синонимы слов блаженства в «Аду» Лозинского. Наиболее значимыми для исследования представляются следующие наблюдения:

- 1) В эпизоде с Франческой («Ад» V, 118 – 126):
  - a. Вергилий превращается из образа живого человека в своего рода «*exemplum*» страдания, объект наблюдения для Данте-персонажа;
  - b. Лозинский прибегает к словарным ресурсам романтической поэзии и поэзии символизма, в частности, определяя любовные радости Франчески словом «нега».
- 2) В эпизоде с Арнальдом Даниэлем, антитетичном эпизоде с Франческой («Ад» XXVI, 140 – 148):
  - a. термины, обозначающие конкретные индивидуальные переживания, заменяются на универсальные символические обозначения («тьма» – «свет»);
  - b. смысловой акцент *смещается с божественной силы на человеческую исключительность главного героя*;
  - c. снижается вовлеченность персонажа в собственные переживания (и, следовательно, снижается вовлеченность в них читателя текста).
- 3) В эпизоде с холмом Рая («Ад» I, 76 – 78):
  - a. главный термин радости – существительное «отрада», вносит идею утешения (от подразумеваемых скорбей);
  - b. вместо первого термина радости, имеющего семантику вызывания субъективного переживания («*dilettoso*»), употребляется термин с семантикой внешней объективной реальности – света («озаренный») – так из текста уходит измерение личного восприятия;
  - c. вместо конкретного существительного «холм» употребляется абстрактное «высь».
- 4) В мире «Ада» Лозинского появляется больше различных номинативов эмоции печали по сравнению с дантовским текстом, все они обогащены различными стилистическими коннотациями, и их употребление способствует восприятию поэмы Данте как произведения, полного печали и скорби.



Выводы:

- 1) текст русского «Ада» наполняется разнообразными оттенками печали и скорби, отсутствующими в оригинале, но привычными для русского читателя;
- 2) «Ад» сближается по своей стилистике с поэзией младосимволизма;
- 3) реальность, описываемая в «Аду», воспринимается как более абстрактная и отдаленная от читательского опыта.

В третьем разделе первой главы мы рассмотрели слова с семантикой радости как контекстуальные синонимы слов с семантикой блаженства в «Чистилище» и в «Раю» и сделали следующие наблюдения:

- 1) «Чист.» XXIV, 13 – 15: блаженство Пиккарды не актуализировано как конкретное переживание в настоящем времени;
- 2) «Чист.» XXX, 70 – 72: мотив счастья-блаженства дополняется мотивом гордости-величия;
- 3) «Рай» III, 64 – 66: для русского читателя мотив радости связан в этих строках с мотивом дружбы, но не любви, так как абстрактное существительное «дружба» не употребляется в Синодальном переводе Евангелия и не ассоциируется в отечественной литературной традиции (в отличие от западной) с любовью к Богу;
- 4) «Рай» XIX, 22 – 27: уходит психологическая точка зрения (термин Б. Успенского). Повествование ведется с объективных позиций. Метафора лишается пространственной определенности. Используемая лексика радости способствует большей абстрактности текста и изображает небесное блаженство в тех же терминах, что и любовное томление Франчески («нега»);
- 5) «Рай» XIV, 34 – 42: в стиховом пространстве Лозинского центральную роль играет не образ переживания и выражения радости, а образ *Рая как места*, в котором присутствует эта радость.
- 6) «Рай» XXIV, 31 – 39: наблюдается то же самое явление, что и в предыдущем пункте.
- 7) «Рай» XXVII, 1 – 9: в текст вводятся стилемы из поэзии символистов, в частности, Вячеслава Иванова, что сближает поэтику радости в переводе с религиозно-мистической поэтикой данного автора. В то же время, уходят глаголы восприятия: «психологическая точка зрения» персонажа заменяется объективной позицией стороннего наблюдателя.

- 8) «Рай» XXX, 37 – 42: терцины, в которых определяется роль радости в системе дантовского космоса наполняются в переводе новыми стилистическими коннотациями и смысловыми ассоциациями, которые отсылают читателя к поэтике Вячеслава Иванова. Последняя, в свою очередь, питается средневековой поэтической традицией, и, в частности, тем же Данте, но интерпретирует эту традицию в новом, мистико-эротическом и эзотерическом ключе. В переводе Лозинского обнаруживаются влияния этой интерпретации на лексико-стилистическом уровне.

*Четвертая глава называется «Радость взаимоотношений в “Аду” и в “Чистилище”».*

Распределив способы вербализации концепта «радость» в первых двух кантиках по тем же разделам, что и в первой части нашей работы, мы пришли к следующим выводам:

- 1) В целом, количество лексем с семантикой радости в тексте «Ада» и «Чистилища» значительно сокращается; некоторые лексемы заменяются лексемами с семантикой утешения или с семантикой света.
- 2) «Ад» XXVI, 1 – 6: Улисс выглядит героем, отказывающимся от семейных радостей, чтобы посвятить себя поиску истины. Акценты смещаются: если у Данте герой отказывается *радовать* Пенелопу, то у Лозинского он отрекается от *радостной* Пенелопы, любовь к которой сулит *ему самому* покой и радость.
- 3) «Ад» XXVI, 136: радость Улисса при виде новой земли также описывается словом, содержащим в русском языке семантические ассоциации с гордостью и победой. Образ персонажа обретает большее величие, чем в оригинале.
- 4) Вступление Данте-героя в новое царство («Чист.» I, 13 – 18) сопровождается описанием полного и законченного упоения его очей, как будто он еще в преддверии Чистилища приобщается абсолютной радости.
- 5) Чтобы передать это значение, Лозинский использует метафору питья небесного цвета очами, которая употребляется Данте лишь при описании вступления в Эмпирей в XXX песни «Рая».
- 6) В песни Земного Рая вводится лексика с семантикой скорби и несчастья, что вносит тревожную ноту в описание райской идиллии.
- 7) Градация описаний радости в XXIX песни «Рая» целиком трансформируется: выражения духовной радости дополняются коннотациями чувственного

наслаждения, а образ вечного наслаждения (Бог) передается словом, обычно фигурирующим в негативных контекстах в православной традиции («нега»).

- 8) Конкретная лексика в контекстах лексем радости заменяется абстрактной, что приводит к восприятию действия как некоего процесса, далекого от читательского опыта.
- 9) Действие часто отчуждается от своего субъекта: субъектом переживания становится не герой, а его органы чувств, что характерно для высокого стиля.
- 10) Диалектика боли и радости в Чистилище меняется: исчезает центральный образ радостной жертвы Христа, а боль, испытанная Данте от пения душ, заменяется лиричным образом печали.
- 11) Меняется сама метафизика дантовской доктрины любви, и главным изменением оказывается то, что в переводе акцент делается *не на радость* души от слияния с возлюбленным предметом, а на *обладание* им.
- 12) «'L moto spiritale» и «l'alta fantasia» в переводе Лозинского оказываются одним и тем же явлением – «духовным взлетом», или «духа взлетом»; в целом, научные оптические и теологические термины поэмы часто заменяются лирическими образами романтической и символической поэзии.
- 13) Манфред и Сапия, как в Аду – Улисс, показаны бóльшими гордецами, чем в дантовском тексте.
- 14) Лексема с семантикой соборной радости из текстов апостола Павла, которая у Данте является основным звеном, связывающим мотив радости душ Чистилища с мотивом радости святых Рая, переведена глаголом «петь», не содержащим специфической отсылки к священным текстам.

*Пятая глава называется «Образы радости и света в переводе “Рая”».* Концепт «радость» был также рассмотрен здесь согласно тематическим разделам, определенным в первой части настоящей работы. Это позволило убедиться в следующем:

- 1) Радость небесного блаженства часто описывается Лозинским не как ныне переживаемое наслаждение, но как абстрактное, умозрительное явление (пример: «Рай» III, 37 – 39).
- 2) Метафорические структуры, принадлежащие языку «Рая» и являющиеся специфическими авторскими нововведениями (в том числе животные сравнения), в переводе часто заменяются на традиционные тропы русской лирики или обретают чисто риторическую функцию («Рай» III, 42; Рай XXVI, 97 – 102).

- 3) Текст становится менее динамически-экспрессивным и более статичным; точка зрения смещается с субъективной на объективную («Рай» VIII, 19 – 39).
- 4) Метафоры радости как светового облачения святых в данных эпизодах претерпевают в переводе Лозинского изменения как на образном, так и на смысловом уровнях; вечная радость святых характеризуется словом «былая» («Рай» VIII, 46 – 48).
- 5) В эпизоде «Рай» VIII, 52 – 54 на первый план выходит личность Мартелла, а не благодать, его озаряющая: вновь, как и в случае с Арнаутом, Улиссом, Манфредом, Сапией «самость» персонажа выделяется более рельефно, чем в оригинале.
- 6) Эпизод «Рай» XIX, 34 – 39 прочитывается как торжество не радости, но гордости человеческого ума, противопоставленной смирению мистика.
- 7) В описание блаженства святого в «Раю» IX, 37 – 39 добавляется идея величия.
- 8) «Рай» XII, 22 – 24: образ радости святых воспринимается как описание состояния блаженных, безотносительно их любви друг к другу; в текст вносится атмосфера величавости.
- 9) В эпизодах с Каччагвидой: при переводе исчезает «цепочка радости», или эффект «обмена радостью», присутствовавший в оригинальном диалоге. мотив радости принимает иное развитие, а метафора делается проще, чем в оригинале.
- 10) В эпизодах, где описана радость ангелов, текст, построенный на абстрактных образах, становится еще более абстрактным, чем в оригинале. Если в оригинальном тексте поэмы мотив выражения радости связан с образом ангелов в четырех эпизодах, то в переводе Лозинского – только в двух, и этот мотив не представляется в его тексте релевантным для описания их природы. Сохраняя – на уровне разных микроструктур, начиная с фонетической – дантовскую поэтико-метафизическую систему в данном эпизоде, Лозинский интерпретирует ее в абстрактном ключе, и отдельные аспекты этой интерпретации могут быть объяснены влиянием символистских поэтико-метафизических систем («Рай» II, 129).
- 11) Радость отношений в Эмпирее и «радостный Бог» Рая:
  - a. «Рай» XXXI, 58 – 63: образ радости исчезает из характеристики облика Бернарда, лицемерие которого для Данте подобно лицемерию Христова лика;
  - b. в тексте оригинала говорится о постижении радости, пронизывающей все круги Розы Эмпирея, а в переводе – о постижении света Эмпирея, который находится в самом верху Розы, где пребывает Мария;

- с. состояние душ в Эмпирее характеризуется эпитетом «спокойный», который употреблялся переводчиком и для описания Вергилия («Ад» III, 20), и душ Лимба («Ад» IV, 112), и долга любви Улисса к Пенелопе («Ад» XXVI, 95).

В целом, можно утверждать, что радость не играет ключевой роли в разграничении черт, присущих самим святым, и тех, что дарованы им Творцом; радость не наполняет отношения между Марией и святыми; радость не является преимущественной характеристикой Бога, а Его взгляд оказывается никак не связан с актом творения. Радость Творца описывается не как обращенная к Его творениям, но как присущая Ему самому безотносительно их.

Отношения радости, связывающие поэта с божеством, в переводе упрощаются и теряют свою уникальность («Рай» I, 31 – 32).

*Последняя, шестая глава, называется «Образы смеха и улыбки в переводе Лозинского».*

В данной главе мы убедились, что:

- 1) Лексика, употребляемая Лозинским в эпизоде, где впервые появляется улыбка Беатриче, подчеркивает именно чувственную, земную любовь героя к своей донне («Чист.» XXXII, 1 – 9).
- 2) Переводчик нередко упрощает сложную метафорическую связь радости и улыбки, присутствующую в дантовском тексте.
- 3) В переводе в меньшей степени, чем в оригинале, присутствует диалектика внутреннего и внешнего пространства в образной свето-смеховой системе: соотношение внутреннего и внешнего не выделено у Лозинского настолько рельефно, как у Данте, а отдельные и неуловимо соотнесенные между собой образы света и радости зачастую объединяются в единое целое. Это, в свою очередь, ослабляет мотив взаимопроникновения, который, как мы видели в первой части работы, является одним из ключевых в дантовском «Раю».
- 4) В абсолютном большинстве случаев Лозинский переводит существительное «riso» как «улыбка», а глагол «ridere» как «улыбаться/улыбнуться». Это соответствует русской традиции употребления слова «улыбка», о которой говорилось в начале данной главы. Однако при таком переводе не передается тонкий оттенок количественного различия между «riso» и «sorriso», «ridere» и «sorridere».
- 5) В Эмпирее:
  - а. За счет употребления слова «смех» в эпизоде «Рай» XXX, 76 – 78 исчезает его связь с 82-м стихом XI песни «Чистилища» и, таким образом, исчезает мотив сходства между божественным и человеческим творчеством;

b. В терцине «Рай» XXX, 49 – 51 концепт «радость» раскрывается в контексте гордого поведения героя и самоуничижения перед ним Бернарда;

c. В терцине «Рай» XXXIII, 124 – 126

присходят два серьезных изменения на уровне метафизического содержания терцины:

действие Святого Духа – не любовь и радость, а лелеяние – забота, любование, ласка;

это действие направлено Богом-Отцом только и исключительно на Бога-Сына, и не касается тварного мира.

Последняя переводческая трансформация имеет большое значение и для всей поэтики «Божественной комедии» Лозинского: если в дантовском тексте радостное общение лиц Троицы друг с другом является главной коммуникативной моделью в мире поэмы, и на ее идеал сориентированы все отношения между различными творениями в «Чистилище» и в «Раю», то в русском переводе этого не происходит, и Троица не является основной моделью радостного общения между персонажами поэмы, так как лексема радости отсутствует в самом ее определении.

## Заключение

В нашем диссертационном исследовании мы рассмотрели способы выражения концепта «радость» в «Комедии» Данте и в ее переводе на русский язык, выполненном М.Л. Лозинским: нашей целью было описать роль, которую играет данный концепт в поэтической системе «Комедии», и выявить новые семантические ассоциации и стилистические коннотации, образовавшиеся вокруг него в переводе М. Лозинского.

Выбор предмета исследования был обусловлен тем, что в отечественном дантоведении давно назрела необходимость глубокого изучения формально-смысловых структур дантовского текста в сопоставлении со структурами текста М.Л. Лозинского. Ведь именно перевод Лозинского является основным источником, то есть «каноническим переводом»<sup>69</sup>, по которому большинство русских читателей знакомятся с поэмой Данте и получают представление о ключевых идеях и образах «Комедии». В то же время, известно, что данный перевод неоднократно изучался с точки зрения «формальных» особенностей, но ни в одной из существующих работ в поле зрения ученых не попадали метафизические основы дантовской поэмы и изменения этих основ, происходящие в результате лексико-семантических, фонетических и синтаксических трансформаций при создании нового поэтического языка. Однако именно структуры этого нового языка определяют формирование новых образов «Божественной комедии», отсутствующих в оригинальном тексте, а те, в свою очередь, определяют представление о ключевых идеях дантовской поэмы в широком кругу российских читателей. Для исследования данных структур мы использовали комбинированный метод историко-литературного, филологического, концептуального и структурного анализа, что позволило нам проанализировать ряд эпизодов перевода и оригинала, раскрывающих концепт «радость», на различных уровнях поэтической системы и в сопоставлении с литературной традицией соответствующих эпох.

Кроме глубокого изучения самого текста «Комедии» в рамках межкультурного исследования, новым элементом в нашей работе стал подход к переводу дантовской поэмы как к самоценному художественному произведению, обладающему собственным идиолектом и формирующему собственную художественную реальность, отличающуюся от художественной реальности оригинального текста «Комедии». В рамках современной теории художественного перевода, мы не ставили своей задачей оценку качества перевода на основании его адекватности оригиналу, но попытались определить, какие смыслы и образы порождает текст Лозинского, в чем они отличаются от дантовских, а также какими

---

<sup>69</sup> *Torop P.* Тотальный перевод. Тарту, 1995. С. 50.

интра- и метатекстуальными факторами могут быть обусловлены некоторые из этих изменений.

В ходе настоящего исследования были рассмотрены:

- 1) особенности вербализации концепта «радость» в ключевых текстах средневековой культуры, повлиявших на творчество Данте (а именно: соответствующие библейские тексты, поэзия Прованса, трактаты Августина Гиппонского, Ришара Сен-Викторского, Фомы Аквинского, Бонавентуры ди Баньореджо, а также современные Данте произведения на народном наречии, представленные в электронном корпусе ТЛЮ);
- 2) способы выражения концепта «letizia»/«радость» в «Комедии» Данте;
- 3) специфика преломления данного концепта в переводческой, поэтической и критической рецепции ученых и литературных деятелей России XIX и первой половины XX вв., в частности, символистов (Вячеслава Иванова) и акмеистов (Осипа Мандельштама);
- 4) те фрагменты перевода М.Л. Лозинского, где реализуется концепт «радость».

