

**Виктор Викторович Дудкин**

*доктор филологических наук,  
профессор кафедры русской и зарубежной литературы  
филологического факультета,  
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого  
(Великий Новгород, Российская Федерация)*  
viktordudkin1@yandex.ru

## «НЕВЫРАЗИМОЕ» У ДАНТЕ, ГЁТЕ И ДОСТОЕВСКОГО\*

**Аннотация:** В статье рассматривается «вечная» проблема «невыразимого» в ее конкретных культурно-исторических мотивациях у Данте, Гёте и Достоевского. «Невыразимое» есть одно из следствий субъектно-объектных отношений.

Проблему «невыразимого» у Данте порождали специфические для Средних веков субъектно-объектные отношения в их жесткой субординации, где объект сакрален, универсален (в своем высшем выражении это — Бог), а субъект — нечто, расположенное «под» (значение латинской приставки sub), несамодостаточное и неполноценное, в том числе и в смысле своих познавательных возможностей.

Цельность мироздания у Гёте выстраивается не по иерархической вертикальной сцепке его частей, а в динамическом их единстве, где внешнее (объективное) переливается во внутреннее (субъективное), и наоборот.

В видении земного рая в «Сне смешного человека» визуальная доминанта задана самим космическим чичероне героя Достоевского: «Увидеть все...». Достоевский дает иной поворот проблемы «невыразимого», и она состоит в том, что герой рассказа настаивает на некоем особом метаязыке, на котором общаются райские люди.

Проблема «невыразимого» сохраняет свою актуальность и после Достоевского, как, впрочем, она уже была проблемой задолго до Данте. Эту проблему — при всей ее многомерности — можно определить как проблему перевода (не в узкоспецифическом, а в общем, культурологическом, смысле): 1) перевода процесса творчества в его результат; 2) перевода визуального в вербальное и т. д.

**Ключевые слова:** «невыразимое», визуальное, вербальное, Данте, Гёте, Достоевский

**Т**акие гении, как Данте и Достоевский, всегда современны, и только это одно качество делает их, разделенных полутысячелетней историей, близкими друг другу. Оба великих художника были и великими христианами, с той разницей, что один из них был, по известной шиллеровской типологии, христианином «наивным», а другой — «сентименталическим»<sup>1</sup>.

В комментариях к 9-му тому ППС Достоевского по поводу замысла «Жития великого грешника» сказано следующее:

Идея подобного своеобразного «собора» различных русских мыслителей XVIII—XIX веков поражает своей оригинальностью даже в творчестве Достоевского — определенные аналогии ей могут быть отысканы скорее у Данте в «Божественной комедии», а также в средневековой литературе и живописи как на фре-

сках мастеров эпохи Возрождения... чем в реалистическом романе XIX в. (9; 507—508).

Пафос этого будущего своего романа... Достоевский — по-видимому не случайно — через голову «Человеческой комедии» Бальзака сопоставляет по масштабу с представляющемуся ему более грандиозным замыслом дантовской «Божественной комедии», основанной так же на идее «восстановления» человека, но в ином средневековом католическом варианте (15; 400).

В типологической оптике открываются и другие значимые параллели и внятные переключки. Во-первых, это сходные, не взирая на пятисотлетний разрыв, кризисные эпохи, связанные с переходом от феодального уклада жизни к торгово-денежным отношениям, к урбанизации и к росту производства, который (переход) в Италии начался гораздо раньше, чем в других европейских странах. Отсюда «гигантские страсти» и неукротимая динамика итальянского Треченто и российских 60-х гг. XIX в., запечатленные в творениях Данте и Достоевского. Оба они были вовлечены в перипетии политических страстей (Флорентийские партии гибеллинов и гвельфов, белых и черных гибеллинов, почти как-то не произвольно ассоциирующиеся с западниками и славянофилами с той разницей, что флорентийские партии расходились в понимании путей национального объединения, тогда как в России споры велись о национальной идентичности), за что и поплатились: Данте — пожизненным изгнанием из родной Флоренции, Достоевский — каторгой и ссылкой.

Оба были приверженцами монархии. Данте больше размышлял о монархии не в национальном, как Достоевский, а в мировом масштабе. У каждого из них были «вечные спутники»: у Данте — Вергилий, у Достоевского — Пушкин. У каждого было некое особое отношение к Христу. Данте не допускал никакой иной рифмы к слову «Христос», как только слово «Христос». Почитание Достоевским Христа известно.

М. М. Бахтин, минуя самим Достоевским обозначенный водораздел «католических верований и идеалов», сближает художественный мир Данте и Достоевского по их «плюралистичности»:

Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники, или, может быть, образ дантовского мира, где многоинаковость переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные. Такой образ в стиле самого Достоевского, точнее, его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему<sup>2</sup>.

