

РОБЕРТ ХАРРИСОН

## «БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» И МОДЕРН: ДАНТОВ АД

В своей статье автор предлагает оригинальную трактовку эпиграфа к стихотворению «Любовная песнь Пруфрока» — модернистскому манифесту Томаса Стернза Элиота (1917), состоящего из двух трехстиший «Божественной комедии». Сопоставление двух поэтов и их стилистических средств выражения позволяет автору сделать ряд нетривиальных заключений, прежде всего, о поэтике «Божественной комедии» и новаторстве Данте в сфере выражения новой христианской чувствительности. Сравнивая классического героя Улисса и исторического современника Данте — Гвидо да Монтефельтро — описанных в песнях «Комедии», к которым восходит эпиграф Элиота, автор статьи демонстрирует, что разница их психологий, дублируемая разницей в стилистическом описании, представляет собой трансформацию сознания, которую привносит христианство в античное мировоззрение.

*Ключевые слова:* модернизм, поток сознания, *mauvaise foi* (самообман), комедия в христианстве, интериорность и экстериорность, Данте, Элиот.

Годами мне не давал покоя вопрос: что имел в виду Т.С. Элиот, вставив в начало «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока» два трехстишия из речи Гвидо да Монтефельтро, которую тот произносит в двадцать седьмой песне *Inferno*. Знал ли Элиот об уникальном статусе этой песни в *Божественной комедии* или же, может, интуиция ему подсказала, что именно она как нельзя лучше подходит для драматического монолога? Даже если юный поэт действительно намеревался сделать свою поэму о Пруфроке модернистским манифестом (чем она сегодня

© Robert Pogue Harrison, 1987

© Modern Language Notes, 1987

© Евгений Галена, перевод, 2016

*Публикуется по изданию:* Harrison R. P. *Comedy and Modernity: Dante's Hell* // MLN, Vol. 102, №5, *Comperative Literature* (Dec., 1987), pp. 1043-1061.

ня для нас и является), знал ли он сам и ожидал ли от своего читателя понимания того, что с позиции теологии истории *Inferno* XXVII представляет собой острую критику современности? Более того, единственную критику такого рода во всей Дантовой *Commedia*? Этот вопрос затрагивает гораздо больше, нежели проблему авторской интенции, но если мы начнем наше исследование с утвердительно-го ответа — пускай только предварительного — то тогда, по крайней мере, можно с уверенностью сказать, что включение дантовых строк в эпиграф «Любовной песни» осталось практически неизученным в объемном корпусе исследований, посвященных непосредственно этой поэме:

Когда б я знал, что моему рассказу  
Внимает тот, кто вновь увидит свет,  
То мой огонь не дрогнул бы ни разу.

Но так как в мир от нас возврата нет  
И я такого не слышал примера,  
Я, не страшась позора, дам ответ (61–66)<sup>1</sup>.

Этот эпиграф, как утверждают исследователи, призван сообщить, что Пруфрок обитает в некоем личном аду и что мы, как современные читатели, так же вступаем в этот ад, в его уединение от мира живых: услышав или подслушав разговор Пруффрока с самим собой, мы становимся соучастниками того, чей голос ведет этот монолог<sup>2</sup>. Тем не менее, нужно задаться вопросом, ведь даже если *raison d'être* эпиграфа на этом заканчивается, случайным образом он задает контекст, довольно необычный для парадигматического модернизма

<sup>1</sup> Цитаты из «Божественной комедии» Данте приведены в переводе М.Л. Лозинского.

<sup>2</sup> Парадигматическую интерпретацию эпиграфа, а также стихотворения в целом можно найти в *Understanding Poetry* Клинта Брукса и Роберта Пенн Уоррена (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964), стр. 389–398. В ней авторы утверждают: «Гвидо считает, что Данте, которому адресованы его слова, также проклят, и поэтому не скрывает свою собственную историю. Он подвергает себя позору, полагая, что Данте не может вернуться в мир живых и сообщить о нем. Таким образом, эпиграф — просто способ сказать, что Пруфрок, как и Гвидо, — проклятый человек, который говорит из своего пламени; но он говорит к “тебе” — к читателю — только потому, что считает читателя тоже проклятым, принадлежащим к тому же миру и больным той же самой болезнью. Это заболевание — потеря убеждений, потеря веры в смысл жизни, потеря способности к творчеству любого вида, утрата всякой цели, невротический эгоцентризм. Таким образом, стихотворение, в конце концов, не о бедном Пруффроке. Он просто символ общего заболевания, того самого заболевания, о котором Мэтью Арнольд написал в “Dover Beach»» (стр. 396).

этой поэмы; а литература — это единственная сфера, где случайность неизменно подразумевает совпадение и где пересечение текстов является собой алгебру соотношений и взаимозависимостей, которые авторская интенция редко очерчивает.

В своем *Словаре Литературных Терминов* Мейер Говард Абрамс утверждает, что модернистская литература «ниспровергает... базовые условности... разбивая целостность нарратива, отступая от стандартных способов представления персонажей и нарушая традиционные синтаксис и связность повествовательного языка»<sup>3</sup>. В *Inferno* XXVII «современность» Гвидо да Монтефельтро показана именно через подрыв «традиционного синтаксиса», осуществляющийся в его монологе в том значении, которое использует Абрамс, и это не случайно; более того, Гвидо вовлекает нас в психический «поток сознания», который Данте, по всей видимости, также считает признаком современного субъекта. До сих пор мы, по традиции, (поверхностно) рассматривали, каким образом личность Пруфрока соединена с личностью Гвидо, но нам еще предстоит понять, как и почему Гвидо в дантовом тексте фигурирует во всех отношениях как прото-Пруфрок. Другими словами, если мы интересуемся вопросом о том, насколько хорошо Т.С. Элиот при выборе эпиграфа из песни Данте знал или интуитивно догадывался о задаче (*agenda*), которую создатель *Божественной комедии* ставит в *Inferno* XXVII, то, возможно, есть еще больше оснований интересоваться, насколько сам Данте, предоставив слово своему современнику, знал или интуитивно догадывался о задаче, которую мы называем модернизмом.