В ходе исследования мы пришли к следующим выводам:

- 1) В поэме Данте присутствует большая часть вариантов вербализации концепта «радость», встречающихся в важнейших текстах средневековой культуры; традиционная терминология этих текстов дополняется в «Комедии» неологизмами, стандартная синтагматика обогащается новыми сочетаниями, в типичные для жанра любовной лирики поэтические формулы вкладывается новое духовное содержание.
- 2) Основными особенностями поэтики радости в «Комедии» Данте являются:
  - диалектика мотивов радости и света, которая часто проявляется на уровне сложных сочетаний образов смеха/улыбки и образов света в рамках метафоры и метонимии;
  - связь мотива радости с мотивом движения, которая выражается не только в выборе лексики и тропов, но и в самом ритме терцин;
  - участие слова «riso» (смех/улыбка) в построении топоса невыразимости, типичного для третьей кантики;
  - связь мотива радости с мотивом взаимопроникновения мыслей и чувств людей друг в друга;



- активное взаимодействие мотива радости с основными темами и мотивами «Комедии» (любовь, творение Бога и творчество человека, алчность и зависть, идеальное государство, земное и небесное блаженство);
- радость является сущностным свойством дантовской вселенной: свет небесных светил определяется в поэме мерой божественной радости ангелов, движущих ими, что, в свою очередь, получают ее от Творца;
- радостно-любовные отношения внутри Троицы и отношения соборной радости («songaudere») между душами спасенных являются основной моделью поэмы, согласно которой строятся отношения в мире Данте: даже в «Аду» отношения между проклятыми душами и героем поэмы можно охарактеризовать как перевернутую модель радостных отношений внутри мистического тела Церкви и внутри самой Троицы;
- радость характеризует и отношения поэта с Творцом. Человеческое творчество, согласно Данте, призвано дарить радость, как и Божье творение. Желание поэта обрести лавровый венок дарует радость и без того радостному божеству – Аполлону, символизирующему в поэме христианского Бога;
- употребление лексики радости при изображении абстрактных понятий служит их конкретизации и позволяет читателю вжиться в чуждую ему реальность, посмотреть на мир глазами главного героя поэмы и других ее персонажей, вплоть до самого Бога. Можно предполагать, что этот прием является частью общей программы поэмы по приближению читателя к переживанию героя.

3) В отечественной научной, переводческой и творческой рецепции поэмы Данте в России в XIX – первой половине XX вв. концепт «радость» был некоторым образом осмыслен только в отдельных научных работах и художественных произведениях, как то:

- диссертация С.П. Шевырева «Дант и его век» (1834 г.)
- эссе А.Н. Веселовского «Данте и поэзия католичества» (1866 г.)
- комментарий к переводу «Божественной Комедии» Д.Е. Мина (1902 – 1904 гг.)
- предисловие к переводу «Рая» А.М. Федорова (1895 г.)
- статья Н.Е. Воронца о Данте в «Православном собеседнике» (1885 г.)
- стихотворение Вячеслава Иванова «Сафир» (1904 г.), его же перевод первых терцин первой песни «Чистилища» (1920 – 1921 гг?)
- эссе Осипа Мандельштама «Разговор о Данте» (1933 г.).

Мы выделили два основных вектора восприятия Данте и дантовского концепта «радость» в русской символистской и акмеистической традициях:

- «Комедия» как архаичное и малодоступное в силу своей эзотеричности произведение; радость как мистический опыт, предназначенный лишь для избранных и посвященных (символисты: Вячеслав Иванов);

- «Комедия» как текст, актуализирующий в себе весь исторический и культурный опыт человечества в конкретном переживании героя; радость как наслаждение этим переживанием (акмеисты: Мандельштам).

В середине XX в. основным источником знакомства с концептом «радость» в поэме Данте, как и, в целом, главным источником для ознакомления со второй и третьей кантиками «Комедии» стал перевод Лозинского, который мы рассмотрели в двух перспективах:

а) как явление своего времени, вписанное в конкретный социально-исторический контекст;

б) как произведение, наследующее традиции серебряного века и стоящее в том же ряду, что поэзия Вячеслава Иванова, Александра Блока, Николая Гумилева, Анны Ахматовой, Осипа Мандельштама.

4) В переводе Лозинского мы выделили несколько основных формально-смысловых структурных изменений по сравнению с дантовским текстом:

- за счет употребления в эпизодах, связанных с концептом «радость», большого количества существительных и глаголов с абстрактной семантикой, местоимений третьего лица вместо первого, меньшего количества глаголов восприятия, глаголов в прошедшем времени вместо настоящего, метафор с малой пространственной определенностью, латинизмов и универсальных символических обозначений, в переводе создается эффект, противоположный эффекту подлинника: «психологическая точка зрения» сменяется на объективную, конкретные переживания радости абстрагируются, дистанцируются от предполагаемого переводчиком читателя, и в целом опыт главного героя воспринимается как чуждый и далекий от читательского восприятия феномен;

- в переводе Лозинского появляется больше номинативов эмоции печали по сравнению с дантовским текстом, и их употребление способствует восприятию поэмы Данте как произведения, насыщенного печалью и скорбью;

- отдельные описания радости обретают более статичный характер;

- метафоры света и радости в переводе упрощаются; образы радости часто заменяются образами света, а также образами страстной земной любви. Стилистически это выражается в использовании слов и оборотов, характерных для ранней романтической, а также для символистской поэзии. В употреблении образов страсти для описания божественной реальности угадывается влияние религиозной поэзии Вячеслава Иванова;

- в ряде эпизодов лексика радости заменяется на лексику гордости; на первый план выходит личность того или иного персонажа, а не благодать, озаряющая его; кульминацией превознесения фигуры человека-гордеца в поэме становится эпизод с Улиссом, а затем, в XXXIII песни «Рая», с Данте, «самовластно» обращающим взор на Троицу.

Наряду с лексическими трансформациями происходит ряд метафизических трансформаций:

- меняется сама метафизика дантовской доктрины любви, и главным изменением оказывается то, что в переводе акцент делается не на радость души от слияния с возлюбленным предметом, а на обладание им;

- диалектика боли и радости в Чистилище также меняется: исчезает центральный для второй кантики образ радостной жертвы Христа;

- из «Чистилища» исчезает образ соборной радости, объединяющий мотив радости душ Чистилища с мотивом радости святых Рая;

- образ радости исчезает также из характеристики облика Бернарда, лицемерие которого для Данте подобно лицемерию Христова лика;

- образ радости исчезает и из описания Троицы, а значит, богообщение ее Лиц уже не является основной моделью радостного общения между персонажами поэмы;

- образ радости в описании отношений поэта с Богом упрощается и сводится к риторической фигуре; радость не является основной характеристикой отношений между Богом-Создателем и человеком-творцом.

Таким образом, концепт «радость» в поэме Лозинского утрачивает ту релевантность, которую он имел в поэме Данте. Если в оригинальном тексте поэмы образы радости являются одной из основных индивидуальных черт дантовской поэтики, а сама радость – тем актуальным, конкретным переживанием, которое связывает (или разъединяет) между собой героев по образцу идеальных отношений Святой Троицы, то в переводе более важными являются чувство страстной любви и чувство скорби; переживание радости преподносится в абстрактной перспективе, а индивидуально-авторские метафоры радости часто заменяются традиционными риторическими фигурами.

Существенные аспекты изменений, происходящих с концептом «радость» в «Божественной комедии» Лозинского, могут быть объяснены следующими метатекстуальными факторами:

- 1) Тяготение текста к архаичности, к абстрактности переживания, к созданию дистанции между повествованием и его читателем объясняется осознанной теоретической позицией переводчика: текст должен «отчуждаться», восприниматься как несовременный, написанный в XIV, а не в XX, столетии. Эта позиция соответствует взглядам теоретиков буквализма 1920-х – 1930-х гг., в частности, В. Брюсова, хотя Лозинского и нельзя назвать их непосредственным соратником, и противоречит взглядам таких теоретиков и практиков художественного перевода, как Б. Пастернак, К. Чуковский, И. Кашкин.

Однако немаловажно здесь учитывать и требования времени: в сталинскую эпоху было бы немисливо издать перевод «Комедии», который ставил бы своей задачей заставить читателя *пережить* мистический опыт Данте путем актуализации переживаний главного героя. Задачей Лозинского, напротив, было познакомить советского читателя с литературным памятником древности, в рамках государственной программы по переводу классиков на русский язык, и в этом смысле можно полагать, что теоретические принципы и эстетические установки переводчика отвечали государственному заказу.

- 2) В замене образов духовной радости образами земной страсти в контексте соприкосновения героя поэмы с божественной реальностью видится влияние на творческую манеру Лозинского религиозно-мистической поэтики Вячеслава Иванова, ученичество у которого прошел переводчик в юности.

- 3) Замена ряда лексем с семантикой радости лексемами с семантикой гордости, изображение Улисса позитивным героем, изображение Данте гордецом, не нуждающимся в помощи св. Бернарда, и другие подобные примеры могут быть связаны с уверенностью Лозинского – заявленной им самим – в том, что «Божественная комедия» является, прежде всего, «повестью великого гордеца о самом себе».

При таком подходе выглядит естественным, что образы гордецов становятся более рельефны, а мотив гордости звучит даже в тех эпизодах, где он отсутствует в

оригинале. В изображении Данте и его персонажей как «гордых людей», спорящих с земной и небесной властью, также угадываются влияния символистской трактовки образа Данте. Кроме того, превознесение ренессансного, антропоцентричного начала в поэме Данте было, в целом, характерно для советской эпохи, начиная с тридцатых годов, что нашло выражение в работах советских дантологов (в частности, Дживелегова), которые акцентировали внимание именно на ренессансном начале поэмы.

- 4) Разнообразие лексики с семантикой печали в поэме обусловлено, вероятно, общей тенденцией восприятия Данте в поэзии романтизма как скорбного изгнанника, а в искусстве символизма – как «угрюмого» мистика. Важно учитывать здесь также богатство отечественной языковой и литературной традиции, из которой черпал лексику Лозинский для своего произведения. Рискнем также предположить, что исторический контекст, в котором создавался перевод поэмы, трудные, почти невыносимые условия жизни переводчика, состояние здоровья, в котором он находился, когда переводил вторую и третью кантики поэмы, также сыграли свою роль в активной разработке образов скорби в «Божественной комедии».
- 5) Наконец, следует указать, что высокая степень формальной и содержательной точности при передаче дантовских терцин (от фонетического до сюжетно-композиционного уровня), которая позволила современным критикам говорить даже о «боговдохновенности» труда Лозинского<sup>70</sup>, определяется не только мастерством переводчика и его теоретическими установками, но и – в немалой мере – представлениями о переводе классических произведений научной общественности 1930-х – 1940-х гг. В самом деле, перевод Лозинского был заказан как альтернатива переводу Мина, прежде всего, из-за «недостаточной» точности и «нелитературности» последнего, и требования, предъявляемые советскому мастеру учеными (в частности, А.К. Дживелеговым), были необычайно высоки: «Божественная комедия», наряду с переводами Шекспира и Мольера, должна была стать шедевром советского искусства и соответствовать критериям «полноценного» перевода художественной литературы, которые начали формироваться в советском обществе со времен издательства «Всемирная литература».

---

<sup>70</sup> Ср. Баццарелли Э. О переводе «Божественной Комедии» Лозинским. Система эквивалентов // Алексеев М.П., Бушмин А.С. (ред.). Сравнительное изучение литератур: сборник статей. К 80-летию академика М.П. Алексеева. Л., 1976. С. 315 – 323.

Сохранив величайшую точность, вплоть до эквилинеарности и воспроизведения аллитераций и ассонансов оригинального текста, в своей интерпретации поэмы переводчик, однако, находился под влиянием литературных течений своего времени. Он пошел здесь скорее по пути символистов, чем акмеистов. В поэтике «Божественной комедии» Лозинского нетрудно угадать влияния его старшего друга и учителя – хозяина Башни – и черты собственной ранней поэтической манеры Лозинского, начинавшего как символиста. Это влияние прочитывается и в его интерпретации дантовского концепта «радость»: «Божественная комедия» для него – архаичное и сложное произведение, а переживания радости – далекие от читателя поэмы, величественные образы фантазии средневекового мудреца. Определяющим фактором в такой интерпретации можно считать «поэтический темперамент» переводчика<sup>71</sup>. Мандельштамовская трактовка дантовской поэзии как настоящего, конкретного переживания и наслаждения этим переживанием глубоко чужда поэтике «Божественной комедии» Лозинского. Напомним здесь, что А.К. Дживелегов, горячо приветствовавший появление перевода, крайне негативно отнесся к «Разговору о Данте» Мандельштама<sup>72</sup>.

Таким образом, можно утверждать, что представление о дантовской поэме и, в частности, о ее радостном начале, у русского читателя второй половины XX в., знакомившегося с «Комедией» по тексту Лозинского, складывалось в некоторой степени под влиянием символистской модели восприятия Данте. Что же касается нашего времени, то в последнее десятилетие XX в. – начала XXI в. в переводческой и критической среде наблюдаются попытки «приблизить» Данте к читателю, выйдя за пределы символистской и советской моделей его прочтения. Вместе с тем, перевод Лозинского начинает подвергаться серьезной критике. Эту тенденцию лучше всего описать словами философа В. Бибихина:

Хороший переводчик отличается от плохого тем, что расширяет наш настоящий мир. Плохой расширяет странный, который мы вольны не брать всерьез. Дело вовсе не в том, что хороший переводчик покажет нам иностранного автора, какой он есть, а плохой исказит. Хороший сделает его нашим, введет в дом, а плохой оставит в межеумочном поле гаданий. Вот здесь переводческая работа выходит далеко за пределы лингвистики и приближается к подвигу писателя и поэта. Особенность «Божественной Комедии» М. Лозинского в том, что, передавая в подробностях строй оригинала, она мало делает для его утверждения в нашей культуре. Выбор слов, конструкции, звучание оставляют странным весь сконструированный им мир. Такова, пожалуй, черта переводческой школы тридцатых-пятидесятых годов. Она была порождением своего холодного времени. Как она могла сделать близкой и домашней западную реальность, когда чувствовала себя бездомной<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Ср. *Étkind E. Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione // Buffoni F. (a cura di). Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria: In 2 voll. Roma, 2005. Vol. 2. P. 592.*

<sup>72</sup> Ср. *Герштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме. Главы из воспоминаний. Paris, 1986. С. 77.*

<sup>73</sup> *Бибахин В.В. Слово и событие. Писатель и литература. М., 2010. С. 145.*

Примерами попыток преодоления модели Лозинского и сближения с моделью Мандельштама, служат, в частности, работы А. Илюшина, В. Маранцмана, О. Седаковой<sup>74</sup>. Изучение их переводов поэмы и сопровождающих эти переводы статей и комментариев может составить предмет дальнейших исследований рецепции ключевых концептов «Комедии» Данте в России.

На основании всего вышесказанного, можно утверждать: гипотеза данного диссертационного исследования о том, что концепт «радость» – один из основных структурообразующих элементов поэмы и что данный концепт, отражаясь в переводе «Божественной комедии» М.Л. Лозинского, глубоко меняется под влиянием текстуальных и метатекстуальных факторов, была подтверждена полученными данными. Невзирая на высокую формальную точность текста перевода, в результате возникновения новых поэтических структур трансформируются и метафизические смыслы «Комедии».

---

<sup>74</sup> *Илюшин А.А.* (пер.). Божественная комедия. М., 1995; *Маранцман В.Г.* (пер.). *Dante*. Божественная комедия. СПб., 1999; *Седакова О.А.* Перевести Данте. Цит. Примечательно, что и сами авторы в предисловиях к своим работам апеллируют именно к мандельштамовскому видению дантовского текста, основной чертой которого, по их мнению, является его актуальность и *обращенность* к современному читателю, в отличие от видения Лозинского.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

1. *Аблогина Е.В.* Концепт «ум» в творчестве А.С. Грибоедова и его англоязычная переводческая рецепция. Дисс. Томск, 2011. URL: <http://www.dissercat.com/content/kontsept-um-v-tvorchestve-griboedova-i-ego-angloyazychnaya-perevodcheskaya-retseptsiya> (дата последнего обращения: 13.11.2017).
2. *Аблогина Е.В.* Переводы «Горя от ума» на английский язык: в поисках эквивалента русского ментального концепта // Вестник Томского педагогического университета. 2013. № 2. С. 76 – 82.
3. *Абрамов Н.* (ред.). Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. М., 1999. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
4. *Авва Исаия.* Митерикон. М., 1898. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija\\_svjatykh/miterikon/](https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/miterikon/) (дата последнего обращения: 03.12.2017).
5. *Августин Аврелий.* Исповедь. М., 2013. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij\\_Avgustin/](https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/) (дата последнего обращения: 16.11.2017).
6. *Августин Аврелий.* О Троице. Краснодар, 2004. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij\\_Avgustin/o-troitse/](https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-troitse/) (дата последнего обращения: 05.12.2017).
7. *Августин Иппонский.* Христианская наука или Основания Герменевтики и Церковного красноречия. СПб., 2004. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij\\_Avgustin/hristianskaja-nauka-ili-osnovanija-germenevtiki-i-tserkovnogo-krasnorechija](https://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/hristianskaja-nauka-ili-osnovanija-germenevtiki-i-tserkovnogo-krasnorechija) (дата последнего обращения: 05.12.2017).
8. *Аверинцев С.С.* Бахтин и русское отношение к смеху // Нехлюдов С.Ю., Новик Е.С. (ред.). От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М., 1993. С. 341 – 345.
9. *Аверинцев С.С.* Бахтин, смех и христианская культура // Аверинцев С.С., Давыдов Ю.Н. (ред.). М.М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 7 – 19.
10. *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 5 – 64.
11. *Акимова М.В.* «...Переводить Данте in rima terza... ужасно». История текста катенинских переводов «Inferno» // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения. М., 2000. С. 33 – 70.
12. *Александров В.* Русский Данте // Литературная газета. 1945. 5 мая.
13. *Алексеев М.П.* Блестящий мастер художественного перевода // Ленинградская правда. 1946. 31 января.