Есть определенные схождения и созвучия в их творчестве. Данте в возрасте 26 лет вошел в литературу как автор «Новой жизни» —

первой, по существу, исповедью в европейской литературе. Достоевский, практически в том же возрасте (25 лет), приобрел известность как автор «Бедных людей». И тому, и другому литературный дебют принес славу.

Трактаты Данте («Пир», 1307—1308; «О народной речи», ок. 1305; «О монархии», 1313), взятые как целое, могли бы рассматриваться как проформа «Дневника писателя» Достоевского: тут внятны резонансы идей (например, тезис Данте об ограниченности человеческого разума в сравнении с верой, с помощью которой только и могут открываться высшие смыслы, аксиоматичен и для Достоевского), тут бросается в глаза жгучая заинтересованность в текущей действительности, неукротимое стремление донести свою правду до максимально широкой аудитории. Поэтому, надо полагать, Данте отказался от латинского языка, бывшего в его время языком науки, и обратился к языку народа, к итальянскому языку (*volgare illustre*).

Вяч. Иванов сближает Данте и Достоевского как фигуры эпохального масштаба в контексте всей мировой литературы. Данте — «последний представитель истинно “большого”, истинно мифотворческого искусства в области слова». А Достоевский?

Он как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, — одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру. <...> Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и от этого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко, видимо, бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце над широкими полями, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о котором говорит: «Немного извне доступно было взору, но чрез то звезды я видел и ясными, и крупными необычно» [15, 139, 283].

Данте и Достоевский фигурируют в рассуждениях Вяч. Иванова как представители «мистического реализма», т. е. символизма:

То, что было охарактеризовано выше как реалистическое переживание или внутренний опыт мировой мистической реальности, имеет свою постоянную основу ощущение женственного в мире, как вселенской живой сущности, как Души Мира. <...> Реалист мистический видит Ее в любви и в смерти, в природе и в живой соборности, творящей из человечества — сознательно или бессознательно для личности — единое вселенское тело. Чрез посвящение в таинство смерти Достоевский был приведен, по-видимому, к познанию этой общей тайны, как Дант чрез проникновение в заветную святыню любви. И как Данту чрез любовь открылась смерть, так и Достоевскому — чрез смерть — любовь. Этим сказано, что обоим раскрылась и Природа как живая душа [15, 304].

В известном «Разговоре о Данте» О. Мандельштама, где не упоминается даже имя Достоевского, есть тем не менее слова, словно о нем сказанные. По мнению поэта, поэзия утверждает себя «не

столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечии именуемых образами<sup>3</sup>. И вот еще одна его мысль, идущая вразрез с традиционными представлениями о «скульптурности» стиля Данте:

Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа<sup>4</sup>.

И как знать, не подсказана ли эта идея Достоевским? Но и тогда, когда наш писатель никак не мог «иметься в виду», как, скажем, в книге Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории», слова о Данте как-то ассоциативно наводят на Достоевского. Третья глава ее, озаглавленная «Герой как поэт. Данте и Шекспир», определенно была читана Достоевским и читана очень внимательно. Там, в частности, затронута очень близкая Достоевскому тема поэта-пророка:

Он является человеком, ниспосланным на землю, чтобы сделать истину более понятной для нас [17, 68].

И далее сказано:

Как Данте был послан в мир, чтобы воплотить в музыкальной форме религию средних веков, религию нашей средневековой Европы, ее внутреннюю жизнь, так и Шекспир явился для того, чтобы воплотить внешнюю жизнь Европы того времени... [17, 84]

Перифрастически сходным образом выразился Достоевский о Данте (см. выше) и о Шекспире:

Шекспир — это избранник, которого творец помазал пророком, чтоб разоблачить перед миром тайну о человеке<sup>5</sup>.

Процесс сближения двух писателей был инициирован «Записками из Мертвого дома» (1862), которые вызывали ассоциации с дантовским «Адом». Это сходство было отмечено И. С. Тургеневым, А. И. Герценом, А. П. Милюковым, а уже гораздо позже — В. Б. Шкловским (4; 294—295) (см. также: [13], [4], [2]). Вот и на XIV Международном симпозиуме Достоевского был прочитан доклад А. В. Тоичкиной «Образ ада в “Записках из Мертвого дома” Ф. М. Достоевского (к теме Достоевский и Данте)».

Переключившись с «Адом» Данте в романе «Бесы» была отмечена в одном из прижизненных его разборов Е. Л. Марковым. Правда, опосредованно, через «мрачный альбом Густава Доре к Дантову Аду...» (см. 12; 268).