Последний вопрос — это именно то, что меня интересует; ведь если он верно поставлен, то спрашивает он именно об историчности поэмы Данте — и в качестве артефакта, отражающего свою эпоху, и в качестве идеологического рассуждения о природе эпох как таковых. Взаимозависимость этих двух измерений в песни о Гвидо да Монтефельтро и есть то, что превращает поэму Данте в произведение, внушающее ужас (*uncanny*). Несомненно, когда поэма перестает внушать ужас, она перестает быть той поэмой, которую создал Данте; она становится чем-то иным — «сокровищем» в нашем культурном наследии, расцветом филологии, «божественной» комедией, так или иначе — она мумифицируется. Т.С. Элиот сказал, что Данте и Шекспир делят современный мир между собой, но, опять же, мы уже видели в ретроспективе, что современного «в» Данте, но нам еще нужно

<sup>3</sup> M.H. Abrams, *Glossary of Literary Terms* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981), pp. 109–110.

раскрыть неявное и преждевременное (*proleptic*) явление модернизма — пруфроковского модернизма — в самом тексте Данте. Такая перспектива может показаться абсурдной, если учесть эпохальный разрыв, отделяющей Данте от отчужденного мира и сознания Пруфрока, и все же в *Inferno* XXVII мы видим прототип «модернистской» драмы в ее узнаваемых чертах. Здесь я постараюсь показать, что для Данте драма в том виде, в котором она воплощается в монологе Гвидо, является принципиально «комичной»: в том обширном историческом понимании, которое выражено в названии его поэмы. Установление связи между комедией и модернизмом поможет раскрыть особый ад в дантовом видении мира (не только в *Inferno*), а также его злоеущее распространение на современную эпоху.

### 1. Языки пламени

Данте встречает тень Гвидо да Монтефельтро в восьмом кольце восьмого круга ада. Каждый грешник здесь окутан пламенем<sup>4</sup> — «языком» огня, в котором и на котором они говорят, что символизирует, скорее всего, их злоупотребление даром вещать истину и отсылает к Пятидесятнице<sup>5</sup>. Гвидо обитает в этой нравственной зоне бок о бок с эпическим героем Улиссом, с которым он сопоставлен таким образом, чтобы создать условия для исторического, риторического и морального сравнения. Тот факт, что Данте посвятил целую песнь обоим персонажам, чьи грехи предположительно идентичны, указывает на особое значение проблем, поднятых этой неоднозначной частью ада. Дантов *Inferno* изобилует парами грешников (Паоло и Франческа, Фарината и Кавальканте, Уголино и Руджери и другие), но ни в

<sup>4</sup> В христианской традиции на пятидесятый день после Пасхи празднуется Пятидесятница или Сошествие Святого Духа на апостолов. Традиционно Пятидесятница в иконографии изображается как Сионская горница, в которой согласно книге Апостольских деяний собрались апостолы. В верхней части иконы обычно изображаются лучи света или пламени. Этот нисходящий огонь — основанный на библейском описании (Деян. 2:3) — призван изобразить сошествие Святого Духа [*прим. перев.*].

<sup>5</sup> Среди исследователей творчества Данте существует консенсус в том, что грехом, наказываемым в этой зоне является «намерение совершить мошенничество» (*fraudulent counsel*), но есть некоторые сомнения по этому поводу. Разграничение Вергилием моральной топологии ада в *Inferno* XI пропускает конкретную отсылку к восьмому и девятому *bolge*. Джон А. Скотт отметил, что намерение совершить мошенничество технически не распространяется на грехи, за которые Улисс наказывается в том же *bolge*, что и Гвидо: «*Inferno* XXVI: Улисс Данте», *Lettere Italiane* 23 (1971): 145–86. По поводу идентификации характера греха, см. также John Ahern, «Dante's Slyness: The Unnamed Sin of the Eighth Bolgia», *Romanic Review* 73 (1982): 275–291.

одном другом случае пара не разделена песнью. Пробел между песнями изображает пропасть, историческую расщелину, которая отделяет современность Гвидо да Монтефельтро от античности Улисса; и нашей целью является очертить ее контуры, чтобы обнаружить еще одну пропасть, которая лежит глубоко под ней и отделяет эти две песни, взятые вместе, от критического проекта, который нас здесь интересует. Мы начнем с речи Улисса в *Inferno* XXVI. Предварительное замечание будет, однако, полезным. При встрече с Улиссом именно Вергилий обращается к нему и велит ему говорить; в то время как в следующей песне к своему современнику, Гвидо, обращается Данте. Оба грешника после вопрошания начинают монологи, в которых они рассказывают об обстоятельствах своей смерти. Речь Улисса начинается так:

Расстался я с Цирцеей, год скрывавшей  
Меня вблизи Гаэты, где потом  
Пристал Эней, так этот край назвавший, —

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 дурны люди и достойны.

И я в морской отважился простор,  
На малом судне выйдя одиноко  
С моей дружиной, верной с давних пор (90–102).

Улисс и его люди отплывают на запад и в старости достигают Гибралтарского пролива, края Ойкумены, где «Геркулесовы столбы» приказывают людям не сметь двигаться дальше. Улисс убеждает своих людей риторическим *tour de force* продолжать путь на запад в безлюдный мир:

О братья, — так сказал я, — на закат  
Пришедшие дорогой многотрудной!  
Тот малый срок, пока еще не спят

Земные чувства, их остаток скудный  
Отдайте постиженью новизны,  
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный!

Подумайте о том, чьи вы сыны:  
 Вы созданы не для животной доли,  
 Но к доблести и к знанью рождены (112–120).

Моряки, вдохновленные этой «*orazion picciola*», отправляются на юго-запад в южное полушарие. Спустя пять месяцев они подходят к огромной горе (предположительно Чистилища). «Сменилось плачем наше торжество», — говорит Улисс Веригилию. С горы поднялся шторм и потопил корабль.