14. *Алексеев М.П.* Первое знакомство с Данте в России // Алексеев М.П. (ред.). От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. М., 1970. С. 6 – 62.
15. *Алексеев М.П.* Проблема художественного перевода // Сборник трудов Иркутского Государственного Университета. 1931. Т. 18. С. 143 – 196.
16. *Андреев М.Л.* А.К. Дживелегов // Андреев М.Л. Литература Италии. Темы и персонажи. М., 2008. С. 308 – 318.
17. *Андреев М.Л.* М.Л. Лозинский // Там же. С. 319 – 326.
18. *Андреев М.Л.* Поэт и поэтика в «Божественной Комедии» // Там же. С. 22 – 31.
19. *Андреев М.Л.* Новые русские переводы «Божественной Комедии» в свете одной идеи М.Л. Гаспарова // НЛЮ. 2008. №92. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/an111.html> (дата последнего обращения: 23.11.2017).
20. *Антисери Д., Реале Дж.* Западная философия от истоков до наших дней. Античность. Средневековье. СПб., 2003.
21. *Апресян Ю.Д.* (ред.). Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М.; Вена, 2004. С. 1150.
22. *Аристотель.* Никомахова Этика // Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 54 – 293.
23. *Арутюнова Н.Д.* (ред.). Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.
24. *Арутюнова Н.Д.* От редактора // Там же. С. 3 – 4.
25. *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. М., 1998.
26. *Асоян А.А.* Данте в русской культуре. СПб., 2015.
27. *Асоян А.А.* «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. М., 1990. С. 28.
28. *Асоян А.А.* А.Н. Веселовский и дантология XIX – XX вв. // Багно В.Е., Плюханова М.Б. (ред.). Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 43 – 62.
29. *Асоян А.А.* Из истории русской дантеаны // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1989. С. 41 – 57.
30. *Ахматова А.А.* Данте // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Данте: pro et contra. СПб., 2011. С. 320 – 322.
31. *Ахматова А.А.* Лозинский (поздняя редакция) // Ахматова А.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 2002. С. 559 – 564.
32. *Ахматова А.А.* Муза // Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 1. С. 403.

33. *Ахматова А.А.* Слово о Лозинском // Лозинский М.Л. Багровое светило. М., 1974. С. 195 – 197.
34. *Бабенко И.И.* О динамике концепта «красота» в поэтической концептосфере XX века // Бабенко И.И., Орлова О.В. (ред.). Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл: Материалы VIII Всерос. науч. семинара (21 апр. 2006 г.). Томск, 2006. С. 50 – 55.
35. *Бабенко Л.Г.* Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск, 1989.
36. *Багно В.Е.* Дар особенный. Художественный перевод в истории русской культуры. М., 2016.
37. *Багно В.Е.* Трубадур Христа // Льюль Р. Книга о Любящем и Возлюбленном. Книга о рыцарском ордене. Книга о животных. Песнь Рамона. СПб., 2003. С. 191 – 249.
38. *Багно В.Е., Плюханова М.Б.* А.Н. Веселовский: актуальные аспекты наследия // Багно В.Е., Плюханова М.Б. (ред.). Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 3 – 16.
39. *Базанов В.* Ф.Н. Глинка // Глинка Ф.Н. Избранные произведения. Л., 1957. С. 5 – 54.
40. *Бандуровский К.В.* Критика Дунс Скотом возможности рационального доказательства бессмертия человеческой души // Verbum. 2005. № 8. С. 116 – 127.
41. *Барсов Н.И.* Академии духовные православные // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. СПб, 1890. Т 1. С. 254 – 257.
42. *Бархударов Л.С.* Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975.
43. *Баткин Л.М.* Данте и его время. Поэт и политика. М., 1965.
44. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе (Фрагмент) // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Данте: pro et contra. СПб., 2011. С. 414 – 416.
45. *Баццарелли Э.* О переводе «Божественной Комедии» Лозинским. Система эквивалентов // Алексеев М.П., Бушмин А.С. (ред.). Сравнительное изучение литератур: сборник статей. К 80-летию академика М.П. Алексеева. Л., 1976. С. 315 – 323.
46. *Белинский В.Г.* Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва. 1837 // Белинский В.Г. Полн. собр. соч: В 13 т. М., 1953. Т. 2. С. 424 – 436.
47. *Белый А.* Воспоминания о Блоке. М., 1995.
48. *Бердяев Н.А.* Экзистенциальная диалектика Божественного и человеческого // Бердяев Н.А. О назначении человека. М., 1993.
49. *Бибихин В.В.* Слово и событие // Бибихин В.В. Слово и событие. Писатель и литература. М., 2010. С. 66 – 83.

50. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в Синодальном переводе. Брюссель, 1989. URL: <http://days.pravoslavie.ru/Bible/Index.htm> (дата последнего обращения: 16.11.2017).
51. *Бицилли П.* Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919.
52. *Благой Д.Д.* Данте в сознании и в творчестве Пушкина // Храпченко М.Б. (ред.). Историко-филологические исследования: Сб. статей к 75-летию акад. Н.И. Конрада. М., 1967. С. 237 – 246.
53. *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1977.
54. *Блинова О.И.* Явление мотивации слов: лексикологический аспект. Томск, 1984.
55. *Блок А.А.* «Свободная совесть». Книга первая. Рецензия // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 606 – 611.
56. *Блок А.А.* Генрих Ибсен // Там же. С. 309 – 317.
57. *Блок А.А.* О современном состоянии русского символизма // Там же. С. 425 – 436.
58. *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903 – 1907 годах: Документальные хроники. М., 2009.
59. *Болотнова Н.С.* Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Томск, 1994.
60. *Болотнова Н.С.* О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте. Вестник ТПУ. 2007. № 2. С. 75 – 79.
61. *Болотнова Н.С.* Филологический анализ текста. Томск, 2006.
62. Большой латинско-русский словарь по материалам словаря И.Х. Дворецкого. URL: <http://linguaeterna.com/vocabula/show.php?n=28126> (дата последнего обращения: 20.11.2017).
63. *Бозций Северин.* Утешение Философией. М., 1990. С. 210.
64. *Брюсов В.Я.* Данте – путешественник по загробью // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Dante: pro et contra. СПб., 2011. С. 131 – 167.
65. *Брюсов В.Я.* Данте // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1. URL: <http://ruslit.rau.ru/book/bryusov-ss07-01/bryusov-ss07-01.html#work006> (дата последнего обращения: 30.11.2017).
66. *Брюсов В.Я.* Поэту // Брюсов В.Я. Там же.
67. *Буковская В.А.* Рязанцы-лауреаты премии имени А.С. Пушкина Императорской академии наук // Российский научный журнал. 2017. № 2. С. 137 – 143.
68. *Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита. М., 1984.

69. *Булгаков М.* Член I. О Св. Церкви как орудии, чрез которое совершает Господь наше освящение // Булгаков М. Православно-догматическое богословие. Т. 2. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Makarij\\_Vulgakov/pravoslavno-dogmaticeskoe-bogoslovie-tom2/14](https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Vulgakov/pravoslavno-dogmaticeskoe-bogoslovie-tom2/14) (дата последнего обращения: 03.12.2017).
70. *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1968.
71. *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1979.
72. *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1982.
73. *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1989.
74. *Бэлза И.Ф.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1993.
75. *Бэлза И.Ф.* Об опере С.В. Рахманинова «Франческа да Римини» по мотивам Данте // Цытович Т. Э. (ред.). С.В. Рахманинов. Сборник статей и материалов. М.; Л., 1947. С. 7 – 40.
76. *Бэлза И.Ф.* Оперное творчество Рахманинова // Бэлза И.Ф. (ред.). Рахманинов и русская опера. М., 1947. С. 9 – 36.
77. *Бэлза С.И.* Образ Данте у русских поэтов // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1968. С. 578 – 597.
78. *Ванников Ю.В.* Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности // Швейцер А.Д. (ред.). Текст и перевод. М., 1988. С. 34 – 39.
79. *Вацуро В.Е.* Пушкин и Данте // Пермяков Е.В. (ред.). Лотмановский сборник. М., 1995. Вып. 1. С. 375 – 391.
80. *Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2001.
81. *Веселовский А.Н.* Данте и символическая поэзия католичества // Вестник Европы. 1866. №. 4. С. 152 – 209.
82. *Веселовский А.Н.* Данте Алигьери // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона: В 86 т. СПб., 1893. Т. 10. С. 113 – 119.
83. *Визель М.* «Божественная комедия» в новом переводе В.Г. Маранцмана // Книжное обозрение. 2006. № 31 – 32. URL: [http://viesel.ru/texts/dante\\_marantsman.html](http://viesel.ru/texts/dante_marantsman.html) (дата последнего обращения: 29.11.2017).
84. *Виноградов В.В.* (ред.). Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 2000. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
85. *Виноградов В.В.* История слов. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/istorija-slov/285> (дата последнего обращения: 04.12.2017).
86. *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М., 1941.

87. *Винокур Г.О.* Глагол или имя? Опыт стилистической интерпретации // Русская речь. 1928. Вып. 3. С. 75 – 93.
88. *Вичини А., Ан Я.* (ред.). Бонавентура из Баньореджо. Большая легенда, VI, 5. 1108 // Вичини А., Ан Я. (ред.). Истоки францисканства. Ассизи, 1996. С. 521 – 704.
89. *Вичини А., Ан Я.* (ред.). Житие второе Святого Франциска Ассизского, составленное Фомой Челанским // Там же. С. 329 – 520.
90. *Вичини А., Ан Я.* (ред.). Цветочки // Там же. С. 763 – 925.
91. *Воронец Е.Н.* Богословие в «Божественной комедии» Данта Алигьери // Православный собеседник. 1885. № 7. С. 298 – 331.
92. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. М., 1988.
93. *Гарбовский Н.К.* Теория перевода. М., 2004.
94. *Гарзонио С.* Пушкин и Данте. Общие элементы культурного сопоставления // Бетеа Д.М. (ред.). Пушкинская конференция в Стенфорде 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 426 – 437.
95. *Гаспаров М.Л.* Брюсов и буквализм // Гончаренко С.Ф. (ред.). Поэтика перевода. М., 1988. С. 29 – 62.
96. *Гаспаров М.Л.* О новом переводе «Ада», выполненном В.Г. Маранцманом // Маранцман В.Г. (пер.) Данте Алигьери. Божественная комедия. СПб., 2006. С. 5 – 8.
97. *Гаспаров М.Л.* Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361 – 372.
98. *Гаспаров М.Л.* Примечания // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 723 – 854.
99. *Гаспаров М.Л.* Ю.М. Лотман: наука и идеология // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 485 – 493.
100. *Герштейн Э.Г.* Новое о Мандельштаме. Главы из воспоминаний. Paris, 1986. С. 77.
101. *Глухова Е., Поляков Ф.* Сонеты из «Vita nuova» Данте в ранних переводах Эллиса. Подготовка текста и комментарии Елены Глуховой и Федора Полякова. Вступительная статья Федора Полякова // Vienna Slavic Yearbook. 2017. № 5. С. 185 – 216.
102. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Божественная комедия // Лозинский М. (пер.) Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967. С. 467 – 495.
103. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте в советской культуре // Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 487 – 515.
104. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Данте. М., 1967.
105. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Итальянское Возрождение XV – XVI веков. М., 1963.

106. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.
107. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Эпоха Данте в представлении современной науки // Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 79 – 100.
108. *Голуб И.* Стилистика русского языка. М., 2001.
109. *Городецкий С.* Четырнадцатый год // Лукоморье. 1916. № 6. С. 15.
110. *Горохова Р.М.* «Ад» Данте в переводе Д.Е. Мина и царская цензура // Берков П.Н., Бушмин А.С., Жирмунский В.М. (ред.). Русско-европейские литературные связи. М.; Л. 1966. С. 48 – 55.
111. *Грифцов Б.* Стиль Данте // Литературная газета, 1939. № 37. С. 2.
112. *Гроссман Л.П.* Литературные биографии. М., 2012.
113. *Гумбольдт В. фон.* О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 37 – 300.
114. *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 42 – 45.
115. *Гумилев Н.* Переводы стихотворные // Чуковский К., Гумилев Н. Принципы художественного перевода. Петроград, 1919. С. 25 – 30.
116. *Гумилев Н.* Статьи и заметки о русской поэзии // Аполлон. 1916. № 1. С. 26 – 32.
117. *Даль В.И., Куртэнэ Бодуэн, де* (ред.). Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. СПб.; М., 1903—1909. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
118. *Данченко В.Т.* Данте Алигьери. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. 1762 – 1972. М., 1973.
119. *Демкова Н.С.* (ред.). Послание Василия Новгородского Феодору Тверскому о Рае // Лихачев Д.С., Дмитриев Л.А., Алексеев А.А., Поньрко Н.В. (ред.). Библиотека литературы Древней Руси. Собр. соч.: В 15 т. СПб., 1999. Т. 6. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4972> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
120. *Дживелегов А.К.* «Божественная комедия» на русском языке // Книжные новости. 1937. № 13. С. 39 – 40.
121. *Дживелегов А.К.* Данте Алигьери. М., 1933.
122. *Дионисий Ареопагит.* О мистическом богословии // Прохоров Г.М. (ред.). Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованием преп. Максима Исповедника. СПб., 2008. С. 397 – 411.

123. *Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии* // Прохоров Г.М. (ред.). Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений. С толкованиями преп. Максима Исповедника. СПб., 2008. С. 34 – 120.
124. *Доброхотов А.Л. Данте Алигьери*. М., 1990.
125. *Додеро-Коста М.Л. О книге Мережковского «Данте»* // Келдыш В.А. (ред.). Д.С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 82 – 88.
126. *Дьяченко Г.М. Полный церковно-славянский словарь*. М., 1900. URL: <http://www.slavdict.ru> (дата последнего обращения: 01.12.2017).
127. *Евгеньева А.П. (ред.). Словарь русского языка: В 4 т.* М., 1981–1984. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
128. *Елина Н. Данте. Критико-биографический очерк*. М., 1965.
129. *Емельянов Б.В., Новиков А.И. Русская философия серебряного века*. Екатеринбург, 1995.
130. *Еремеев С.И. (ред.). Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-I. Вопросы 1 – 48*. Киев, 2006.
131. *Еремеев С.И. (ред.). Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-I. Вопросы 49 – 89*. Киев, 2008.
132. *Еремеев С.И. (ред.). Фома Аквинский. Сумма Теологии. Часть II-II. Вопросы 1 – 46*. Киев, 2011. С. 368 – 375.
133. *Ефрем Сирин. Борьба с восемью главнейшими страстями // Добротолубие: В 5 т. Афон, 1905. Т. 2*. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie\\_tom\\_2/28\\_6](https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_2/28_6) (дата последнего обращения: 03.12.2017).
134. *Жильсон Э. Избранное: В 2 т. Томизм. Введение в философию св. Фомы Аквинского*. М.; СПб., 1999. Т. 1.
135. *Жирмунский В.М. Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Веселовский А.Н. Историческая поэтика*. Л., 1940. С. 1 – 40.
136. *Жуковский В.А. О басне и баснях Крылова // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 402 – 418*.
137. *Задворный В.Л. (ред.). Бонавентура. Путеводитель души к Богу*. М., 1993. URL: <http://www.sedmitza.ru/lib/text/430356/> (дата последнего обращения: 22.11.2017).
138. *Задворный В.Л. (ред.). Св. Франциск Ассизский. Сочинения*. М., 1995.
139. *Зайцев Б. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Данте: pro et contra. Личность и наследие Данте в оценке русских мыслителей, писателей, исследователей*. СПб., 2011. С. 843 – 854.
140. *Зайцев Б. Данте и его поэма*. М., 1922.
141. *Зверев В.П. Великодушный гражданин // Глинка Ф.Н. Письма к другу*. М., 1990. С. 5 – 25.

142. *Зусман В.Г.* Диалог и концепт в литературе: литература и музыка. Нижний Новгород, 2001;
143. *Зусман В.Г.* Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2. С. 3 – 29.
144. *Зюмтор П.* Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003.
145. *Иванов В.* De profundis // Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 2. С. 237.
146. *Иванов В.* Алмаз // Там же. Т. 1. С. 754.
147. *Иванов В.* Достоевский и роман-трагедия // Там же. Т. 4. С. 399 – 436.
148. *Иванов В.* О границах искусства // Там же. Т. 2. С. 627 – 651.
149. *Иванов В.* Плоть и кровь // Там же. Т. 2. С. 495.
150. *Иванов В.* Сафир // Там же. Т. 1. С. 755.
151. *Иванов В., Гершензон М.* Переписка из двух углов // Там же. Т. 3. С. 383 – 415.
152. *Иванов В.Л.* Проблема детерминации понятия сущего в метафизике Иоанна Дунса Скота // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2008. № 4. С. 7 – 16.
153. *Ивановский И.М.* Воспоминания о Михаиле Лозинском // Neva. 2005. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/7/ii17.html> (дата последнего обращения: 01.12.2017).
154. *Игошева Т.В.* Символика драгоценного камня в поэтической книге Вячеслава Иванова 'Прозрачность' // Шишкин А.Б. (ред.). Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. СПб., 2006. С. 310 – 322.
155. *Илюшин А.А.* (пер.). Алигьери Данте. Божественная комедия. М., 1995.
156. *Илюшин А.А.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1996.
157. *Илюшин А.А.* (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 2004.
158. *Илюшин А.А.* Данте в судьбах и поэзии декабризма // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 2000. С. 71 – 77.
159. *Илюшин А.А.* Из наблюдений над стилем «Божественной Комедии» // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1973. С. 217 – 244.
160. *Илюшин А.А.* Стих «Божественной комедии» // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения. М., 1971. С. 145 – 173.
161. *Иоанн Дамаскин.* О святой Троице // Бронзов А. (ред.). Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. М., 2003. URL:



[https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/1\\_8](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/1_8) (дата последнего обращения: 27.11.2017).

162. *Иоанн Кассиан Римлянин*. Борьба с восемью главнейшими страстями // Добротолюбие: В 5 т. Афон, 1905. Т. 2. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie\\_tom\\_2/6\\_6](https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_2/6_6) (дата последнего обращения: 03.12.2017).
163. *Иоанн Кронштадский*. Молитва – дыхание Духа Святого // Иоанн Кронштадский. В мире молитвы. Выборки из его писаний. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Kronshtadskij/v-mire-molitvy/#0\\_2](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Kronshtadskij/v-mire-molitvy/#0_2) (дата последнего обращения: 03.12.2017).
164. *Иоанн Лествичник*. Борьба с восемью главнейшими страстями // Добротолюбие: В 5 т. Афон, 1905. Т. 2. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie\\_tom\\_2/35\\_6](https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_2/35_6) (дата последнего обращения: 03.12.2017).
165. Искандер [Герцен А.И.]. Император Александр I и Каразин // Полярная звезда. 1862. № 7. С. 8 – 56.
166. *Карасев Л.* Философия смеха. М., 1996.
167. *Карсавин Л.* Монашество в Средние века. М., 1992.
168. *Катенин П.А.* Ад. Из Данте // Катенин П.А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 191 – 204.
169. *Кашкин И.* Текущие дела (Заметки о стиле переводческой работы) // Антокольский П.Г. (ред.). Мастерство перевода. М., 1959. С. 106 – 152.
170. *Коган П.С.* Данте // Коган П.С. Очерк истории всеобщей литературы. М.; Л., 1930. С. 84 – 94.
171. *Комиссаров В.Н.* Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе). М., 1973.
172. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение. М., 2004.
173. *Комиссаров В.Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990.
174. *Кондаков И.В., Корж Ю.В.* Фридрих Ницше в русской культуре серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. № 6. С. 176 – 186.
175. *Корецкая И.В.* Акмеизм: [Русская литература на рубеже XIX и XX веков] // Бердников Г.П. (ред.). История всемирной литературы: В 8 т. М., 1994. Т. 8. С. 106—112.
176. *Кравец С.* (ред.). Православная Энциклопедия: В 45 т. М., 2000 – 2017. URL: <http://www.pravenc.ru> (дата последнего обращения: 30.11.2017).
177. *Кржевский Б.* О переводах Данте М. Лозинского // Ленинград. 1945. № 17 – 18. С. 29 – 30;
178. *Кузмин М.А.* О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. С. 5 – 10.
179. *Кюхельбекер В.К.* Избранные произведения: В 2 тт. М.; Л., 1967. Т. 1.

180. *Лавров А., Тименчик Р.* (публ.). Я, петербуржец. Переписка А. А. Блока и М. Л. Лозинского // Литературное обозрение. 1986. № 7. С. 109 – 112.
181. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
182. *Ланда К.* (публ.). Иванов В. Из неизданного. Лекции о Данте 1921 г. // Pliukhanova M., Shishkin A. (a cura di). Europa Orientalis. Dialettica tra contingenza storica e valore universale in Vjačeslav Ivanov. X convegno internazionale. Salerno, 2017. P. 343 – 353.
183. *Ланда К.* К вопросу о дантовских влияниях в ранней поэзии Вячеслава Иванова // Там же. P. 235 – 266.
184. *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Труды А.Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Багно В.Е., Плюханова М.Б. (ред.). Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011. С. 96 – 110.
185. *Ле Гофф Ж.* Рождение Чистилища. Екатеринбург; Москва, 2011.
186. *Левин Ю.Д.* Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) // Левин Ю.Д. Переводы из европейской поэзии и прозы. Исследования по истории и теории художественного перевода. СПб., 2013. С. 309 – 373.
187. *Левин Ю.Д.* Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985.
188. *Левонтина И.Б.* Милый, дорогой, любимый... // Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М., 2012. С. 150 – 152.
189. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999. С. 147 – 165.
190. *Лихачев Д.С.* Система стилевых взаимоотношений в истории европейского искусства и место в ней русского XVIII века // Алексеев М.П., Лихачев Д.С., Макогоненко Г.П., Серман И.З. (ред.). Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. Сб. 10. С. 5 – 11.
191. *Лихачев Д.С., Панченко А.М.* Смеховой мир древней Руси. Л., 1976.
192. *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984.
193. *Лозинский М.* Тезисы доклада. Искусство стихотворного перевода. М., 1935. С. 1 – 3.
194. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Как крестьянин, на холме отдыхая... [XXVI, 25 – 32] // Литературный критик. 1938. Кн. 9 – 10. С. 311.
195. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Смесь всех наречий, говор многогласный... [III, 25 – 51; 112 – 120; 130 – 142; 1 – 9] // Литературный критик. 1938. Кн. 9 – 10. С. 311 – 312.
196. *Лозинский М.* К переводу «Дантова «Ада» // Литературный современник. 1938. № 3. С. 96 – 98.
197. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Ад. Три песни: Песнь 1. – Песнь 3. – Песнь 5 // Литературный современник. 1938. № 3. С. 99 – 111.

198. *Лозинский М.Л.* Данте Алигьери. Ад. [Песни XIII, XXV, XXVI] // Литературный современник. 1938. № 4. С. 67 – 81.
199. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. М., 1939.
200. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. М., 1940.
201. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Чистилище. Две песни в переводе М. Лозинского [I, IV] // Литературный современник. 1940. № 4. С. 58 – 68.
202. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Чистилище. Две песни в переводе М. Лозинского [VI, IX] // Литературный современник. 1940. № 12. С. 39 – 48.
203. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Чистилище. М., 1944.
204. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Из песни XXVII. – Из песни XXXIII // Ленинград. 1945. № 1. С. 77 – 81.
205. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Рай. Две песни в переводе М. Лозинского // Звезда. 1945. № 1. С. 77 – 81.
206. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Рай. М., 1945.
207. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. М.; Л., 1950.
208. *Лозинский М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967.
209. *Лозинский М.Л.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. СПб., 1999.
210. *Лозинский М.Л.* Горный ключ. М.; Пг., 1916.
211. *Лозинский М.Л.* Горный ключ. Пг., 1922.
212. *Лозинский М.Л.* Данте Алигьери // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1985. С. 9 – 35.
213. *Лозинский М.Л.* Данте Алигьери // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Dante: pro et contra. СПб., 2011. С. 287 – 319.
214. *Лозинский М.Л.* Искусство стихотворного перевода // Лозинский М.Л. Багровое светило. М., 1974. С. 170 – 189.
215. *Лозинский М.Л.* Примечания. Чистилище // Лозинский М. (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967. С. 560 – 586.
216. *Лозинский С.М.* История одного перевода «Божественной комедии» // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1989. С. 10 – 17.
217. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.

218. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров (Фрагмент) // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Dante: pro et contra. СПб., 2011. С. 699 – 712.
219. *Лотман Ю.М.* Проблема стихового перевода // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 235 – 239.
220. *Лотман Ю.М.* Проблема текста // Там же. С. 201 – 214.
221. *Лотман Ю.М.* Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 303 – 312.
222. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 148 – 167.
223. *Льюль Р.* Книга о Любящем и Возлюбленном // Льюль Р. Книга о любящем и возлюбленном. Книга о рыцарском ордене. Книга о животных. Песнь Рамона. СПб., 2003. С. 5 – 71.
224. *Макатаев М.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. Алматы, 1971.
225. *Македонская Е.И.* Данте по-русски // Илюшин А. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 2000. С. 133 – 141.
226. *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1999.
227. *Мандельштам Н.* Вторая книга. М., 1999.
228. *Мандельштам О.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 108 – 153.
229. *Мандельштам О.* Скрябин и христианство // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 161 – 157.
230. *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 177 – 180.
231. *Маранцман В.Г.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. СПб., 1999.
232. *Маслов И.* Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. М., 1996. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Ioann\\_Maslov/simfonija-po-tvorenijam-svjatitelja-tihona-zadonskogo/356](https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Maslov/simfonija-po-tvorenijam-svjatitelja-tihona-zadonskogo/356) (дата последнего обращения: 03.12.2017).
233. *Мережковский Д.С.* Данте (Фрагменты) // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Dante: pro et contra. СПб., 2011. С. 31 – 167.
234. *Меркулов С.Д.* Ленин, Сталин, Данте, Толстой – вот мои авторы // Книга и пролетарская революция. 1936. № 4. С. 137.
235. *Мильчина В.* Спор дискурсов или борьба крокодилов? Международный круглый стол «Наследие советской школы перевода». Филологический факультет МГУ, 20 – 21 марта 2015 г. // НЛО. 2015. №6. URL: // <http://magazines.russ.ru/nlo/2015/6/spor-diskursov-ili-borba-krokodilov-mezhdunarodnyj-kruglyj-stol.html> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

236. *Мин Д.* (пер.). Две песни из Ада Данта Алигиери: Песнь тридцать вторая. – Песнь тридцать третья. Граф Уголино // Современник. 1845. № 11. С. 151 – 162.
237. *Мин Д.Е.* (пер.). Ад Данта Алигиери. М., 1855.
238. *Мин Д.Е.* Первая песнь Чистилища Данта Алигиери // Русский вестник. 1865. № 9. С. 134 – 138.
239. *Мин Д.Е.* Две песни из Чистилища Данта Алигиери. Русский вестник. 1879. № 3. С. 290 – 303.
240. *Мин Д.Е.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная Комедия. Чистилище. СПб., 1902.
241. *Мин Д.Е.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная Комедия. Рай. СПб., 1904.
242. *Мин Д.Е.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия: В 3 т. СПб., 1902 – 1904.
243. *Минаев Д.* (пер.) Божественная комедия. Ад. Лейпциг, 1874.
244. *Минаев Д.* (пер.). Божественная комедия. Чистилище. СПб., 1876.
245. *Минаев Д.* (пер.). Божественная комедия. Рай. СПб., 1879.
246. *Мицкевич Д.* Высота башни // Шишкин А.Б. (ред.). Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. СПб., 2006. С. 7 – 21.
247. *Мошонкина Е.* Русские переводы «Божественной Комедии» в свете статистического анализа: к вопросу о стилиобразующей роли частеречевого наполнения строки // Гуманитарные исследования. 2009. № 1. С. 138 – 150.
248. *Некрасов Н.А.* Поэт и гражданин // Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. С. 336.
249. *Нестерова Н.М.* Текст и перевод в зеркале современных философских парадигм. Пермь, 2005.
250. *Нуждова Е.Н.* Лексическая репрезентация концепта «любовь» в переводах лирики А.С. Пушкина на английский и французский языки: Дисс. М., 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/leksicheskaya-reprezentatsiya-kontsepta-lyubov-v-perevodakh-liriki-pushkina-na-angliiskii-i-> (дата последнего обращения: 13.11.2017).
251. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* (ред.). Толковый словарь русского языка. М., 1999. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
252. *Ольховников Д.Б.* Стилиевая принадлежность и предметно-логическая структура словесного образа // Вестник МГЛУ. 2013. Вып. 5. С. 105 – 115.
253. *Осипов А.И.* Основы духовной жизни в Православии // Православное богословие на пороге третьего тысячелетия: материалы. Богословская конференция Русской Православной Церкви. Москва, 7 – 9 февраля 2000 г. М., 2005. С. 155 – 168. URL:

<https://azbyka.ru/osnovy-duhovnoj-zhizni-v-pravoslavii#prelest> (дата последнего обращения: 03.12.2017).

254. *Панаев И.И.* Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1852. № 3. С. 114 – 115.
255. *Парамонов С.* Закон Любви. Как жить по-православному. М., 2007. URL: <https://azbyka.ru/smex> (дата последнего обращения: 04.12.2017).
256. *Пастернак Е.Б.* (публ.). К переводам шекспировских драм (из переписки Бориса Пастернака) // Мастерство перевода. М., 1970. С. 341 – 363.
257. *Пеньковский А.Б.* Радость и удовольствие в представлении русского языка // Арутюнова Н.Д. (ред.). Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991. С. 148 – 154.
258. *Петровский Ф.А.* (ред.). Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/vergilius/index.htm> (дата последнего обращения: 27.11.2017).
259. *Пигин А.В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006.
260. *Пильщиков И.А.* Батюшков и литература Италии. Филологические разыскания. М., 2003.
261. *Пинский Л.Е.* Поэтика Данте в освещении поэта // Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.; СПб., 2014. С. 360 – 387.
262. *Платонова-Лозинская И.* (публ.), *Мец А.* (ред.). «Транхопс» и около (по архиву М.Л. Лозинского) // Байбурун А.К., Осповат Л.А. (ред.). *Natales grate numeras?:* Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона. СПб., 2008. С. 447 – 456.
263. *Платонова-Лозинская И.В., Поливанов К.М.* Лозинский Михаил Леонидович // Николаев П.А. (ред.). Русские писатели: 1800 – 1917. Биографический словарь: В 7 т. М., 1994. Т. 3. С. 382 – 384.
264. Под знаменем науки. Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженка, изданный его учениками и почитателями. М., 1902.
265. *Полилова В.С.* Переводческая техника М. Лозинского и А. Илюшина: попытка измерения // Акимов И.В., Катаев В.Б., Пильщиков И.А. (ред.). *Alexandro P'ušino septuagenario oblata*, М., 2011. Т. 8. С. 191 – 195.
266. *Полонская Е.* Города и встречи. М., 2008.
267. *Попова-Рогова Н.А.* К вопросу передачи рифмы в русских переводах «Божественной Комедии» М.Л. Лозинского и А.А. Илюшина (на материале III песни «Ада») // *Studi slavistici*. 2014. № 11. Р. 49 – 63.
268. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) О журналах "Звезда" и "Ленинград" 14 августа 1946 г. // Правда. 21 августа 1946. 587. С. 5.
269. *Потебня А.А.* Мысль и язык. // Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. С. 17 – 200.

270. Православная энциклопедия «Азбука веры». URL: <https://azbyka.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
271. *Публий Овидий Назон. Метаморфозы // Шервинский С.В. (пер.). Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии.* М., 1983. URL: [http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2\\_2.txt](http://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt) (дата последнего обращения: 29.11.2017).
272. *Пумпянский Л.В. О поэзии В. Иванова: мотив гарантий (1925) // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы.* М., 2000. С. 538 – 540.
273. *Пушкин А.С. Зорю бьют... из рук моих... // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 252.*
274. *Пушкин А.С. И дале мы пошли – и страх обнял меня... // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 348 – 349.*
275. *Пушкин А.С. Кто знает край, где небо блещет... // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 201.*
276. *Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 4. С. 323 – 332.*
277. *Пушкин А.С. О Мильтоне и переводе «Потерянного рая» Шатобрианом // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 225 – 235.*
278. *Пушкин А.С. О статьях Кюхельбекера в альманахе «Мнемозина» // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 268 – 269.*
279. *Пушкин А.С. Сонет // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959. Т. 2. С. 288.*
280. *Ракитин К.В. Данте в творчестве С. П. Шевырёва // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей.* М., 2005. С. 69 – 93.
281. *Ракова И.В. Роль понятийных концептов при декодировании лингвокультурной наполненности текста // Юрков Е.Е. (ред.). Обретение смысла. Сборник статей, посвящённый юбилею доктора филологических наук, проф. К.А.Роговой.* СПб., 2006. С. 497 – 509.
282. *Реизов Б. Новый Данте // Литературное обозрение. 1939. № 18. С. 54 – 56.*
283. *Реизов Б. Рецензия на книгу: Данте Алигьери. Божественная комедия. Чистилище.* М., 1944 // *Звезда. 1945. № 2. С. 141 – 142.*
284. *Ремизова М., Белицкий П. По второму кругу // Кулиса НГ. 1999. № 3 (26). С. 9 – 11.*
285. *Розанов М.Н. Эпоха Возрождения. Курс, читанный на Высших Женских Курсах в 1914 – 1915 учебном году.* М., 1915.
286. *Рылеев К.Ф. Несколько мыслей о поэзии. Отрывок письма к N.N. // Сын отечества. 1825. № 22. С. 145 – 154.*

287. *Самарина М.С.* (ред.). Данте Алигьери в отечественной и мировой культуре. СПб., 2017.
288. *Самарина М.С.* Данте и готика // Илюшин А.А. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 2002. С. 151 – 157.
289. *Самарина М.С.* Франциск Ассизский и его наследие: от истоков к современности. СПб., 2008.
290. *Самарина М.С.* Францисканская литература периода «Начал» в контексте культуры Средневековья (XIII век): Дисс. СПб., 2014.
291. *Самарина М.С., Шауб И.Ю.* (сост.). Dante: pro et contra. СПб., 2011.
292. *Святитель Феофан Затворник.* Путь ко спасению. М., 2011. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/assets/uploads/books/9981/original.pdf> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
293. *Седакова О.А.* Данте – труд совести для стихотворцев // Литтература. 2017. № 108. URL: <http://litteratura.org/publicism/2269-olga-sedakova-dante-trud-sovesti-dlya-stihotvorcev.html> (дата последнего обращения: 29.11.2017).
294. *Седакова О.А.* Мудрость надежды: Данте // Седакова О.А. *Moralia*. М., 2010. С. 310 – 322.
295. *Седакова О.А.* Перевести Данте // Знамя. 2017. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/2/perevesti-dante.html> (дата последнего обращения: 02.12.2017).
296. *Седакова О.А.* Церковнославяно-русские паронимы. Материалы к словарю. М., 2005.
297. *Седакова О.А.* Чистилище. Песнь первая. Перевести Данте // Самарина М.С. (ред.). Данте Алигьери в отечественной и мировой культуре. СПб., 2017. С. 219 – 259.
298. *Семенов-Тянь-Шанский А.* Православный катехизис. Приложение второе. Православие и инославие. Königsberg. Sine anno. [1-е изд.: Париж, 1956]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/novonachalnym/pravoslavnyj-katehizis/6> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
299. *Серков С., Удерецкий Ю.* Писатель, воин, гражданин – Ф.Н. Глинка // Глинка Ф.Н. Письма русского офицера. М., 1985. С. 5 – 25.
300. *Серков С.Р.* Строфой великого флорентийца: Русская терцина // Бэлза И.Ф. (ред.). Дантовские чтения: сборник статей. М., 1989. С. 18 – 40.
301. *Силард Л., Барта П.* Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 162 – 205.
302. *Сичинава Д.В.* Наречие // Русская корпусная грамматика, 2011. URL: <http://rusgram.ru/Наречие#532> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
303. *Скурат К.Е.* Русские святые – их наставления. Яхрома, 2009. URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Konstantin\\_Skurat/russkie-svjatye-ih-nastavlenija/](https://azbyka.ru/otechnik/Konstantin_Skurat/russkie-svjatye-ih-nastavlenija/) (дата последнего обращения: 03.12.2017).