Песнь об Улиссе — одна из наиболее часто интерпретируемых в *Commedia* Данте, и если я ограничу себя лишь некоторыми необходимыми ремарками, то это потому, что я, прежде всего, заинтересован в сопоставлении этой песни со следующей. Речь Улисса написана в высоком стиле, как и подобает высокой эпической теме. Ее нарратив содержит решительное начало (отправление на запад), середину (решение у Гибралтара двигаться дальше) и конец (кораблекрушение). В ортодоксальном аристотелевском стиле ряд действий поддерживает нарративную связность; действия происходят исключительно во внешней обстановке: Гаэта, Гибралтарский пролив, открытое море, гора и так далее. Улисс не прерывает последовательность событий и не усложняет ее нарративными характеристиками от первого лица; кроме того, в своей «*orazion picciola*» он демонстрирует мастерство правил классической риторики, искусно применяя такие приемы, как *captatio benevolentiae*, *amplificatio*, гипербола и т.д.<sup>6</sup>. Одним словом, в плане формы, взятая как единое целое речь Улисса эквивалентна нравственному величию этого эпического героя.

Это нравственное величие воплощено в храбрости Улисса встретить безлюдный мир в полной уверенности в собственных силах, совершить «шальной полет»<sup>7</sup> за все предписанные границы. С одной стороны, путешествие выглядит как поиск утопии за гранью человеческой «временности» с ее законами смены поколений и бренностью. Ни жалость к отцу (прошлое), ни любовь к сыну (будущее), ни любовь к Пенелопе (настоящее) не смогли сдержать желание следовать за солнцем над горизонтом — превзойти в своей старости ли-

<sup>6</sup> Тонкости и сложности риторики Улисса в его «*orazion picciola*» тщательно проанализированы Джузеппе Маззоттой, «*Phetoric and History*», *Dante, Poet of the Desert* (Princeton: Princeton University Press, 1981), стр. 86–89.

<sup>7</sup> Товарищей так живо укололи  
 Мои слова и ринули вперед,  
 Что я и сам бы не сдержал их воли.  
 Кормой к рассвету, свой шальной полет  
 На крыльях весел судно устремило (26. 120–125).

нейную конечность человеческого времени и попасть в солнечный циклический ход вечного возрождения. В этой версии смерти героя, которую Данте, кажется, сочинил сам, Улисс обнаруживает не свою традиционную ностальгию за человеческим обществом, а только жажду трансцендентального возвращения, суточного *nostos*<sup>8)</sup> восходящего солнца.

С другой стороны, желание Улисса солнечной вечности (*helio-eternity*) выглядит как ностальгия по миру вне языка или, даже лучше, *до* языка. Так же, как он отвергает грамматику поколений Итаки, он гордится тем, что побывал на Гаэте *до того*, как Эней дал этому месту имя. Улисс позиционирует себя как пред-, так и анти-Эней, отрекаясь от «*pieta del vecchio padre*» (почтения к пожилому отцу), которое обязывает Энея к сыновнему долгу<sup>9)</sup>. Почтение в этом (вергилианском) смысле значит принятие линейности, связанной со сменой поколений, которая удерживает субъекта в ограниченном диапазоне между отцом и сыном; вкратце оно значит обязательство поддерживать священный закон *domus*<sup>a</sup> или домашнего хозяйства. Не помешает вспомнить — поскольку исследования Данте, похоже, часто упускают это из виду — что у всецело предопределенного и божественно-санкционированного путешествия Энея есть всего лишь одна насущная цель: переместить домашних богов Трои на новую землю («Энеида», I, 100). Ключевым является то, что закон домашнего хозяйства, Пенатов, похоже, управляет действиями Энея по именованию. По сравнению с путешествием Улисса в безымянный мир, успешное путешествие Энея из Трои в Италию представляет собою топологическое одомашнивание Запада через присвоение названий диким и безлюдным местам. Страсть Улисса к миру — еще до его одомашнивания в акте именования — делает его отсылку к Гаэте ироничной и даже пренебрежительной, ведь мы знаем, что Эней назвал это место в честь своей собственной няни: образа домашнего уюта (*domesticity*). Мир языка и язык мира становятся, в этом смысле, почитанием домашнего, почитанием, которое Улисс отвергает, выходя за пределы последнего знака в неназванное<sup>10)</sup>.

<sup>8)</sup> Ностос — тема, используемая в греческой литературе и строящаяся на возвращении эпического героя домой по морю. Это путешествие, как правило, довольно длительно и включает в себя кораблекрушения в неизведанных землях и прохождение ряда испытаний [*прим. перев.*].

<sup>9)</sup> Для более детального обсуждения умышленного контраста между Улиссом и Энеем в *Inferno* XXVI см. David Thompson, «Dante's Ulysses and the Allegorical Journey» в *Dante's Epic Journeys* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974). С. 52–61.

<sup>10)</sup> То, что Улисс выходит за пределы последнего знака, сигнализирует нам описание Гибралтарского пролива, данное Данте: «*dov' Ercule segno li suoi riguardi / accio che*

Трагическое величие Улисса уступает место в следующей песни второстепенной фигуре, современнику Данте — Гвидо да Монтефельтро. Здесь мы тоже сначала рассмотрим стилистические черты монолога, а затем — моральный портрет говорящего. Но сначала контекст: Гвидо, бывший генерал гибеллинов, услышав разговор с Улиссом, взывает к Вергилию, спрашивая его, длится ли еще гражданская война на его родной земле — Романье. Вергилий предлагает Данте отвечать этому голосу, который говорит на современном языке с провинциальным акцентом. Данте сообщает Гвидо о постоянных противоречиях между мелкими местными феодалами — и затем просит пламя идентифицировать себя, чтобы новости о нем достигли мира живых, когда Данте туда вернется. Гвидо колеблется. Его монолог начинается с преамбулы в два трехстишия, которые стали эпиграфом поэмы о Пруфроке. Гвидо переходит к описанию обстоятельств его жизни и смерти, рассказывая, как в своей старости он покаялся в своих грехах и стал монахом-францисканцем, и как Папа Бонифаций VIII приходил к нему за советом, чтобы уничтожить город Пенестрино, обещая ему заранее прощение того греха, который это намерение повлечет. Страх перед Бонифацием заставляет Гвидо дать ему совет, но отпущение грехов оказывается ложным обещанием, ведь после его смерти дьявол забирает душу Гвидо у святого Франциска, воспользовавшись неоспоримой логикой о свободной воле и покаянии. Таким образом, Гвидо оказывается в восьмом кругу *Malebolge*, окутанный пламенем. Следующие куплеты служат образцом речи, которая исходит из дрожащего языка пламени:

Я меч сменил на пояс кордильера  
И верил, что приемлю благодать;  
И так моя исполнилась бы вера

Когда бы в грех не ввел меня опять  
Верховный пастырь (злой ему судьбины!);  
Как это было, — я хочу сказать.