304. *Снеткова Е.А.* Проблема дефиниции концептов грусть, печаль // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. № 1. С. 134 – 138.
305. *Соколова Л.В.* К характеристике «Слова» Даниила Заточника // Лихачев Д.С. (ред.). Труды Отдела древнерусской литературы. СПб., 1993. XLVI. С. 229 – 255.
306. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1893 – 1912. URL: <http://oldrusdict.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
307. *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2004 [1997, 2001]. С. 43.
308. *Струве Н.* Осип Манделъштам. М., 2011.
309. *Сырица Г.* К вопросу об этнокультурной специфике эмоциональных концептов // Filologija. 2008. № 13. С. 120 – 128.
310. *Тимрот А.* (пер. с церковносл.). Великий Канон Андрея Критского. URL: [https://azbyka.ru/bogoslužhenie/triod\\_postnaya/vkan01.shtml](https://azbyka.ru/bogoslužhenie/triod_postnaya/vkan01.shtml) (дата последнего обращения: 03.12.2017).
311. *Тимрот А.* (пер. с церковносл.). Праздничная минея. Рождество Христово. URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/mineia/rh01.shtml> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
312. *Томашевский Б.* Данте в переводе М. Лозинского // Литература и искусство. 1944. № 11. С. 4.
313. *Тонер П.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001 [2000].
314. *Торон П.* Проблема переводимости поэзии русских символистов // Бюклинг Л., Песонен П. (ред.). Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Проблемы истории русской литературы начала XX века. Helsinki, 1989. С. 195 – 210.
315. *Торон П.* Тотальный перевод. Тарту, 1995.
316. *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1968.
317. *Тютчев Ф.И.* Вновь твои я вижу очи... // Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 111.
318. *Уманский А.М.* Мин // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. 1896. Т. 19. С. 405 – 406.
319. *Урысон Е.* Смех // Апресян Ю.Д. (ред.). Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. М.; Вена, 2004. С. 1056 – 1059.
320. *Урысон Е.В.* Грусть // Там же. С. 511.
321. *Успенский Б.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. СПб., 2000.

322. *Успенский Б.А.* Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX вв.). М., 1994.
323. *Фан-Дим* [Кологривова Е.В.]. Божественная комедия. Данте Алигиери. Ад. СПб., 1843.
324. *Фасмер М.* Электронный этимологический онлайн-словарь русского языка. На основе изданий 1964–1973; 1986–1987; 1996; 2006 гг.  
URL: <https://vasmer.lexicography.online> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
325. *Федоров А.В.* Из воспоминаний и размышлений о Михаиле Леонидовиче Лозинском — человеке и мастере // Лозинский М.Л. Багровое светило. Стихи зарубежных поэтов в переводе М. Лозинского. М., 1974. С. 190 – 194.
326. *Федоров А.В.* Мастерство переводчика // Литературная газета. 1946. № 10. С. 2.
327. *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы). М., 2002 [1983].
328. *Федоров А.М.* Предисловие // Федоров А.М. (пер.). Божественная Комедия. Рай. СПб., 1894. С. 3 – 23.
329. *Федоров А.М.* [о нем]. Краткая биография на сайте РХГА. URL: <http://dante.rhga.ru/authors/fedorov-a-m/> (дата последнего обращения: 30.11.2017).
330. *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии (Фрагмент) // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Dante: pro et contra. СПб., 2011. С. 391 – 398.
331. *Фомин А.* (сост.). Данте. Лекции ординарного профессора Н.И. Стороженка. М., 1891. С. 6 – 21.
332. *Франциск Ассизский.* Наставления, XXVI, 16 // Вичини А., Ан Я. (ред.). Истоки францисканства. Ассизи, 1996. С. 88 – 100.
333. *Франциск Ассизский.* Правило, не утвержденное буллой. VII, 16 // Вичини А., Ан Я. (ред.). Истоки францисканства. Ассизи, 1996. С. 43 – 68.
334. *Хазагеров Г.* Эпифонема // Хазагеров Г. Риторический словарь. М., 2011. С. 244.
335. *Хлодовский Р.И.* Анна Ахматова и Данте // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Данте: pro et contra. СПб., 2011. С. 598 – 628.
336. *Хлодовский Р.И.* Новый человек и зарождение новой литературы в эпоху Возрождения // Ермилов В.В. (ред.). Литература и новый человек. М., 1963. С. 371 – 430.
337. *Цивьян Т.В.* Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини – зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 28 – 55.
338. *Цорн В.А.* (ред.). Комментарии Женевской Библии на притчи Соломона, 8 глава // Новая Женевская Учебная Библия. Синодальный перевод. Hänssler; Verlag, 1998. С. 855.
339. *Чистяков Г.* Беседы о Данте. М., 2016.

340. *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. М., 1997.
341. *Чуковский К., Гумилев Н.* Принципы художественного перевода. Петроград, 1919.
342. *Чуковский К.И.* Александр Блок как человек и поэт // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 390 – 498.
343. *Чуковский К.И.* Две души М. Горького // Там же. С. 335 – 389.
344. *Чуковский К.И.* Зощенко // Там же. С. 547 – 604.
345. *Чуковский К.И.* Кнотом иссеченная муза // Там же. С. 101 – 125.
346. *Чуковский К.И.* Высокое искусство. Принципы художественного перевода. СПб., 2011.
347. *Чуковский К.И.* Дневник. 1901 – 1929. М., 1991.
348. *Чюмина О.Н.* (пер.). Данте Алигьери. Божественная комедия. Поэма. СПб., 1900.
349. *Шведова Н.Ю.* (ред.). Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. М., 1998. URL: <http://slovari.ru> (дата последнего обращения: 03.12.2017).
350. *Шведова Ю.Н.* (ред.). Русская грамматика: В 2 т. М., 1980. Т. 1.
351. *Шевырев С.П.* Дант и его век. Исследование о «Божественной комедии» // Ученые записки Московского ун-та. 1833. № 5. С. 306 – 363.
352. *Шевырев С.П.* Там же. № 6. С. 509 – 543.
353. *Шевырев С.П.* Там же. 1834. № 7. С. 118 – 180.
354. *Шевырев С.П.* Там же. № 8. С. 336 – 373.
355. *Шевырев С.П.* Там же. № 9. С. 550 – 575.
356. *Шевырев С.П.* Там же. № 10. С. 117 – 155.
357. *Шевырев С.П.* № 11. С. 365 – 397.
358. *Шевырев С.П.* Две песни из дантова Ада. Переведены размером подлинника // Москвитянин. 1843. № 1. С. 1 – 12.
359. *Шевырев С.П.* [о нем]. Краткая биография на сайте МГУ. URL: <http://letopis.msu.ru/peoples/583> (дата последнего обращения: 29.11.2017).
360. *Шервинский С.В.* (ред.). Вергилий Марон Публий. Эклога IV, 20 // Вергилий Марон Публий. Буколики. М.; Л., 1933. URL: <http://lib.ru/POEEAST/WERGILIJ/bukoliki.txt> (дата последнего обращения: 28.11.2017).

361. *Шишкин А.* Вячеслав Иванов и сонет серебряного века // *Europa Orientalis*, 1999. № 18. С. 221 – 270.
362. *Шишкин А.* Переписка В.И. Иванова и И.Н. Голенищева-Кутузова // *Europa Orientalis*. 1989. № 8. С. 481 – 526.
363. *Шишкин А.Б.* «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова и дантовское видение «благословенной жены» // Самарина М.С., Шауб И.Ю. (сост.). Данте Алигьери: Pro et contra. СПб., 2011. С. 646 – 664.
364. *Шишкин А.Б.* (ред.). Образы Италии в России – Петербурге – Пушкинском доме. СПб., 2014. Вып. 2.
365. *Шлейермахер Ф.* О разных методах перевода. Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. // *Вестник МГУ*. 2000. № 2. С. 127 – 145.
366. *Шмелев А.Д.* Семантика печали // Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Константы и переменные русской языковой картины мира. М., 2012. С. 471 – 485.
367. *Шмелев А.Д.* Смех и улыбки в русской языковой картине мира // Там же. С. 518 – 528
368. *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969.
369. *Эко У.* Сказать почти то же самое. СПб., 2006.
370. *Эллис.* Венец Данте // *Свободная совесть*. Лит. – философ. сб. М., 1906. Кн. 1. С. 110.
371. *Эллис.* Из «Божественной Комедии» Данте // *Русская мысль*. 1904. № 10. С. 134 – 138.
372. *Эллис.* Учитель веры // *Труды и дни издательства «Мусагет»*. 1914. № 7. С. 63 – 78.
373. *Эльзон М.Д.* Лозинский Михаил Леонидович // Шилов Л.А., Грин Ц.И. (ред.). Сотрудники РНБ — деятели науки и культуры. Биографический словарь. СПб., 1995.  
URL: [http://www.nlr.ru/nlr\\_history/persons/info.php?id=101](http://www.nlr.ru/nlr_history/persons/info.php?id=101) (дата последнего обращения: 05.12.2017).
374. *Эртнер Д.Е.* Метафорический концепт в поэтических текстах Роберта Бернса и их русских переводах: Дисс. Тюмень, 2004. URL: <http://www.dissercat.com/content/metaforicheskii-kontsept-v-poeticheskikh-tekstakh-roberta-bernsa-i-ikh-russkikh-perevodakh> (дата последнего обращения: 13.11.2017).
375. *Эткинд Е.Г.* Архив переводчика (Из творческой лаборатории М.Л. Лозинского) // Антокольский П.Г. (ред.). Мастерство перевода. М., 1959. С. 394 – 403.
376. *Эткинд Е.Г.* Поэзия и перевод. Л., 1963.
377. *Эткинд Е.Г.* (сост.). Мастера поэтического перевода. XX век. СПб., 1997.
378. *Эткинд Е.Г.* Проза о стихах. М.; Л., 1963.
379. *Эткинд Е.Г.* Разговор о стихах. М., 1970.

380. *Эткинд Е.Г.* Русская переводная поэзия XX века // Эткинд Е.Г. (сост.). Мастера поэтического перевода: XX век. СПб., 1997. С. 5 – 54.
381. *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода // Комиссаров В.Н. (ред.). Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16 – 24.
382. *Яснов М.* «Хранитель чужого наследства...». Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода // Иностранная литература. 2010. № 12.  
URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/12/ia21.html> (дата последнего обращения: 05.12.2017).

#### ЛИТЕРАТУРА НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

1. *Aglianò S. Gloria* // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 240 – 242.
2. *Alliney G.* Giovanni Duns Scoto. Introduzione al pensiero filosofico. Bari, 2012.
3. *Ambrosini R.* Canto XVII // Güntert G., Picone M. (a cura di). Lectura Dantis Turicensis. 'Paradiso'. Firenze, 2002. P. 243 – 264.
4. *Aneschi F.* Beato // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 541.
5. *Antonelli R.* (a cura di). Giacomo da Lentini. Poesie. Roma, 1979.
6. *Ardissino E.* Il lettore collaborativo di Dante Alighieri // Nemesio A. (a cura di). Il lettore nel testo. Torino, 2017. P. 13—30.
7. *Ariani M.* «Abyssus luminis»: Dante e la veste di luce // Rivista di Letteratura Italiana. 1993. № 11. P. 9 – 71.
8. *Ariani M.* Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante. Roma, 2010.
9. *Ariani M.* Dante, la «dulcedo» e la dottrina dei «sensi spirituali» // Cerboni Baiardi G. (a cura di). Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese. Roma, 2001. P. 113 – 139.
10. *Asor Rosa A.* Storia europea della letteratura italiana: In 3 voll. Le origini e il Rinascimento. Torino, 2009. Vol. 1.
11. *Auerbach E.* Figura // Auerbach E. Studi su Dante. Milano, 1963. P. 176 – 226.
12. *Auerbach E.* Francesco d'Assisi nella «Commedia» // Там же. P. 227 – 240.
13. *Auerbach E.* Gli appelli di Dante al lettore // Там же. P. 309 – 323.
14. *Auerbach E.* Sacrae Scripturae sermo umilis // Там же. P. 167 – 175.
15. *Aurelius Augustinus.* De doctrina christiana. Turnhout, 1962.

URL: [http://www.augustinus.it/latino/dottrina\\_cristiana/index.htm](http://www.augustinus.it/latino/dottrina_cristiana/index.htm) (дата последнего обращения: 05.12.2017).

16. *Aurelius Augustinus*. De Trinitate. Turnhout, 1968. URL: <http://www.augustinus.it/latino/trinita/index.htm> (дата последнего обращения: 29.11.2017).
17. *Baldelli I.* Neologismi // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 37– 38.
18. *Barański Z.* Canto XXV // Güntert G., Picone M. (a cura di). Lectura Dantis Turicensis: Purgatorio. Firenze, 2001. P. 389 – 406.
19. *Barański Z.G.* «Comedia»: Dante, l'«Epistola a Cangrande» e la commedia medievale // Barański Z.G. Chiosar con altro testo: Leggere Dante nel Trecento. Firenze, 2001. P. 41 – 76.
20. *Barbi M.* (a cura di). Vita Nuova. Firenze, 1960.
21. *Barbi A.* Gioia, sofferenza e persecuzione nell'opera di S. Luca. // Panimolle S.A. (a cura di). Dizionario di Spiritualità Biblico-Patristica. Gioia, sofferenza, persecuzione nella Bibbia. Roma, 2000. Vol. 26. P. 167 – 207.
22. *Barnstone W.* (a cura di). The Other Bible: Ancient Alternative Scriptures. San Francisco, 1984.
23. *Barsella S.* In the Light of the Angels. Angelogy and Cosmology in Dante's Divina Commedia. Firenze, 2010.
24. *Barsotti S.* Laude inedite del secolo XIII // Rivista di Scienze Storiche. 1905. № 2. P. 43 – 48.
25. *Bartoli A.* (a cura di). Le lettere del Beato Giovanni Colombini da Siena. Lucca, 1856.
26. *Bassnett-McGuire S.* La traduzione del testo poetico // Bassnett-McGuire S. La traduzione. Teorie e pratica. Milano, 1993. P. 113 – 137.
27. *Battaglia Ricci L.* La cantica della trasformazione – Purgatorio I-II // Quadrio B. (a cura di). Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009. Milano, 2010. P. 3 – 39.
28. *Battaglia S.* (a cura di). Grande dizionario della lingua italiana: In 21 voll. Torino, 1992. Vol. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10.
29. *Battistini A.* Canto XIX // Giannantonio P. (a cura di). Lectura Dantis Neapolitana. Paradiso. Napoli, 2000. P. 363 – 386.
30. *Beaupère N.* San Paolo e la gioia. Il messaggio della speranza. Roma, 1975.
31. *Bellomo S.* «Un lampeggiar di riso»: quando Dante sorride (14 settembre 2014) // Bartuschat J. (a cura di). Letture Classensi. Dante e l'esilio. Ravenna, 2015. Vol. 44. P. 127 – 137.
32. *Bellomo S.* L'Epistola a Cangrande, dantesca per intero: «a rischio di procurarci un dispiacere» // L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca. 2015. Vol. 46. P. 5 – 19.
33. *Belperron P.* La Joie d'amour. Paris, 1948.

34. *Bergoglio F.* La gioia della misericordia. Il Vangelo di Luca letto dal Papa. Roma, 2016.
35. *Bernardicou P.J.* The Lucan Theology of Joy // *Science et Esprit*. 1973. № 25. P. 75 – 93.
36. *Bettarini R.* (a cura di). Dante da Maiano. Rime. Firenze, 1969.
37. *Bigi E.* Vanni Fucci // *Bosco U.* (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 5. P. 878 – 880.
38. *Boitani P.* Naufragio, interpretazione e alterità // *Boitani P.* L'ombra di Ulisse. Bologna, 1992. P. 41 – 60.
39. *Bologna C.* Dante Alighieri: uno scrittore medievale del Novecento // *La Ricerca*. 2012. №1. URL: <http://www.laricerca.loescher.it/letteratura/112-dante-alighieri-uno-scrittore-medioevale-del-novecento.html> (data последнего обращения: 01.12.2017).
40. *Bosco U.* Forese // *Bosco U.* Dante vicino. Caltanissetta; Roma, 1966. P. 150 – 171.
41. *Bosco U.* Il nuovo stile della poesia dugentesca secondo Dante // Там же. P. 29 – 54.
42. *Bosco U.* La «follia» di Ulisse // *Lettere italiane*. 1958. № 10. P. 417 – 430.
43. *Bosco U.* Teologia e ultra-teologia negli ultimi canti del «Paradiso» // *Bosco U.* Altre pagine dantesche. Caltanissetta-Roma, 1987. P. 61 – 92.
44. *Botterill S.* Dante and the Mystical Tradition: Bernard of Clairvaux in the Commedia. Cambridge, 1994.
45. *Bougerol J.G.* Introduzione a S. Bonaventura. Vicenza, 1988.
46. *Bourke V. J.* Joy in Augustine's Ethics // *The Saint Augustine Lecture Series*. 1978. P. 9 – 55.
47. *Boyde P.* 'Lo color del core'. Visione, passione e ragione in Dante. Napoli, 2002.
48. *Brambilla Ageno F.* (a cura di). Convivio: In 2 voll. Firenze, 1995.
49. *Branca V.* Il «Cantico di frate Sole». Studio delle fonti e testo critico. Firenze, 1950.
50. *Calenda C.* Inferno. Canto XI // *Malato E., Mazzucchi A.* (a cura di). *Lectura Dantis Romana*. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I – XVII. Roma, 2013. P. 343 – 364.
51. *Camproux Ch.* Joy d'amor (jeu et joie d'amour). Montpellier, 1965.
52. *Canopi A.M.* Dio della mia gioia. Il tema della gioia nella Bibbia. Casale Monferrato, 1989.
53. *Caprioglio N., Spengel G.* Dmitrij Merezkovskij e Dante Alighieri // *Guidubaldi E.* (a cura di). Dantismo russo e cornice europea: In 2 voll. Firenze, 1989. Vol. 1. P. 341 – 351.
54. *Carena C., Trapè A.* (a cura di). Sant'Agostino. Le Confessioni. Roma, 1965.
55. *Carugati G.* Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della «Commedia» di Dante. Bologna, 1991.

56. *Casadei A.* Sull'autenticità dell'«Epistola a Cangrande» // Cattermole C., De Aldama C., Giordano C. (a cura di). Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid, 5 – 7 novembre 2012. Madrid, 2014. P. 803 – 830.
57. *Casadei A.* «Dilatasti» o «Delectasti»? Osservazioni su Purg. XXVIII 80 // Libri e documenti. 2014 – 2015. № 40 – 41. P. 187 – 191.
58. *Casadei A.* Il titolo della «Commedia» e l'«Epistola a Cangrande» // Casadei A. Dante oltre la «Commedia». Bologna, 2013. P. 14 – 44.
59. *Casagrande C.* Ridere in Paradiso. Gaudio, giubilo e riso tra angeli e beati // Casaretto F.M. (a cura di). Il riso. Atti delle I Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo. «Homo risibilis». Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali. Alessandria, 2002. P. 177 – 189.
60. *Casagrande C., Vecchio S.* I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo. Torino, 2000. P. 36 – 53.
61. *Casella M.* Le guide di Dante nella Divina Commedia. Firenze, 1944.
62. *Casini T.* Studi di poesia antica. Città di Castello, 1913.
63. *Chabaille P.* (a cura di). Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni. Bologna, 1878 – 1883.
64. *Châtillon J., Duchet-Suchaux M.* (sous la direction). Richard de Saint-Victor. Les douze patriarches ou Benjamin Minor. Paris, 1997.
65. *Chiavacci Leonardi A.M.* «Le bianche stole»: il tema della resurrezione nel Paradiso // Chiavacci Leonardi A.M. Le bianche stole. Saggi sul «Paradiso» di Dante. Firenze, 2010. P. 3 – 25.
66. *Chiavacci Leonardi A.M.* Dolcezza del Paradiso // Там же. P. 189 – 192.
67. *Chiavacci Leonardi A.M.* Parole del Paradiso // Там же. P. 173 – 177.
68. *Chiavacci Leonardi A.M.* La prima cantica // Alighieri D. Commedia. Inferno. Purgatorio. Paradiso. Bologna, 2001. P. 19 – 22.
69. *Chiavacci Leonardi A.M.* Approfondimenti all'Inf. VII // Alighieri D. Commedia. Inferno. Там же. P. 135 – 137.
70. *Chiavacci Leonardi A.M.* La seconda cantica // Alighieri D. Commedia. Purgatorio. Там же. P. 1 – 9.
71. *Chiavacci Leonardi A.M.* Introduzione al Canto I del Purgatorio // Alighieri D. Commedia. Purgatorio. Там же. P. 2 – 4.
72. *Chiavacci Leonardi A.M.* Nota di approfondimento. Manfredi // Alighieri D. Commedia. Purgatorio. Там же. P. 58.
73. *Chiavacci Leonardi A.M.* Canto XVIII. Introduzione // Alighieri D. Commedia. Purgatorio. Там же. P. 312 – 315.



74. *Chiavacci Leonardi A.M.* Paradiso. Introduzione // Alighieri D. *Commedia. Paradiso.* Там же. P. 9 – 18.
75. *Chiavacci Leonardi A.M.* Canto III. Introduzione // Alighieri D. *Commedia. Paradiso.* Там же. P. 46 – 48.
76. *Chiavacci Leonardi A.M.* Canto VIII. Introduzione // Alighieri D. *Commedia. Paradiso.* Там же. P. 133 – 135.
77. *Chiavacci Leonardi A.M.* Introduzione al canto XII // Alighieri D. *Commedia. Paradiso.* Там же. P. 211 – 214.
78. *Chiavacci Leonardi A.M.* L'ardore della conoscenza // Chiavacci Leonardi A.M. *La guerra de la pietate.* Napoli, 1979. P. 138 – 174.
79. *Chiavacci Leonardi A.M.* La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell'Inferno di Dante. Napoli, 1979.
80. *Cimosa M.* Gioia, Dolore, Persecuzione nell'Antico Testamento // Panimolle S.A. (a cura di). *Dizionario di Spiritualità Biblico-Patristica. Gioia, sofferenza, persecuzione nella Bibbia.* Roma, 2000. Vol. 26. P. 42 – 72.
81. *Colombo M.* (a cura di). *Dante Alighieri.* Vita Nuova. Milano, 1993.
82. *Colombo M.* Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità. Firenze, 1987.
83. *Colucci M.* Note alla Conversazione su Dante di Mandel'stam // Colucci M. *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze.* Roma, 2007. P. 176 – 185.
84. *Consoli D.* Significato del Virgilio dantesco. Firenze, 1966.
85. *Consoli D.* Tristo // Bosco U. (a cura di). *Enciclopedia Dantesca: In 6 voll.* Roma, 1984. Vol. 5. P. 726 – 727.
86. *Contini G.* (a cura di). *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva.* Roma, 1941.
87. *Contini G.* (a cura di). *Poeti del Duecento: In 2 voll.* Milano-Napoli, 1960.
88. *Contini G.* *Letteratura italiana delle origini.* Firenze, 1971.
89. *Copleston F.* *A History of Philosophy. Augustinus to Scotus.* New York, 1993.
90. *Cortelazzo M., Zolli P.* *Dizionario etimologico della lingua italiana.* Bologna, 1999.
91. *Corti M.* *Metodi e fantasmi.* Milano, 1969.
92. *Cristaldi S.* Dalle Beatitudini all'Apocalisse. Il Nuovo Testamento nella *Commedia* // *Lecture classensi.* 1988. № 17. P. 24 – 67.

93. *Cristaldi S.* Dante e i salmi // *Ledda G.* (a cura di). *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009.* Ravenna, 2011. P. 77 – 120.
94. *Cristaldi S.* Profili oltre il tempo e lo spazio // *Montorfano T.* (a cura di). *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010.* Genova; Milano, 2010. P. 285 – 310.
95. *Cristiani M.* Il «disiato riso». Ridere, sorridere, splendere nella «Commedia» di Dante // *Casaretto F.M.* (a cura di). *Il riso. Atti delle I Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo. «Homo risibilis». Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali.* Alessandria, 2002. P. 1 – 12.
96. *Cristini E.* Gioia, dolore e persecuzione in s. Agostino // *Panimolle S.A.* (a cura di). *Dizionario di Spiritualità Biblico-Patristica. Gioia, sofferenza, persecuzione nei Padri della Chiesa.* Roma, 2006. Vol. 27. P. 289 – 308.
97. *Cropp G.M.* *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique.* Genève, 1975.
98. *Cullen P.J.* Euphoria, Praise and Thanksgivings: Rejoicing in the Spirit in Luke-Acts // *Journal of Pentecostal Theology.* 1995. № 6. P. 13 – 24.
99. *Curtius E.R.* *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter.* Bern, 1948.
100. *Curtius E.R.* *Letteratura europea e Medio Evo latino.* Firenze, 1992.
101. *D'Onofrio G.* «Tempus ridendi». Il riso del filosofo nell'Alto Medioevo // *Casaretto F.M.* (a cura di). *Il riso. Atti delle I Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo. «Homo risibilis». Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali.* Alessandria, 2002. P.121 – 176.
102. *D'Ovidio F.* Dante e S. Paolo // *D'Ovidio F.* *Studi sulla Divina Commedia.* Milano, 1901. P. 336 – 355.
103. *Da Campagnola S.* Francesco di Assisi, santo // *Bosco U.* (a cura di). *Enciclopedia Dantesca: In 6 voll.* Roma, 1984. Vol. 3. P. 17 – 23.
104. *Da Lentini G.* Lo viso mi fa andare allegramente... // *Antonelli R.* (a cura di). *I poeti della scuola siciliana.* Milano, 2008. P. 472.
105. *Dagnino A.* *Il cantico della gioia. I motivi biblici della gioia cristiana.* Bologna, 1995.
106. *Danielou J., Devoto G.* (a cura di). *La Bibbia nell'alto medio evo.* Spoleto, 1963.
107. *Davidson P.* *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian Symbolist's Perception of Dante.* Cambridge, 1989.
108. *Davidson P.* *Vyacheslav Ivanov's Translations of Dante // Oxford Slavonic Papers.* 1982. №15. P. 128 – 129.
109. *De Certeau M.* *Il parlare angelico: Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII).* Firenze, 1989. P. 201.

110. *De Certeau M.* La fable mystique. Paris, 1982.
111. *De Giorgi R., Rabboni R.* (a cura di). Aleksandr Nikolaevič Veselovskij. Studi su Dante // La parola del testo. Rivista internazionale di letteratura italiana e comparata. 2017. № 21 (1 – 2).
112. *Del Lungo I.* Il Canto XVII del ‘Paradiso’. Firenze, 1931.
113. *Delcorno C.* Predicazione volgare e volgarizzamenti // Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age – Temps Modernes. 1977. № 89. P. 679 – 689.
114. *Delcorno C.* Inferno XI // Pasquini E., Galli C. (a cura di). Lectura Dantis Bononiensis. Bologna, 2012. P. 137 – 156.
115. *Denomy A.J.* Jois among the early troubadours: its meaning and possible source // Medieval Studies. 1951. № 13. P. 177 – 217.
116. *Dessi R.M., Lauwers M.* (sous la direction). La Parole du prédicateur (V-e – XV-e siècle). Nice, 1997.
117. *Di Giovanni A.* L’etica dell’amore nella «Commedia» // Di Giovanni A. La filosofia dell’amore nelle opere di Dante. Roma, 1967. P. 415 – 440.
118. *Dodero M.L.* Presenza di Dante Alighieri in Anna Andreevna Achmatova // Guidubaldi E. (a cura di). Dantismo russo e cornice europea: In 2 voll. Firenze, 1989. Vol. 1. P. 361 – 370.
119. *Dumoulin P.* Luca. Il Vangelo della gioia. Bologna, 2015.
120. *Dykman A.* Lithica ivanoviana. Quelques remarques autour du cycle PROZRAČNOST’ // Cahiers du Monde Russe. 1994. № 35. P. 269 – 283.
121. *Eco U.* The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington; London, 1979.
122. *Egidi F.* (a cura di). Le rime di Guittone d'Arezzo // Giornale storico della letteratura italiana. 1941. № 57. P. 55 – 82.
123. *Étkind E.* Un’arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione // Buffoni F. (a cura di). Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria: In 2 voll. Roma, 2005. Vol. 2. P. 561 – 599.
124. *Ettore F.* Comunione e partecipazione: la koinônia nell’epistolario paolino. Brescia, 1986.
125. *Even-Zohar I.* La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario // Nergaard S. Teorie contemporanee della traduzione. Milano, 1995. P. 235 – 238.
126. *Fabris R.* Gioia, dolore e persecuzione nell’epistolario del Nuovo Testamento // Panimolle S.A. (a cura di). Dizionario di Spiritualità Biblico-Patristica. Gioia, sofferenza, persecuzione nella Bibbia. Roma, 2000. Vol. 26. P. 137 – 166.
127. *Faes de Mottoni B.* Bonaventura da Bagnoregio. Milano, 2017.
128. *Favati G.* Amore // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 216 – 239.

129. *Federici Vescovini G.* Studi sulla prospettiva medievale. Torino, 1965.
130. *Ferraro G.* La gioia di Cristo nel quarto vangelo, nelle lettere giovanee e nell'Apocalisse. Città del Vaticano, 2000.
131. *Finazzi S.* Lessico metaforico dantesco: elementi di tradizione e funzioni semantiche nella «Commedia»: Tesi dottorale del XXIV ciclo. Roma, 2011.
132. *Fiorilla M.* Canto III. «State contenti umana gente al quia»: Virgilio e Manfredi tra mondo degli uomini e vita ultraterrena // Malato E., Mazzucchi A. (a cura di). *Lectura Dantis Romana*. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. 1. Canti I – XVII. Roma, 2014. P. 65 – 85.
133. *Fiorilla M.* Canto VIII. «Io dico, seguitando [...]»: ripresa e sospensione del racconto alle porte di Dite // Malato E., Mazzucchi A. (a cura di). *Lectura Dantis Romana*. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I – XVII. Roma, 2013. P. 255 – 279.
134. *Forti F.* Filippo Argenti // Bosco U. (a cura di). *Enciclopedia Dantesca*: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 873 – 876.
135. *Forti F.* Matelda // Bosco U. (a cura di). *Enciclopedia Dantesca*: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 854 – 860.
136. *Foster K.* Gli elogi danteschi di san Francesco e san Domenico // Mellone A. (a cura di). *Lectura Dantis Metelliana*. Dante e il francescanesimo. Cava dei Tirreni, 1987. P. 233 – 236.
137. *Foster K.* Tommaso d'Aquino // Bosco U. (a cura di). *Enciclopedia Dantesca*: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 5. P. 626 – 649.
138. *Francesco d'Assisi*. Cantico di frate Sole // Contini G. *Poeti del Duecento*: In 2 voll. Milano-Napoli, 1960. Vol. 1. P. 29 – 34.
139. *Francesco d'Assisi*. Ammonizioni // Leonardi C. (a cura di). *La letteratura francescana*. Francesco e Chiara d'Assisi. Milano, 2004. P. 79 – 102.
140. *Francesco d'Assisi*. Regola senza bolla // Там же. P. 7 – 61.
141. *Freccero J.* Dante: The Poetics of Conversion. Cambridge, 1986.
142. *Frugoni A.* Manfredi // Bosco U. (a cura di). *Enciclopedia Dantesca*: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 802 – 804.
143. *Gagliardo F.* La tragedia intellettuale di Dante. Il Convivio. Catanzaro, 1994.
144. *Garzena C.* Terra fidelis manet. Humilitas et servitium nel «Cantico di frate Sole». Firenze, 1997.
145. *Getto G.* Letteratura religiosa dal Due al Novecento. Firenze, 1967.
146. *Gianni L.* Questa rosa novella... // Cudini P. (a cura di). *Poesia italiana del Duecento*. Milano, 1978. P. 352.

147. *Gibson M.T.* The Bible in the Latin West. Notre Dame, 1993.
148. *Giglio R.* Il san Francesco di Dante // *Giglio R.* Autori e lettori, letture della «Commedia» e saggi sugli interpreti di Dante. Massa Lubrense, 1990. P. 169 – 172.
149. *Gilson É.* Dante et la philosophie. Paris, 1939.
150. *Gilson É.* Giovanni Duns Scoto. Milano, 2008.
151. *Gilson É.* Introduzione allo studio di Sant'Agostino. Casale Monferrato, 1983.
152. *Gilson É.* La conclusion de la Divine Comédie et la mystique franciscaine // *Revue d'histoire franciscaine.* 1924. № 1. P. 55 – 63.
153. *Gilson É.* La philosophie de saint Bonaventure. Paris, 1953.
154. *Gilson S.A.* Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante, Lewiston; Queenston; Lampeter, 2000.
155. *Gioia F.* Il libro della gioia. Per una teologia biblica dei sentimenti. Casale Monferrato, 1997.
156. *Giordano da Pisa.* Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'Ordine de' predicatori. Recitate in Firenze. Torino, 1992.
157. *Gorni G.* La «nuova legge» del Purgatorio // *Gorni G.* Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante. Bologna, 1990. P. 199 – 217.
158. *Gragnolati M., Holzhey Ch.* Dolore come gioia. Trasformarsi nel Purgatorio di Dante // *Psiche.* La scomparsa del Purgatorio. 2003. № 2. P. 111 – 126.
159. *Grignani M.A.* (a cura di). La navigazione di San Brandano. Milano, 1975.
160. *Grosfiller J.* (sous la direction). L'œuvre de Richard de Saint-Victor. 1: De contemplatione (Beniamin maior). Turnhout (Brepols), 2013.
161. *Grover A. (ed.).* Richard of St. Victor. The Twelve Patriarchs. The Mystical Ark. Book Three of the Trinity. New York, 1979. P. 340.
162. *Gualtieri V.G.* Il «diverso volto» de' corpi celesti // *Poesia e poeti: da Dante ad Angelina Lanza: discorsi, critica.* Firenze, 1937. P. 195 – 219.
163. *Guardini R.* L'angelo nella Divina Commedia. Brescia, 1967.
164. *Guenon R.* L'esoterismo di Dante. Milano, 2001.
165. *Hawkins P.S.* Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination. Stanford, 1999.
166. *Hawkins P.S.* Watching Matelda // *Hawkins P.S.* Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination. Stanford, 1999. P. 159 – 179.
167. *Hayes B.E.* Arnaut Daniel et Dante // *Touber A.H.* (sous la direction). Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO. Amsterdam, 1998. P. 125 – 132.

168. *Inglese G.* «Epistola a Cangrande»: questione aperta // Inglese G. L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento. Milano, 2000. P. 165 – 188.
169. *Iriarte L.* Raimondo Lullio. Introduzione // Caroli E. (ed.) Scritti dei mistici francescani: 2 voll. Assisi, 1997. Vol. 2. P. 253 – 262.
170. *Jacomuzzi A.* Considerazioni sopra i canti di Cacciaguida // Jacomuzzi A. L'Imago al cerchio e altri studi sulla 'Divina Commedia'. Milano, 1995. P. 114 – 140.
171. *Jakobson R.* Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // Jakobson R., Halle M. Fundamentals of Language. The Hague; Paris, 1971. P. 69 – 96.
172. *Jallonghi E.* Il misticismo bonaventuriano nella Divina Commedia. Città di Castello, 1935.
173. *Javelet R.* Image et ressemblance au douzième siècle: In 2 voll. Paris, 1967. Vol. 2. De Saint Anselme à Alain de Lille.
174. *Jourdain A.* The nature of «Uti» and «Frui» in the philosophie of saint Augustin. New York, 1946.
175. *Kelly H.A.* Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante. Berkeley; Los Angeles; London, 1989.
176. *Kirkpatrick R.* The Paradiso // Kirkpatrick R. Dante. The Divine Comedy. Cambridge, 1987. P. 92 – 106.
177. *Kraus H. J.* Teologia dei salmi. Brescia, 1989.
178. *Kulesza E.* La doctrine mystique de Richard de Saint-Victor. Supplément a la «Vie Spirituelle». Paris, 1924. Vol. 10. P. 185 – 239; 274 – 287; 302 – 303.
179. *Lanza F.* Giovanni di Sassonia // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 191 – 192.
180. *Latini B.* I libri naturali del «Tesoro» emendati colla scorta de' codici, commentati e illustrati da Guido Battelli. Firenze, 1917.
181. *Lauer A.* (a cura di). De triplici via, cap. III, 5 // Lauer A. (a cura di). Seraphici doctoris Sancti Bonaventurae Opera Omnia. Firenze, 1898. P. 15.
182. *Lavis J.* L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Age. Paris, 1972.
183. *Le Goff J.* San Francesco d'Assisi. Roma; Bari, 2010.
184. *Leclercq J., Vandenbroucke F., Cagnet L.* La spiritualité du Moyen Age. Ligugé (Vienne), 1961.
185. *Ledda G.* «Quali colombe dal disio chiamate»: A Bestiary of Desire in Dante's Commedia // Gragnolati M., Kay T., Lombardi E., Southern F. (ed.). Desire in Dante and the Middle Ages. Oxford, 2012. P. 58 – 70.