Пока я нес, в минувшие години,  
Дар материнский мяса и костей,  
Обычай мой был лисий, а не львиный.

«*l' uom piu oltre non si mette*» [Войдя в пролив, в том дальнем месте света, / Где Геркулес воздвиг свои межи, / Чтобы пловец не преступал запрета] (26. 107–109).



Я знал все виды потайных путей  
И ведал ухищренья всякой масти;  
Край света слышал звук моих затей.

Когда я понял, что достиг той части  
Моей стези, где мудрый человек,  
Убрав свой парус, сматывает снасти,

Все, что меня пленяло, я отсек;  
И, сокрушенно исповедь содеяв, –  
О горе мне! — я спасся бы навек (67–84).

Стилистическое сравнение двух монологов сразу обнажает как историческую, так и психологическую бездну, разделяющую двух говорящих. Мы уже видели, что Улисс придает пластичность своему нарративу благодаря ряду логически упорядоченных действий, поданных исключительно в наружной обстановке. С Гвидо, с другой стороны, мы двигаемся по ландшафту внутреннего мира, по перепутьям души, охваченной тревогами. Драматические события здесь строго психологического характера: разговор, покаяние, *psychomachia* (душевная борьба), сожаление, самооправдание и так далее. Не внешняя окружающая обстановка образует монолог, а только драма самосознания, сопряженная со страхами и опасениями. В отличие от речи Улисса, в монологе есть центральный психологический «субъект», а нарратив придерживается того же возвратного движения субъективного самосознания, которое его определяет. Он начинается с события обращения во францисканские монахи, делает отступление в описании прежней жизни Гвидо, когда он был военным, а потом снова возвращается к событию обращения. Монолог нагружен прерываниями — вводными предложениями («И так моя исполнилась бы вера»; «О горе мне! — я спасся бы навек»); бранью («Верховный пастырь (злой ему судьбины!)») и гипотетическими конструкциями («Когда б я знал, что моему рассказу / внимает тот...»). Одним словом, он похож на «поток сознания», который непрерывно возвращается к самому себе через ряд саморефлективных оговорок и дроблений, напоминающих нам модернистские техники миметической дезорганизации. Если модернистская литература «разбивает целостность повествования» и «нарушает традиционный синтаксис и связность нарративного языка» (Абрамс), речь Гвидо, демонстративно помещенная рядом с классической манерой Улисса, представляет собою именно такое ниспровержение стандартных литературных условно-

стей — риторическое *contaminatio*, если употребить категорию, которой пользуется Данте в этой песне.

Но эти стилистические черты неотделимо связаны с психологией, которая не менее «современна» по своей природе, особенно если мы в достаточной мере гегельянцы для того, чтобы верить, что сознание становится все более рефлексивным и интериоризируется в череде эпох. У Улисса явно нет того острого внутреннего зрения, которое видит «Я» в неосязаемой интериорности. Говорить об Улиссе с позиции «Я» кажется даже неуместным, ведь данное понятие подразумевает, что саморефлексирующий субъект раскалывается и объективирует себя с сопутствующим этому расколу отчуждением, определяя таким образом дух нашей современной эпохи. С другой стороны, Гвидо в своих тревогах раскрывает сознание, которое замкнулось на себе в почти раздражающей саморефлексивности и чувстве вины. В сущности, Гвидо втягивает нас в тот же психологический горизонт субъективности, который отправляется посетить Пруфрок. «Несчастное сознание» одинаково присуще им обоим и в их монологах мы должны следовать внутренним пружинам «Я», которое пребывает в противоречии с собой<sup>11</sup>).

Современность Гвидо заключается в его психологической самости (*selfhood*). Прежде чем разбирать неявную концепцию Данте о связи этой самости и современности, давайте сначала рассмотрим поближе нравственную основу той интериорности, которая окутывает Гвидо тенью тревоги. Ключ к ней лежит в способности Гвидо к самообману. Я употребляю этот термин в техническом, сартровском смысле, подразумевая акт умышленного самообмана, посредством чего «Я» свободно убеждает само себя поверить в то, о чем точно знает, что это неправда<sup>12</sup>). *Mauvaise foi* в этом смысле позволяет индивиду скрыть от самого себя ответственность собственной абсолютной свободы, и, следовательно, она связана, в конечном итоге, со страхом.

<sup>11</sup> В этой статье я не могу подробно остановиться на рассмотрении политических взглядов Данте в *Inferno* XXVII. Однако, песнь перемежается мотивам гражданской войны и общин, которые разрушают себя изнутри. Романы Гвидо охвачена борьбой соперничающих феодалов. Сам христианский мир, в образе Бонифация VIII, является точкой кровопролития, где христианин воюет против христианина. Образ братоубийства, вызванный в предыдущей песни упоминанием Этеокла и Полиника (1. 54), кажется, решающим образом доминирует в политическом фоне *Inferno* XXVII; но для наших целей отметим, что тема гражданской войны служит образом для модернистского психологического феномена сознания, которое находится в противоречии с собой в силу своей интернационализации и отчуждения.

<sup>12</sup> Обсуждения *mauvaise foi* Сартра смотрите во второй главе первой части «Бытие и Ничто: Опыт феноменологической онтологии», с. 49–63.

Случай Гвидо типичен. Как мог этот «лис» и мастер уловок позволить себе быть обманутым Папой, которому нужен был его совет? Больше похоже на то, что страх Гвидо перед Папой запустил механизм самообмана, посредством чего Гвидо поддался той самой уловке, которую он посоветовал тому, кто впоследствии его обманул; ведь в результате Гвидо приписывает Бонифацию стратегию, в которой сам является мастером и жертвой которой он становится, а именно, стратегию нечестности: «lunga promessa con l'attender corto / ti farà triunfar ne l'alto seggio» (11.110–1) [«Да будет твой посул длиннее дел / И возликуешь на святом престоле»<sup>13</sup>]. Но Гвидо сам предоставляет этот совет на основании «долгого посула» Бонифация, данного ему, — посула вечной жизни среди блаженных благодаря отпущению грехов. Но, опять же, Бонифаций не может обмануть Гвидо. Этот мастер обмана может быть обманут только собственным умышленным самообманом, который, в свою очередь, спровоцирован страхом.

Подобно покаянию и религиозному обращению Гвидо, его облачение во францисканское одеяние — это действие, мотивирование самообманом и страхом: страхом вечного проклятия. «Io fui uom d'arme poi fui cordigliero» [Я меч сменил на пояс кордельера; букв: Я был воином, затем кордельером]. Симметрия этой строфы и непрерывность между двумя ее дополнениями, которую устанавливает наречие «poi» («затем»), с самого начала изобличают обращение Гвидо как простую смену костюма с военной униформы на религиозное одеяние. Отличительной чертой подлинного обращения — как в случае с апостолом Павлом или святым Августином — является радикальный разрыв между «я» до обращения и после. Но Гвидо верил, что самообман может быть искуплен, ведь у него была своеобразная способность заставлять (себя) верить: «Io fui uom d'arme, poi fui cordigliero, / credendomi, si cinto, fare amenda; / e certi il creder mio venia intero...» [Я меч сменил на пояс кордильера / И верил, что приемлю благодать / И так моя исполнилась бы вера...] Слово «credere» [верить, считать] перемежает монолог Гвидо ироничным резонансом и в каждом

<sup>13</sup> То, что стратегии Гвидо неожиданным образом негативно отражаются на нем самом, соответствует той структуре, которую я обсуждал ранее, а именно, что сознание Гвидо и его нарратив обращены на самих себя в повышенной рефлексивности. Об этой структуре сообщается еще до того, как мы сталкиваемся с Гвидо, ведь *Inferno* XXVII начинается с метафоры о медном Сицилийском Быке, придуманном Перилаем для тирана Фаларида. Бык был создан таким образом, чтобы помещенная в него жертва сжигалась в его внутренней полости, при этом издавая звуки, похожие на рев настоящего зверя. Перилаю пришлось испытать свое изобретение эмпирически, будучи первым человеком, которого сожгли в быке; он стал жертвой своей собственной жестокой креативности.

случае отсылаєт к тому, во что Гвидо верил, на самом деле не верує. Самый поразительный пример встречается в преамбуле к его речи — знаменитом эпитафье Т.С. Элиота — где Гвидо снова убеждает себя поверить в ложь: «*S’i credesse che mia risposta fosse / a persona che mai tornasse al mondo...*» [Когда б я знал, что моему рассказу / Внимает тот, кто вновь увидит свет] Для того, чтобы смягчить свой страх дурной славы и паранойю по поводу сохранения видимости приличия, Гвидо толкует способность пилигримов переходить из мира мертвых в мир живых как обман. Он готов верить в то, что он слышал об аде («*s’i’ odo il vero...*» [И я такого не слышал примера; букв: если то, что я слышал правда]), чтобы не верить, что его признание собеседнику повлечет за собой публичное разоблачение и позор.

Дьявол, который пришел за душой Гвидо после его смерти, избличает эти уловки с неоспоримой логикой: «*...ch’assolver non si può chi non si pente, / né pentere volere insieme puossi / per la contradizion che nol consente’*» [Не каясь, он прощенным быть не мог, / А каяться, грешить желая все же, / Нельзя: в таком сужденье есть порок]. Нельзя каяться и желать грешить одновременно, ведь свобода воли заключается в ответственности воли за свою собственную свободу. Самообман хочет перехитрить логику этой свободы и даже в аду Гвидо продолжает перекладывать вину на Папу Бонифация: «*Gran prete, a cui mal prenda!*» [Верховный пастырь (злой ему судьбины!)]

## 2. Трагедия и комедия

Свобода воли заключается в ответственности воли за свою собственную свободу. Для Данте эта свобода является неоспоримой фактичностью «современности» Гвидо по сравнению с Улиссом. Грубо говоря, она состоит в личном выборе между спасением и проклятием, выборе, недоступном Улиссу и дохристианской эре в целом. Но мы видели, что Улисс всегда опережает самого себя и ему по душе прибывать куда-нибудь прежде, чем другие. Он не только достигает Гаэты раньше Энея, но и подходит к горе Чистилища раньше единственного смертного, которому это удалось — Данте. Таким образом, Улисс предпринимает путешествие в горизонт личного спасения до его наступления во времени и разбивается о свой предел линейной, исторической временности. В этом отношении его кораблекрушение выступает непосредственно как пример трагедии, где герой разбивается о безжалостные веления судьбы и неизбежности. Краткое высказывание Улисса: «Сменилось плачем наше торжество», — практически транслитерирует классическое определение трагедии как

истории, у которой «счастливое начало и несчастливый конец». В то время как Улисс может претендовать на это трагическое величие в *Inferno XXVI* из-за исключения из истории личного спасения, Гвидо да Монтефельтро оказывается включенным в схему истории спасения и поэтому исключенным из духа трагедии. Гвидо, другими словами, становится актером христианской сцены «комедии» и участвует в ее счастливом конце. Дабы полностью понять эту логику, которая связывает христианскую эру с комедией, мы должны вернуться обратно в средневековые концепции трагедии и комедии, которые лежат в основе размышлений Данте об исторических эпохах.

Теории трагедии в Средневековье прямо или косвенно выведены из *Поэтики* Аристотеля. Мы знаем, что этот текст был доступен либо в латинском переводе Вильгельма Мербеке или в переводе комментария Ибн Рушда к *Поэтике*, сделанном Германом Алеманским<sup>14</sup>. Последний текст, в частности, был важным источником распространения концепции *hamartia*, которая являлась ядром всех теорий трагического в Средневековье. Несмотря на то, что мы, как правило, переводим слово *hamartia* как «трагический изъян», оно обозначает «грех» в греческой Библии и переведено как *peccatum* в Вульгате. И Мербеке, и Герман переводят это слово как *peccatum*, Данте обосновывает свое видение христианской эры как антитрагичной или комичной эры именно в этом иудео-христианском контексте перво-родного и личного греха. Давайте вкратце рассмотрим, что здесь поставлено на кон.