186. *Ledda G.* (a cura di). *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante: atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 7 novembre 2009.* Ravenna, 2011.
187. *Ledda G.* *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo* // Там же. P. 179 – 216.
188. *Ledda G.* *Animali nel Paradiso* // *Ledda G.* (a cura di). *La poesia della natura nella Divina Commedia. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007).* Ravenna, 2009. P. 93 – 135.
189. *Ledda G.* *Dante e le metamorfosi della visione* // *Griseldaonline.* 2008 – 2009. № 8. URL: <http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/ledda.htm> (дата последнего обращения: 21.11.1987).
190. *Ledda G.* *Filosofia e ottica nella predicazione medievale* // *Auzzas G., Baffetti G., Delcorno C.* (a cura di). *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI. Atti del Seminario di studi (Bologna 15-17 novembre 2001).* Firenze, 2003. P. 53 –78.
191. *Ledda G.* *I segni del Paradiso – Paradiso III-IV-V* // *Montorfano T.* (a cura di). *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010.* Genova-Milano, 2010. P. 27 – 60.
192. *Ledda G.* *Inferno VII* // *Pasquini E., Galli C.* (a cura di). *Lectura Dantis Boniensis.* Bologna, 2012. P. 59 – 87.
193. *Ledda G.* *Invocazioni e preghiere per la poesia nel «Paradiso»* // *Ledda G.* (a cura di). *Preghiera e liturgia nella «Commedia».* Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 12 novembre 2011). Ravenna, 2013. P. 125 – 154.
194. *Ledda G.* *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante.* Ravenna, 2002.
195. *Ledda G.* *Paradiso XVII* // *Sandal E.* (a cura di). *Il trittico di Cacciaguida. Lectura Dantis Scaligera 2008-2009.* Roma-Padova, 2011. P. 107 – 145.
196. *Ledda G.* *Vergine Madre, Figlia del tuo Figlio* // Там же. P. 97 – 136.
197. *Ledda G.* *Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella Commedia di Dante* // *Anselmi G.M., Guerra M.* (a cura di). *Le metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento.* Bologna, 2006. P. 17 – 40.
198. *Leonarda S.* *Mia gioia e mia corona (Fil 4, 1): ricerca biblico-teologica. La gioia nelle Lettere di San Paolo.* Palermo, 1988.
199. *Leonardi C.* *Introduzione* // *Leonardi C.* (a cura di). *La letteratura francescana: In 2 voll. Francesco e Chiara d'Assisi.* Milano, 2004. Vol. 1. P. 13 – 177.
200. *Lévêque J.* *Proverbes* // *Viller M., Rayez A.* (sous la direction). *Dictionnaire de Spiritualité.* Paris, 1986. T. 12. P. 2459 – 2464.
201. *Levy B.S.* (a cura di). *The Bible in the Middle Ages: Its Influence on Literature and Art.* Binghamton; New York, 1992.

202. *Levy J.* I problemi estetici del tradurre // Buffoni F. (a cura di). Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria. Roma, 2005. P. 235 – 257.
203. *Lombardi E.* Augustine and Dante // Honess Cl. E., Treherne M. (ed.). Reviewing Dante's Theology: In 2 voll. Oxford, 2013. Vol. 1. P. 175 – 208.
204. *Longère J.* Introduction // Châtillon J., Duchet-Suchaux M. (sous la direction). Richard de Saint-Victor. Les douze patriarches ou Benjamin Minor. Paris, 1997. P. 7 – 75.
205. *Lovera L.* (a cura di). Concordanza della Commedia di Dante Alighieri. Torino, 1975.
206. *Maierù A.* *Mente* // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 899 – 905.
207. *Manetti G.* Non dice ciò che dice. Aristotele, il comico e la filosofia del linguaggio contemporanea // Mosetti Casaretto F. (a cura di). Homo risibilis. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali. Alessandria, 2005. URL: [https://www.academia.edu/2331547/Non\\_dice\\_cio\\_che\\_dice.\\_Aristotele\\_il\\_comico\\_e\\_la\\_filosofia\\_del\\_linguaggio\\_contemporanea](https://www.academia.edu/2331547/Non_dice_cio_che_dice._Aristotele_il_comico_e_la_filosofia_del_linguaggio_contemporanea) (дата последнего обращения: 28.11.2017).
208. *Manselli R.* Bernardo di Chiaravalle // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 593 – 596.
209. *Mariani A.* Letizia // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 630 – 631.
210. *Marrou H.-Ir.* Saint Augustin et l'Augustinisme. Paris, 1952.
211. *Marti M.* Studi su Dante. Galatina, 1984.
212. *Mattioli A.* Beatitudini e felicità nella Bibbia di Israele. Firenze, 1992.
213. *Mazzamuto P.* Flegetonte // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 2. P. 985 – 986.
214. *Mazzeo J.A.* Dante and the Pauline Modes of Vision // Harvard Theological Review. 1957. № 40. P. 275 – 306.
215. *Mazzotta G.* Dante's Vision and the Circle of Knowledge. Princeton, 1993.
216. *Mazzotta A.* Dante, Poet of the Desert. Princeton, 1979.
217. *McGuire B.P.* Purgatory, The Communion of Saints, and Medieval Change // Viator. 1989. № 20. P. 61 – 84.
218. *Mellone A.* Il san Francesco di Dante e il san Francesco della storia // Mellone A. (a cura di). Lectura Dantis Metelliana. Dante e il francescanesimo. Cava dei Tirreni, 1987. P. 11 – 73.
219. *Menoud Ph.* Les Actes des Apôtres et l'eucharistie // Menoud Ph. Jésus-Christ et la foi. Neuchâtel-Paris, 1975. P. 63 – 76.



220. *Mersch É.* Communion des saints // Viller M. (sous la direction). Dictionnaire de Spiritualité. Paris, 1953. T. 2. P. 1292 – 1294.
221. *Mersch É., Brunet R.* Corps mystique // Там же. P. 2378 – 2403.
222. *Minetti F.F.* (a cura di). Monte Andrea da Fiorenza. Le rime. Firenze, 1979.
223. *Mocan M.* Il livore dell'invidia e la luce della sapienza: lettura di Purgatorio XIII // L'Alighieri. Rassegna dantesca. 2015. № 46. P. 61 – 85.
224. *Mocan M.* L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante. Firenze, 2012.
225. *Mocan M.* La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale. Milano, 2007.
226. *Momigliano A.* Il paesaggio della Divina Commedia // Momigliano A. Dante, Manzoni, Verga. Messina; Firenze, 1965. P. 5 – 31.
227. *Montanari A.* Introduzione. Il Cantico e la sua esegesi nel XII secolo // Montanari A., Roi I. (a cura di). Guglielmo de Saint-Thierry. Commento al Cantico dei cantici. Milano, 2008. P. 9 – 116.
228. *Montemaggi V.* «La Rosa in che il verbo divino carne si fece»: Human Bodies and Truth in the Poetic Narrative of the «Commedia» // Barnes J.C., Petrie J. (ed.). Dante and the Human Body. Dublin, 2007. P. 159 – 194.
229. *Moretti Costanzi T.* San Bonaventura. Roma, 2003.
230. *Moutier I.* (a cura di). Villani M. Cronica. Firenze, 1825 – 1826.
231. *Nardi B.* Chiesa e Impero nell'«Inferno». Il Veltro e la Lupa. La donazione di Costantino e la prostituta dell'Apocalisse // Nardi B. Saggi di filosofia dantesca. Firenze, 1967 [1930]. P. 284 – 289.
232. *Nardi B.* La dottrina dell'Empireo nella sua genesi storica e nel pensiero dantesco // Там же. P. 167 – 214.
233. *Nardi B.* La dottrina delle macchie lunari nel secondo canto del Paradiso // Там же. P. 3 – 39.
234. *Nardi B.* Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante // Nardi B. Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca. Bari, 1942. P. 1 – 88.
235. *Nardi B.* La tragedia di Ulisse // Там же. P. 89 – 99.
236. *Nardi B.* Filosofia e teologia ai tempi di Dante in rapporto al pensiero del poeta // Nardi B. Saggi e note di critica dantesca. Milano; Napoli, 1966. P. 3 – 109.
237. *Nardi B.* Intorno al sito del Purgatorio e al mito dantesco dell'Eden // Nardi B. Saggi di filosofia dantesca. Milano, 1930 [1922]. P. 349 – 374.
238. *Nardi B.* La «donatio Constantini» e Dante // Nel mondo di Dante. Roma, 1944. P. 107 – 159.

239. *Nasti P.* Favole d'amore e «Saver profondo». La tradizione salomonica in Dante. Ravenna, 2007.
240. *Natale A.* Theologia dogmatica et moralis secundum ordinem catechismi Tridentini. Parigi, 1714.
241. Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio. URL: [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_index\\_it.html](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_it.html) (дата последнего обращения: 16.11.2017).
242. *O'Donnell J.* Trinité // Viller M., Derville A. (sous la direction). Dictionnaire de Spiritualité. Paris, 1991. T. 15. P. 1288 – 1324.
243. *O'Connor W.R.* The Uti/Frui Distinction in Augustin's Ethics // Augustinian studies. 1983. № 14. P. 45 – 62.
244. *Olgiati F.* (a cura di). Della vera e perfetta letizia // Caroli E. (a cura di). Fonti francescane. Editio Minor. Assisi, 2003. P. 144 – 145.
245. *Olgiati F.* I Fioretti // Там же. P. 863 – 1026.
246. *Olgiati F.* Introduzione a Scritti di Francesco d'Assisi // Там же. P. 3 – 23.
247. *Onder L.* Godere // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 245.
248. *Ottaviano C.* Riccardo di San Vittore. La vita, le opere, il pensiero. Roma, 1933.
249. *Padoan G.* (a cura di). Boccaccio G. Esposizioni sopra la Commedia di Dante. Milano, 1965: In 2 voll. Vol. 1.
250. *Padoan G.* Apollo // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 318 – 319.
251. *Padoan G.* Purgatorio XVIII // Marcazzan M. (a cura di). Lectura Dantis Scaligera. Purgatorio. Firenze, 1967. P. 657 – 688.
252. *Pagliaro A.* «Ahi Costantin,...» // Pagliaro A. Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia: In 2 voll. Messina; Firenze, 1966. Vol. 1. P. 253 – 291.
253. *Pagliaro A.* Fortuna // Там же. P. 161 – 184.
254. *Pagliaro A.* Ulisse // Там же. P. 371 – 432.
255. *Panvini B.* (a cura di). Le rime della scuola siciliana: In 2 voll. Firenze, 1962. Vol. 1.
256. *Pasquali S.* Due sequenze in volgare del secolo XIII // Studi di filologia italiana. 1976. № 24. P. 9 – 10.
257. *Pasquini E.* Cupidigia // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 2. P. 285 – 286.
258. *Pasquini E.* Ridere // Там же. Vol. 4. P. 920 – 921.

259. *Pasquini E.* Riso // Там же. Vol. 4. P. 977.
260. *Pattaro G.* Il linguaggio mistico // Ancilli E., Paparozzi M. (a cura di). La mistica. Fenomenologia e riflessione teologica: In 2 voll. Roma, 1984. Vol. 2.
261. *Pertile L.* La punta del disio. Semantica del desiderio nella Commedia. Fiesole (Firenze), 2005.
262. *Perugi M.* Arnaut Daniel in Dante // Studi Danteschi. 1978. № 41. P. 59 – 152.
263. *Petrocchi G.* (a cura di). La Commedia secondo l'antica vulgata. Firenze, 1994. 4 voll.
264. *Petrocchi G.* Commento al Paradiso XV, 71 // Petrocchi G. (a cura di). Dante Alighieri. La Commedia secondo l'antica vulgata. Paradiso. Milano, 1967. P. 246 – 247.
265. *Petrocchi G.* Cultura e poesia nel Trecento // Storia della letteratura italiana: In 9 voll. Il Trecento. Milano, 1965. Vol. 2.
266. *Petrocchi G.* Il canto XVII del 'Paradiso' // Critica Letteraria. 1988. № 16. P. 3 – 11.
267. *Picasso G.* Dante e la teologia monastica // Ghisalberti A. (a cura di). Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri. Milano, 2001. P. 131 – 146.
268. *Pirovano D.* Lettura del secondo canto del Purgatorio // Rivista di letteratura italiana. 2014. № 32 (2). P. 9 – 24.
269. *Pistelli E.* (a cura di). Epistole. Firenze, 1960.
270. *Poletto G.* La Santa Scrittura nelle opere e nel pensiero di Dante Alighieri. Siena, 1909.
271. *Polidori F.-L.* (a cura di). Jacopo Passavanti. Lo Specchio della vera penitenza di Iacopo Passavanti. Firenze, 1856.
272. *Pollack T.* Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude // Honess Cl.E., Treherne M. (ed.). Reviewing Dante's Theology: In 2 voll. Oxford, 2013. Vol. 1. P. 263 – 320.
273. *Popova Rogova N.* Le traduzioni della Commedia in Russia dal XVIII secolo ai giorni nostri: una rassegna // La parola del testo. 2017. № 21 (1 – 2). P. 159 – 167.
274. *Quaglio A.E.* Francesca da Rimini // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 1 – 13.
275. *Rack M.* Significare // Там же. Vol. 5. P. 242 – 245.
276. *Rajna P.* (a cura di). De Vulgari Eloquentia. Firenze, 1960.
277. *Rasco E.* Le componenti della comunione ecclesiale (At. 2, 42 – 47; 4, 32 – 35; 5, 12 – 16) // Parola per l'assemblea festiva. 1971. № 20. P. 26 – 28.
278. *Ravasi G.* Gioia e sofferenza nel libro di Giobbe e nel Salterio // Panimolle S.A. (a cura di). Dizionario di Spiritualità Biblico-Patristica. Gioia, sofferenza, persecuzione nella Bibbia. Roma, 2000. Vol. 26. P. 73 – 103.

279. *Ricci P.G.* (a cura di). *Monarchia*. Milano, 1965.
280. *Rizzi D., Shishkin A.* (a cura di). *Договор об издании «Комедии» Данте* // Archivio italo-russo. Trento, 1997. Vol. 1. P. 547 – 548.
281. *Romano M.* *Il Bestiario moralizzato* // Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di Filologia romanza dell'Università di Firenze. Milano-Napoli, 1978. P. 721 – 888.
282. *Roncaglia A.* *Il canto XXVI del 'Purgatorio'*. Roma, 1955.
283. *Rossini A.* *Rane e formiche nella Commedia: la leggenda di due antichi popoli fra tradizione ovidiana, mediazione patristica ed intertestualità dantesca* // Rivista di Cultura Classica e Medioevale. 2002. № 54. P. 81 – 88.
284. *Ruprecht E.* *Rallegrarsi* // Jenni E., Westermann C., Prato G.L. (a cura di). *Dizionario teologico dell'Antico Testamento*: In 2 voll. Casale Monferrato, 1982. Vol. 2. P. 747 – 753.
285. *Rusconi R.* *La predicazione minoritica in Europa nei secoli XIII-XV* // Rusconi R. *Francesco, il francescanesimo e la cultura della nuova Europa*. Roma, 1986. P. 141–165.
286. *Rusconi R.* *Predicatori e predicazione (secoli IX- XVIII)* // Romano R., Vivanti C. (a cura di). *Storia d'Italia. Annali, IV*. Torino, 1981. P. 951–1035.
287. *Russo V.* *Il canto XIX del «Paradiso»* // Zennaro S. (a cura di). *Paradiso. Letture degli anni 1979 – '81*. Casa di Dante in Roma. Roma, 1989. P. 502 – 503.
288. *Salsano F.* *Dante e le creature* // Mellone A. (a cura di). *Lectura Dantis Metelliana. Dante e il francescanesimo*. Cava dei Tirreni, 1987. P. 191 – 208.
289. *Salsano F., Mellone A., Mengaldo P.V.* *Angelo* // Bosco U. (a cura di). *Enciclopedia Dantesca*: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 1. P. 268 – 272.
290. *Salsano F., Ragonese G.* *Fiera* // Bosco U. (a cura di). *Enciclopedia Dantesca*: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 2. P. 857 – 861.
291. *Santangelo S.* *Dante e i trovatori provenzali*. Genève-Paris, 1982.
292. *Santi F.* *Il sorriso di Beatrice. Dante e la preghiera di intercessione* // Ledda G. (a cura di). *Preghiera e liturgia nella «Commedia»*. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 12 novembre 2011). Ravenna, 2013. P. 31 – 43.
293. *Scott J.* *L'Ulisse dantesco* // Scott J. *Dante magnanimo*. Firenze, 1977. P. 117 – 193.
294. *Segre C.* (a cura di). *Bono Giamboni. Il Libro de' Vizi e delle Virtudi e Il Trattato di Virtù e di Vizi*. Torino, 1968.
295. *Serafini M.* *Il desiderio naturale di Dio nel pensiero di Duns Scoto* // Núñez M.C. (a cura di) *Giovanni Duns Scoto: studi e ricerche nel VII centenario della sua morte. In onore di Caesar Saco Alarcón*. Roma, 2008. P. 276 – 306.