В комментарии Ибн Рушда к *Поэтике* трагедия описана как падение *благочестивого человека* от рук неблагоприятной судьбы: «Ex imitatione virtutum ad imitatione adversae fortunae, in quam probi lapsi sunt<sup>15</sup>». Трагедия требует чтобы благочестивый человек, *probus*, был сломлен неблагоприятными и безразличными силами судьбы. Субъективная невинность героя, разбивающаяся о безжалостный объективный порядок судьбы, драматизирует всеобщую *hamartia* челове-

<sup>14</sup> Перевод *Поэтики* на латынь Уильямом Мербеке был завершен в 1278 году и может быть найден в *Aristoteles Latinus*, eds. E. Franceschini and L. Minio-Paluello (Bruges, 1953), vol. XXXIII. Герман Алеманский попытался перевести *Поэтику* на латынь с арабского до 1250, но в итоге перевел только комментарий Аверроэса; см. *Aristoteles Stagiritae Omnia Quae extant opera cum Averrois cordubensis commentariis* (Венеция, 1552), vol. II; цитаты из Giorgio Agamben, «Comedia: La svolta comica di Dante e la concezione della colpa», *Paragone*, 346, (декабрь 1978): 25. За свое рассмотрение трагедии и комедии с точки зрения христианского богословия я обязан этому замечательному эссе.

<sup>15</sup> Цитируется по Giorgio Agamben, «Comedia», p. 11

ка, которую мы теперь можем лучше определить как человеческую погрешимость в значении «бессилия перед лицом неизбежности». Если мы переведем *hamartia* как «вина» (а есть веские причины сделать это), под виной мы должны понимать всеобщее состояние погрешимости и падшести, которое остается независимым от субъективной или личной ответственности. С этой точки зрения, концепция не так далека от понятия первородного греха, по крайней мере, от его интерпретации христианской доктриной, рассматривающей его как объективное состояние падшести, наследуемое всеми мужчинами и женщинами, независимо от их личной ответственности. В теологическом смысле первородный грех является *природным*, а не *личным*.

Целями пришествия Христа в историю были: отмена трагических условий *hamartia* и освобождение людей от неумолимого разрушения, причиняемого ею. Бессилие личной воли перед лицом всеобщей вины преодолевается в тот момент, когда Христос избавляет человеческую природу от естественного греха и переносит его на личность; личность сохраняет склонность к греху, но отныне появляется возможность быть спасенным с помощью того, что Отцы Церкви называли «Сокровищницей заслуг» Христова распятия. Вина, другими словами, перенесена из объективного порядка судьбы в субъективный порядок свободной воли человека. Человек теперь имеет выбор, который зависит от решения искупить свои грехи с помощью спасительного жертвоприношения Христа: быть в конечном счете оправданным<sup>16</sup>). Таким образом, если формула трагедии требует олицетворения объективной «вины» благочестивого человека, христианство прокладывает путь комедии, позволяя виновному человеку быть оправданным<sup>17</sup>). Спасение становится, прежде всего, личным делом и сущность христианской комедии становится связанной с драмой личностной свободной воли. Так, святой Августин пишет: «То преступление [первородный грех] было совершено, когда все человечество существовало в одном человеке [...] и никто не может быть спасен из сетей того преступления, которое было наказано Божьим правосудием, если только грех не будет искуплен Божьей благодатью *в каждом человеке по отдельности*»<sup>18</sup>).

<sup>16</sup> «Посему, как преступлением одного всем человекам осуждение, так правдою одного всем человекам оправдание к жизни» (Рим. 5:18).

<sup>17</sup> См. Giorgio Agamben, «Comedia», p. 10.

<sup>18</sup> Перевод изменен в согласии с тем, которым пользуется Харрисон. В русском неточном переводе «От уз этого греха не освобождается никто, за исключением отдельных лиц, очищенных благодатью Божией» (Августин Блаженный. О граде Божием. — Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. — 1296 с.). Данное издание использует анонимный

Таким образом, именно с точки зрения поступательного движения каждой отдельной души, которое она совершает от вины к невинности, мы должны понимать более глубокий смысл названия, данного Данте своему сочинению: «*La Commedia*». Комментируя значение комедии в своем «Письме к Кан Гранде делла Скала»<sup>19</sup>, Данте утверждает: «a principio horribilis et foetida est, quia *Infernus*, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia *Paradisus*»<sup>20</sup>). Поэма комична не только потому, что начинается представлением ада, а заканчивается представлением рая, но и потому, что ее «тема» имеет дело с личностным субъектом в его парадоксальной свободе стать покорным *subiectum* Божественного морального порядка, иначе говоря, перейти как Странник из состояния вины в состояние благодати: «*Et si totius operis allegorice sumpti subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitiae premiandi et puniendi obnoxius...*»<sup>21</sup>.

перевод 1905 года, (выполненный в Киевской духовной академии и вышедший в четырех томах с 1906 по 1910 г. в разных типографиях) с небольшими «улучшениями». В оригинале Августин пишет: «...a cuius nexu nullus eruitur, nisi id, quod cum omnes in uno essent, in communem perniciem perpetratum est et Dei iustitia uindicatum, Dei gratia in singulis expiatur» (De Civitate Dei, XIV, 20). Харрисон делает акцент на Dei gratia in singulis expiatur — сингулярности, которая упущена в русском переводе. В переводе Харрисона фрагмент Августина выглядит как: «that sin from whose evil connection no one can escape, unless God's grace expiate in him individually that which was perpetrated to the destruction of all in common, when all were in one man, and which was avenged by God's justice» [прим. перев.].

<sup>19</sup> Правитель Вероны с 1311 года, генерал гиббелинов, покровитель ученых, художников и поэтов, в том числе и Данте [прим. перев.].

<sup>20</sup> *Epistolam X ad Canem Grande della Scala*, par. 10.

<sup>21</sup> Там же, par. 11. Название «комедия» для этой поэмы пугало комментаторов, начиная со средневековья и до наших дней. Бенвенуто да Иммола был первым, кто утверждал, что причины были скорее стилистические, чем содержательные (учитывая, что с точки зрения темы или содержания, поэма является одновременно и трагедией, и сатирой, и комедией). Среди этих стилистических причин было то, что Данте решил писать на итальянском языке, а не на латыни; см. *Comentum super Dantis Alighieris Comediam* (Florence: Laicaia, 1887), стр. 18–19. Ближе к нашему времени Пио Райна предложил неубедительное объяснение выбора Данте влиянием Вергилия: глубокое уважение Данте перед *Энеидой* привело его к мысли назвать свою собственную поэму комедией из скромности перед Вергилием: «*Se dunque L'opera di Virgilio era Tragedia, la propria non poteva essere se non Commedia*». См. Пио Райна, «Il titolo del poema sacro», *Studi danteschi* 4 (1921): 35. Эрих Ауэрбах утверждал, что Данте был не в состоянии освободиться от узкой классической теории разделения стилей — и что в противном случае он никогда бы не назвал свою великую поэму этим словом; см. «*Farinata and Cavalcante*», в *Mimesis*, (Princeton: Princeton University Press, 1953), стр. 189–202. До сих пор наиболее провокационным толкованием смысла комедии в названии Данте является толкование Джорджии Агамбена, упомянутое выше, которое подходит к проблеме с точки зрения богословской доктрины вины и искупления.

Предмет аллегории — отдельный человек, который через реализацию свободной воли получает воздаяние или наказание, осуществляемые божественным правосудием. Субъективная воля, которая остается нейтрализованной в трагедии, становится центральным героем нравственной драмы, предназначенной для комедии, приговоренной к комедии, поскольку Воплощение превратило спасение или проклятие в личный выбор. Для Данте сущность комедии — именно историческое освобождение свободной воли, и его *Commedia* фигурирует как расширенная аллегория данного освобождения.

В самом широком смысле, «комический» горизонт, в котором обитает Гвидо, является горизонтом субъективной свободы по отношению к божественному правосудию. Но давайте на минуту приостановимся и задумаемся о сущности этой свободы. Сколько на самом деле она за собой влечет освобождения от всеобщей предопределенности (determination)? Неразрешимым парадоксом христианства является то, что в то время, как оно утверждает свободу личной воли, оно не наделяет волю свободным самоопределением. Ведь в основе христианства есть то, что воля свободна только в вопросе принятия или непринятия Божьего закона, но этот закон такой же абсолютный и объективный, как и те роковые силы, что являются причиной падения трагического героя. В экономике христианской веры разница сводится к уверенности в спасении для человека, который реализует свою «свободную волю» согласно набору строгих ограничений и директив. Так мы имеем начало эпохи — используя выражение Канта — «попечительства» (tutelage), в которой добродетель сводится к покорности, а личная воля отрицается даже в ее трагической версии. Действительно, *Inferno* Данте (а так же его *Paradiso*) является очевидным свидетельством предельного бессилия воли перед лицом Божественного морального и комического порядка. Что еще важнее, когда субъективная свобода становится автономным саморегулированием, посредством чего «Я» осмеливается обосновать самое себя исключительно на основе собственной свободы, Данте, как хранитель веры, помещает такого грешника в «слепой склеп»<sup>22)</sup> своего *Inferno*. Случай Гвидо. В глубине души Данте отвергает и даже терроризирует человеческую свободу. В той же степени, в которой он утверждает (affirms) комическую свободу души подчинять себя Божественному правосудию — Данте осуждает ее извращение (perversion) как закона самого по себе. Такое извращение — это то действительно «модернистское», что есть в Гвидо. Как мы увидим, истинная современность

<sup>22</sup> Inf. X, 58–59. «*Cieco carcere*» букв. «слепая тюрьма» [прим. перев.].



Гвидо состоит в парадоксальной манере, в которой он эксплуатирует свою субъективную свободу и в то же время подчиняет свою совесть христианскому сверх-я, вызывающему терзания о *пре-ступлении* (transgression).

Исторически христианство открыло путь современной секулярной свободе, но не смогло должным образом пережить ее появления именно потому, что оно определяет свободу в понятиях, которые в конечном счете нейтрализуют ресурсы свободы, делая ее уязвимой, что приводит, в свою очередь, к обратному явлению, а именно к нейтрализации христианства секуляризацией. Если верить таким теоретикам, как Иммануил Кант («Что такое Просвещение?») или даже Мартин Хайдеггер, в истории современной эры существует единственная тема: попытки человека обосновать себя по закону своей свободной субъективности. Нам говорят, что современная эра основана на новой концепции свободы: «Теперь бытие-свободным (Freisein) заключается в том, что вместо достоверности спасения как мерила всякой истины человек полагает такую достоверность, в силу которой и внутри которой он сам удостоверяется в себе как в сущем, которое, таким образом, утверждается только на самом себе»<sup>23</sup>. Секуляризация, которую описывает Хайдеггер, не просто отрицает христианский закон: она очень даже может отвергать попечительство этого закона, ведь это именно христианское вовлечение в парадоксальную личную свободу освобождает человека от этого же закона. И снова цитируя Хайдеггера: «История новоевропейского человечества [...] была косвенно подготовлена христианским человеком [...] «Saeculum», «мир сей», через который совершается обмирщение при пресловутой «секуляризации», не существует сам по себе и не появляется сам по себе при нашем выходе из христианского мира»<sup>24</sup>. Христианство, другими словами, прокладывает дорогу процессу секуляризации, который, в свою очередь, отдаляет современных людей от христианства.

В Гвидо да Монтефельтро мы можем увидеть переход от так называемого «христианского человека», ориентированного на уверенность в спасении, к человеку современной эры, который «достиг совершеннолетия», пользуясь выражением Канта, и стремится к тому, чтобы полагаться на самого себя. Рассматривая психологию Гвидо, можно увидеть, что за его самообманом, на самом деле, стоит уверенность в собственных умениях — осмотрительности, эффективности

<sup>23</sup> Мартин Хайдеггер, *Ницше*. Том 2, с. 61.

<sup>24</sup> Там же, с. 63.