296. *Simonetti M.* Giovanni Damasceno // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 181.
297. *Singleton Ch.* La poesia della Divina Commedia. Bologna, 1979.
298. *Soliginac A.* Passions et vie spirituelle // Viller M., Rayez A. (sous la direction). Dictionnaire de Spiritualité. Paris, 1983. Fasc. 76 – 77. P. 339 – 357.
299. *Stabile G.* Sole. Temi di simbologia in Dante // Stabile G. Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie. Firenze, 2007. P. 329 – 341.
300. *Stabile G.* Teoria della visione come teoria della conoscenza // Там же. P. 9 – 29.
301. *Stoppelli P.* Seduzione estetica e valori etici in Purgatorio II // Rivista di studi danteschi. 2011. № 11 (2). P. 277 – 292.
302. *Tartaro A.* L'identità del male // Tartaro A. Letture dantesche. Roma, 1980. P. 1 – 30.
303. *Tateo F.* Metafora // Bosco U. (a cura di). Enciclopedia Dantesca: In 6 voll. Roma, 1984. Vol. 3. P. 926 – 932.
304. *Tavoni M.* Commento al II.3 del De Vulgari Eloquntia // Giunta C., Gorni G., Tavoni M. (a cura di). Alighieri D. Opere: In 2 voll. Milano, 2011. Vol. 1. P. 1142.
305. *Thomas Aquinas.* Summa Theologiae. URL: <http://www.carimo.it/somma-teologica/index.htm> (дата последнего обращения: 17.11.2017).
306. *Thurston H.* Ave Maria // Herbermann Ch.G. (a cura di). Catholic Encyclopedia: In 15 vol. New York, 1910. Vol. 7. P. 110.
307. *Tommaseo N., Bellini B.* (a cura di). Dizionario della lingua italiana: In 19 voll. Torino; Napoli, 1872. Vol. 4.
308. *Tonelli L.* Dante e la poesia dell'ineffabile. Firenze, 1934.
309. *Toporov V.N.* Translation: Sub Specie of Culture // Meta. 1992. № 1. Vol. 37. P. 29 – 49.
310. *Torrell J.-P.* La vision de Dieu per essentiam selon Saint Thomas d'Aquin // Paravicini Bagliani A. (a cura di). Micrologus. Natura, scienze e società medievali. La visione e lo sguardo nel Medioevo. Firenze, 1997. P. 43 – 68.
311. *Trapè A.* Introduzione al Libro X delle Confessioni // Carena C., Trapè A. (a cura di). Sant'Agostino. Le Confessioni. Roma, 1965. P. 295 – 296.
312. *Trottmann Ch.* Facies et essentia dans les conceptions médiévales de la vision de Dieu // Paravicini Bagliani A. (a cura di). Micrologus. Natura, scienze e società medievali. La visione e lo sguardo nel Medioevo. Firenze, 1997. P. 3 – 18.
313. *Ulivi F.* Il «magnanimo» san Francesco di Dante // Mellone A. (a cura di). Lectura Dantis Metelliana. Dante e il francescanesimo. Cava dei Tirreni, 1987. P. 75 – 94.

314. *Vanelli Coralli R.* Le metafore del gusto e il paradosso percettivo della contemplatio mistica nel Paradiso // *L'Alighieri*. 2008. № 31. P. 23 – 41.
315. *Varanini G., Banfi L., Ceruti Burgio A.* (a cura di). Laude cortonesi dal secolo XIII al XV: In 5 voll. Firenze, 1981. Vol. I. P. 224.
316. *Venuti L.* The Translator's Invisibility: A History of Translation. London; New York, 2008.
317. *Vickers N.J.* Claudel's Delectation in Dante // *Claudel Studies*. 1981. № 8. P. 28 – 41.
318. *Villa C.* La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante. Firenze, 2009.
319. *Webb H.* Dante's Persons. An Ethics of the Transhuman. Oxford, 2016. P. 167.
320. *Webb H.* The medieval heart. Yale, 2010.
321. *Westermann C.* Praise and laments in the Psalms. Edinburgh, 1981.

## ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ КОРПУСА

НКРЯ – Национальный корпус русского языка, 2003 – 2017 (более 600 млн. слов). URL: <http://ruscorpora.ru/index.html> (дата последнего обращения: 21.11.2017):

- 1) Основной корпус русского языка, URL: <http://ruscorpora.ru/search-main.html>
- 2) Поэтический корпус русского языка, URL: <http://ruscorpora.ru/search-poetic.html>
- 3) Церковнославянский корпус, URL: <http://ruscorpora.ru/search-orthlib.html>.

OVI – Opera del Vocabolario Italiano: Il corpus testuale del Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, 1998 – 2017 (2318 testi per 23.173.538 occorrenze). URL: <http://www.ovi.cnr.it/index.php/it/il-corpus-testuale> (дата последнего обращения: 06.12.2017).

TLIO – Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (la parte lemmatizzata), 1997 – 2017 (1998 testi per 21.868.415 occorrenze). URL: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (дата последнего обращения: 06.12.2017).

## КОРПУС ПРАВОСЛАВНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Азбука веры. Православная библиотека Святых отцов и церковных писателей, 2009 – 2017. (9255 трудов, 614 авторов). URL: <https://azbyka.ru/otechnik> (дата последнего обращения: 06.12.2017).

## МАТЕРИАЛЫ КЕМБРИДЖСКИХ ЧТЕНИЙ «КОМЕДИИ» ДАНТЕ

Cambridge Vertical Readings in Dante's Comedy: A four year workshop and lecture programme. 2012 – 2016. URL: <http://www.mml.cam.ac.uk/italian/news/dante-vertical-readings> (дата последнего обращения: 06.12.2017).

## КОРПУС КОММЕНТАРИЕВ К «КОМЕДИИ» ДАНТЕ

The Dartmouth Dante Project (DDP), 1982 – 2005. URL: <https://dante.dartmouth.edu> (дата последнего обращения: 06.12.2017).

*Alighieri P.* (1) (1340 – 42) – Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum... Florentiae, 1845.

*Alighieri P.* (2) (1344 – 55[?]) – [Partially edited] Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium. [Text of the edition prepared by Silvana Pagano as part of her Tesi di laurea, completed under the direction of Francesco Mazzoni in the Facoltà di Lettere of the Univ. of Florence. Text transcribed into electronic form by Giovanna Puletti at the Società Dantesca Italiana.]

*Alighieri P.* (3) (1359 – 1364) – Pietro Alighieri, Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's «Commentary on Dante's 'Divine Comedy'», ed. Massimiliano Chiamenti. Tempe, 2002.

*Andreoli R.* (1856) – La Divina Commedia di Dante Alighieri col Commento di Raffaello Andreoli. Firenze, 1887.

*Anonimo Fiorentino* (1400[?]) – Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani. Bologna, 1866 – 1874.

*Bennassuti L.* (1864 – 1868) – La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento cattolico di Luigi Bennassuti, arciprete di Cerea. Verona, 1864 – 1868.

*Benvenuto da Imola* (1375 – 1380) – Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, 1887.

*Berthier G.* (1892 – 1897) – La Divina Commedia di Dante con commenti secondo la scolastica del P. Gioachino Berthier. Friburgo, 1892[-97].

*Bianchi B.* (1868) – La Commedia di Dante Alighieri, novamente riveduta nel testo e dichiarata da Brunone Bianchi. Firenze, 1868.

*Boccaccio G.* (1373 – 1375) – [Inferno 1-17 only] Esposizioni sopra la Comedia di Dante, a cura di Giorgio Padoan, vol. VI of Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, a cura di Vittore Branca. Milano, 1965.

*Bosco U., Reggio G.* (1979) – La Divina Commedia a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze, 1979.

*Casini T., Barbi S.A.* (1921) – La Divina Commedia di Dante Alighieri con il commento di Tommaso Casini, 6a ed. rinnovata e accresciuta per cura di S. A. Barbi. Firenze, 1944.

*Castelvetro L.* (1570) – [Inferno 1-29 only] Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi. Modena, 1886.



- Chiavacci Leonardi A.M.* (1991 – 1997) – Anna Maria Chiavacci Leonardi, 1991 – 1997, Milano.
- Chimenz S.A.* (1962) – La Divina Commedia di Dante Alighieri a cura di Siro A. Chimenz. Torino, 1962.
- Chiose Ambrosiane (1355[?]) – Le Chiose Ambrosiane alla «Commedia», edizione e saggio di commento a cura di Luca Carlo Rossi. Pisa, 1990.
- Chiose cagliaritane (1370[?]) – Le Chiose Cagliaritane, scelte ed annotate da Enrico Carrara. Città di Castello, 1902.
- Codice cassinese (1350 – 1375[?]) – Il codice cassinese della Divina commedia, per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino, 1865.
- Da Buti F.* (1385 – 1395) – Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri, editor: Crescentino Giannini. Pisa, 1858 – 1862.
- Da Imola B.* (1375 – 1380) – Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita. Florentiae, 1887.
- Da Pisa G.* (1327 – 28[?]) – Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno. Edited with Notes and an Introduction by Vincenzo Cioffari. Albany, N.Y., 1974.
- Daniello B.* (1547 – 1568) – Dante con l'espositione di M. Bernard[in]o Daniello da Lucca sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso.... Venetia, 1568.
- De Serravalle J.* (1416 – 1417) – Fratris Johannis de Serravalle Ord. Min. Episcopi et Principis Firmani Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii, cum textu italico Fratris Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis, nunc primum edita [a cura di Fr. Marcellino da Civezza & Fr. Teofilo Domenichelli]. Prati, 1891.
- Del Lungo I.* (1926) – La Divina Commedia commentata da Isidoro del Lungo. Florence, Le Monnier, 1926.
- Della Lana J.* (1324 – 1328) – Comedia di Dante degli Allagheri col Commento di Jacopo della Lana bolognese, a cura di Luciano Scarabelli. Bologna, 1866 – 1867.
- Fallani G.* (1965) – La Divina Commedia a cura di Giovanni Fallani. Messina-Firenze, 1965.
- Fosca N.* (2003 – 2015) – Original publication of this commentary by The Dartmouth Dante Project, 2003 – 2015.
- Giacalone G.* (1968) – La Divina Commedia a cura di Giuseppe Giacalone. Roma, 1968.
- Giambullari P.F.* (1538 – 1548) – Comento sopra il I canto dell'Inferno di Pier Francesco Giambullari, appendix to Michele Barbi, Dante nel Cinquecento. Pisa, 1890. P. 365 – 407.
- Grabher C.* (1934 – 1936) – La Divina Commedia, col commento di Carlo Grabher. Firenze, 1934-36.

*Hollander R.* (2000 – 2007) – *Inferno* (2000), *Purgatorio* (2003) and *Paradiso*, translated by Robert and Jean Hollander, New York.

*Landino C.* (1481) – Nicholo di Lorenzo della Magna, Florence. Published in «I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI», under the direction of Paolo Procaccioli, editorial director Francesca Ferrario, 1999.

*Lombardi B.* (1791 – 1792) – *La Divina Commedia*, novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.L.M.C [Fra Baldassare Lombardi, minore conventuale]. Roma.

*Maramauro G.* (1369 – 1373) – *Expositione sopra l'“Inferno” di Dante Alighieri*, a cura di Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo. Padua, 1998.

*Mattalia D.* (1960) – *La Divina Commedia* a cura di Daniele Mattalia. Milano, 1960.

*Mazzoni F.* (1965 – 1985) – *Inferno*: I-III: Saggio di un nuovo commento, Firenze, 1967; IV: Studi Danteschi, 1965; V: Milano, 1977; VI: Firenze, 1967; XI: Napoli, 1985. *Purgatorio*: XXXI: Firenze, 1965. *Paradiso*: VI: Letture classensi. Ravenna, 1982.

*Mestica E.* (1921 – 1922) – *La Commedia di Dante Alighieri... esposta e commentata da Enrico Mestica*. Firenze, 1921 – 1922.

*Momigliano A.* (1946 – 1951) – *La Divina Commedia commento di Attilio Momigliano*. Firenze, 1979.

*Ottimo* (1333) – *L'Ottimo Commento della Divina Commedia* [Andrea Lancia]. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante..., [ed. Alessandro Torri]. Pisa, 1827-1829.

*Ottimo* (1338) – Claudia Di Fonzo (ed.). *L'ultima forma dell'«Ottimo commento»*. Chiose sopra la *Comedia di Dante Allegieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori*. Edizione critica a cura di C. Di Fonzo, *Inferno*. Ravenna, 2008.

*Pasquini E., Quaglio A.* (1982) – *Commedia di Dante Alighieri*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Milano, 1982.

*Pietrobono L.* (1946 [1924 – 1930]) – *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Luigi Pietrobono d.S.P.* 4a edizione. Torino, 1982.

*Poletto G.* (1894) – *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento del Prof. Giacomo Poletto*. Roma, 1894.

*Porena M.* (1946 – 1948) – *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da Manfredi Porena*. Bologna, 1981.

*Portirelli L.* (1804 – 1805) – *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata di note da Luigi Portirelli* [and, for Par., G. Ferrario]. Milano, 1804 – 1805.

*Provenzal D.* (1938) – *La Divina Commedia*, commentata da Dino Provenzal. Milano, 1949. Stampato presso le Arti Grafiche delle Venezie di Vicenza - V - 1983.

*Sapegno N.* (1955 – 1957) – *La Divina Commedia* a cura di Natalino Sapegno. Firenze, 1968.

*Scartazzini G.A., Vandelli G.* (1929) – La Divina Commedia di Dante Alighieri riveduta nel testo e commentata da G.A. Scartazzini. 2a edizione intieramente rifatta. Leipzig, 1900.

*Singleton Ch.S.* (1970 – 1975) – The Divine Comedy, Translated, with a Commentary, by Charles S. Singleton. Princeton, 1970 – 1975.

*Steiner C.* (1921) – La Divina Commedia commentata da Carlo Steiner. Torino, 1921.

*Tommaseo N.* (1837) – La Divina Commedia con le note di Niccolò Tommaseo e introduzione di Umberto Cosmo. Torino, 1927.

*Torraca F.* (1905) – La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata da Francesco Torraca, 4a ed. riveduta e corretta. Milano; Roma; Napoli, 1920.

*Trucchi E.* (1936) – Esposizione della Divina Commedia [da Ernesto Trucchi]. Milano, 1936.

*Vellutello A.* (1544) – Inf. & Purg. 1 – 10: Venezia, 1596. Dante con l'esposizione di Cristoforo Landino et d'Alessandro Vellutello sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio & del Paradiso con Tavole, Argomenti, & Allegorie; & riformato, riveduto, & ridotto alla sua vera Lettura, per Francesco Sansovino Fiorentino. Purg. 11 – 33 & Para.: Venezia, 1544.

## АРХИВЫ

1. Дело Н2385. Дело императорской публичной библиотеки о службе Михаила Леонидовича Лозинского. Началось 6 марта 1914 года. Решено 19 марта 1937 года. На 54 листах // Архив Российской Национальной Библиотеки г. Санкт-Петербурга (РНБ).

*Лозинский М.Л.* Трудовой список Н. 48. Рукопись. Номер страницы отсутствует.

Р.С.Ф.С.Р. Народный Комиссариат Просвещения (Главнаука). Анкета от 12 октября 1925 г. Рукопись, печать. С. 36 – 38.

Р.С.Ф.С.Р. Народный Комиссариат Просвещения (Главнаука). Анкета. Рукопись, печать. С. 27 – 28.

Ходатайство о присвоении ученого звания главному библиотекарю М.Л. Лозинскому. Печать. С. 5.

2. Архив «Н.П. Анциферов». Фонд 27, Отдел рукописей Публичной библиотеки РНБ.

*Лозинская Т.Б.* Письма (25) Н.П. Анциферову. 3 конв. 7 сент. 1939 – 30 дек. 1940. Ед. хранения 277. 33 л.

*Лозинская Т.Б.* Письмо от 21.12.1939 // Там же.

*Лозинская Т.Б.* Письмо до 3.2.1942 // Письма (38) и телеграмма Н.П. Анциферову. 2 конв. 3 янв. – 19 дек. 1942, [Казань], Елабуга. Ед. хранения. 279. 46 л.

*Лозинская Т.Б.* Письмо от 25.IX // Лозинская Татьяна Борисовна. Письма (16) Николаю Павловичу Анциферову. Без указания года. Ед. хранения 292. 24 л.

*Лозинская Т.Б.* Письмо от 27. XII // Там же.

3. Архив «Державин К.Н.». Фонд Н. 1028. Отдел рукописей Публичной библиотеки РНБ.

Письма (21) Константину Николаевичу Державину. Ленинград, Токсово. Рукоп. и машиноп. 2 конв. Лозинский Михаил Леонидович. Крайние даты: 25 мая 1949 – 17 февр. 1954. (до 1953 г.). Ед. хранения 576.

*Запись радиопередачи*

Искусство перевода: к 50-летию со дня смерти Михаила Лозинского. Автор и ведущий Иван Толстой. Радио Свобода: Программы: Культура. 30.01.05. URL: <https://www.svoboda.org/a/127137.html> (дата последнего обращения: 01.12.2017).

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Inf. – Inferno

Purg. – Purgatorio

Par. – Paradiso

Conv. – Convivio

De Vulg. El. – De Vulgari Eloquentia

Mon. – Monarchia

Ep. – Epistole

Чист. – Чистилище

Исп. – Исповедь блаженного Августина Гиппонского. *Казанский Н.Н.* (сост.). Августин Гиппонский. Исповедь. М., 2013.

ДАЛЬ – *Даль В.И., Куртенэ Бодуэн, де* (ред.). Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. СПб.; М., 1903—1909.

МАКС – *Евгеньева А.П.* (ред.). Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981–1984.

ПУШ – *Виноградов В.В.* (ред.). Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 2000.

СЕМ – *Шведова Н.Ю.* (ред.). Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений. М., 1998.

СИН – *Абрамов Н.* (ред.). Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. М., 1999.

ТСОШ – *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* (ред.). Толковый словарь русского языка. М., 1999.

Сокращения библейских текстов на латинском и русском языках приводятся в соответствии с существующей традицией.