и хитрости, проявляющихся в искусстве манипуляции. В безумной психологии Гвидо, отраженной в прерывающемся и саморефлексивном нарративе, который уже не пользуется объективными нормами стиля, а также в выражении его личной свободы (что проявляется в повторяющихся актах самообмана) мы становимся свидетелями состояния субъективности, которая замкнулась на себе, заперла себя в собственной интериорности и, изнутри этой интериорности, ищет контроля над своей собственной трансцендентной судьбой. Ведь, в конечном счете, Гвидо *искренне* верил, что, основываясь на своих умениях, он сможет договориться об условиях своей загробной жизни. Его посмертное осуждение на вечные муки раскрыло, что, с точки зрения христианского Бога, вера, которую он возлагал (placed) на себя, была ненадлежащей (misplaced).

Но не была ли попытка договориться об условиях судьбы, полагаясь лишь на собственные силы, намерением и Улисса, который является противоположностью Гвидо? И разве Гвидо не сопоставлен диалектически с грандиозной фигурой Улисса в собственной неуверенности и колебаниях между взаимоисключающими альтернативами? Как нам объяснить игру различий и сходств? Возможно, следующим способом: в Гвидо мы видим христианские терзания души на пороге новой свободы, исторической эры за пределами законов веры. Невозможно определить, где или когда эта эра начинается: ренессансным гуманизмом, Просвещением, позитивизмом, изречением Ницше «Бог умер» или приходом современных технологий<sup>25</sup>. Неопределенность этого эпохального события — прихода модернизма — воплощается в неопределенной психической интериорности Гвидо да Монтефельтро. Гвидо — фигура, в которой переход от набожности к уверенности в собственных силах раскрывает все многообразие тревог души, которая больше не обретет открытость и экстериорность свободы, никогда не обретет то, чем является море Улисса, именно потому, что опыт христианства обуславливает его историчность. Это ли хотел передать Данте в данных песнях? У нас есть только текст, который создает умышленный контраст между морской образностью в речи Гвидо и «шалым полетом» Улисса по запретным морям. В строках

<sup>25</sup> В то время, как я исследовал современность Гвидо с точки зрения, которая отсылает к модернизму и двадцатому веку, Джон Фрексеро, в еще неопубликованных размышлениях об *Inferno XXVII*, обращает внимание на то, что оппортунизм и закон выгоды Гвидо удивительным образом преждевременно указывают на Макиавелли и новый реализм *Государя*. Это произведение, как мы можем заметить, является одним из первых исторических явлений, если не самым началом новой эры и, безусловно, концом старой.

79–81 Гвидо говорит об уместности убрать паруса<sup>26</sup>), когда достигнешь старости; но мы видели, что эта анти-улиссовская набожность перед лицом смерти была только кажущейся, а не реальной. Что еще важнее, для Гвидо морская образность именно ею и является — образностью — в то время как Улисс ищет настоящую экстериорность морского путешествия. Историческая пропасть между Гвидо и Улиссом раскрывается полнее всего в метаморфозах, которым Гвидо подвергает морское путешествие Улисса, превращая его в негативный психический образ. Если Улисс добирается до неведомых земель в их грубой внешней данности, до их одомашнивания в акте именованя, а Эней укрощает дикость мира своей благочестивой топологической номенклатурой, то Гвидо доводит прогресс до конца, ища пространство духовной символизации, где трансцендентальная наружность мира Улисса движется вовнутрь, за грань означающих (signifiers), и становится образно насыщенной. Открытое море Улисса превращается в поток сознания Гвидо.

Тем не менее, в тексте Данте Гвидо обитает в том же моральном пространстве, что и Улисс. Парадокс заключается в том, что современность Гвидо состоит из тех аспектов его личности, которые, с одной стороны, отличают его от Улисса — и отождествляют, с другой. При встрече с Улиссом Вергилий предостерегает Данте, чтоб тот не произносил ни слова, поскольку греческий герой может с презрением отнестись к его современному слогу; но когда Гвидо взывает к Вергилию в следующей песни, нечаянно подслушав их диалог с Улиссом, он делает это на своем собственном провинциальном диалекте: «К тебе мое воззванье, / О ты, что, по-ломбардски говоря, / Сказал: Иди, я утолил желанье!..» Гвидо фактически преобразовывает высокий стиль и инородную речь Улисса в свою собственную современную грамматику — и в этом преображении морально рушится ряд исторических различий, которые противопоставляют его Улиссу. Эссенциализм здесь в действии; посредством этого эссенциализма различия, которые Данте артикулирует между двумя персонажами, ослаблены до одинаковости с точки зрения Того (или того), кто прокликает их вместе.

Соседство этих двух грешников является крайне важным для изображения современника Данте, поскольку складывается впечатление, что Улисс преследует подсознание Гвидо. Улисс маячит как мощ-

<sup>26</sup> Когда я понял, что достиг той части  
Моей стези, где мудрый человек,  
Убрав свой парус, сматывает снасти...

ный притягательный архетип, который раскрывает секрет робких фантазий Гвидо, а именно уверенность в своих силах и добросовестность. Но отвага Улисса и его уверенность в себе может олицетворять лишь великий *миф* модернистской психологии, схожей с той, что мы наблюдаем у Гвидо или, если на то пошло, даже у Пруфрока, ведь, казалось бы, исторический опыт христианства приговорил современность к самообману безвозвратно. В этом отношении, принятие Т.С. Элиотом христианства в середине жизни кажется символом неразрешимых трудностей в самом сердце модернизма, символом, который скорее усложняет, чем указывает на решение. В любом случае, очевидно одно: образ Улисса притягивает не только Гвидо да Монтефельтро в *Inferno XXVII*, но и самого писателя. Мы можем также здесь вспомнить о канонической поэме Теннисона *Улисс*, о модернистском эпосе Джеймса Джойса с тем же названием и о *Песнях* Эзры Паунда, воспроизводящих сходение странствующего героя в преисподнюю, чтобы понять, что Улисс остается привилегированной фигурой модернистской литературы. Очевидно также и другое: критика Данте по отношению к современности Гвидо в *Inferno XXVII* влечет за собой критику того очарования, которое гуманизм Улисса и его уверенность в своих силах оказывают как на Гвидо, так и на читателя Данте. Улисс создан для того, чтобы очаровывать, и, тем не менее, он остается в аду. Таковы правила этой мрачной комедии.