А вот «Сон смешного человека» рядом с «Божественной комедией» как-то «не смотрелся», на что были свои веские причины. Судя по рецепции дантовской поэмы в русской литературе XIX в., как

она представлена, например, в книге А. А. Асоян «Почтите высочайшего поэта» (см. примечание 10), основное внимание было сосредоточено на ее первой кантике — «Аде». (Точно так же складывалась в России судьба «Фауста» Гёте. В эпицентре внимания неизменно оказывалась первая часть трагедии, тогда как вторая или игнорировалась, или отвергалась вовсе.)

Некоторые свои размышления о «Сне смешного человека» разве только не напрямую не замкнул на «Божественной комедии» М. М. Бахтин. Ну, например:

В «Сне смешного человека» нас прежде всего поражает предельный универсализм этого произведения и, одновременно, его предельная сжатость, изумительный художественный философский лаконизм.

Здесь слово «универсализм» отсылает не только к Данте, но и к самому Достоевскому, потому что по своей тематике это его произведение — «почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского». Или когда он затрагивает «центральную» (можно сказать, жанрообразующую) тему кризисного сна, точнее, и тему перерождения и обновления человека» [5, 263]. В контексте приведенных выше высказываний и самого Достоевского, и М. М. Бахтина сходство «Сна смешного человека» с «Божественной комедией» однозначно подразумевается, хотя оно и не названо. Предметом настоящего рассмотрения является сквозной мотив «невыразимого», присущий как «Божественной комедии» Данте, так и «Сну смешного человека» Достоевского.

Зрение и речь, два важнейших источника информации и средства коммуникации, изначально не только дополняли друг друга, но и соперничали, особенно с появлением письменности. Древние культуры отдавали предпочтение глазу, зрительному образу. По существующим версиям, зрительная способность развивалась из одного общего корня всех чувств — осязания. Изначально зрительные рецепторы были рассеяны по всему телу (отсюда — чтение пальцами, которое демонстрировалось по советскому телевидению в 70-е гг. XX в.). В мифологиях и сакральных текстах представлены такие вот «всезрящие» существа. Данте упоминает их в 29-й песне «Чистилища» с отсылкой к первоисточникам (книга пророка Иезекииля [1, 4—14], Откровение Иоанна Богослова [VI, 8]):

Четыре зверя взор мой различил  
 .....  
 У каждого шесть оперенных крыл;  
 Крыла полны очей; Я лишь означу,  
 Что так смотрел бы Аргус...

Кроме стоглазого Аргуса, в китайско-японской мифологии фигурирует чудище с глазами, рассыпанными по всей его поверхности [16, 310—311].

Платон в «Федре» определил зрение как «самое острое» из «чувств нашего тела», однако же ограничил его возможности («Но разумение недоступно зрению...»). Однако вовсе не отвергая того общепринятого мнения, что античная эстетика была преимущественно визуальной (ср. продолжение только что приведенной цитаты: «...иначе разумение возбудило бы необычайную любовь, если бы какой-нибудь его отчетливый образ оказался доступен зрению...»<sup>6</sup>). В «Опыте о происхождении языков» Ж.-Ж. Руссо приводит такой впечатляющий пример: как оратор Гиперид добился оправдания куртизанки Фрины? Не говоря ни слова, он показал ее судьям обнаженной<sup>7</sup>.

Хотя символом Средневековья стала книга, т. е. Библия — а в этом качестве она и фигурирует в «Божественной комедии» — при поголовно безграмотном населении. Священное писание было доступно главным образом в своих визуальных опосредованиях в сакральной архитектуре, скульптуре, в живописи, книжной миниатюре и т. д. Однако, как полагает Ф. А. Лосев, только «эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии и средневековой теологии. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина... То, что мы видим своими глазами, — это и есть на самом деле» [20, 55].

У Данте в силу его проторенессанского двоимирия доверие человеческому зрению как раз опирается на средневековую теологию, но грандиозный триптих «Божественной комедии», являющийся плодом его воображения и фантазии, объективируется не в последней очереди как чувственно-видимая данность.

Поэтому «Божественная комедия», так сказать, «всеглазна». «Вероятно, — замечает на это счет В. А. Андрушко, — в мировой литературе немного поэтических произведений, в которых столь же часто употреблялись глаза». И далее приводятся очень веские аргументы: «глаза» употребляются в «Божественной комедии» 221 раз, и по кантикам: в «Аду» — 55, в «Чистилище» — 83, в «Раю» — 78 раз [3, 98—99].

Если «Божественная комедия» «всеглазна», то глаз всевидящ. Профессор Канзасского университета Ричард Кей, рисуя студентам схему дантова «Рая», заметил, что она напоминает человеческий глаз, который у Данте символически соотносится с глазом Бога [23]<sup>8</sup>. Визуальная доминанта «Комедии» заявляет о себе в круговой

структуре пропасти Ада и горы Чистилища, которая венчается райским амфитеатром. Восхищение полнотой зрительного образа неизменно сопровождается у Данте сетованиями на невозможность передать эту полноту в слове.

Данное рассмотрение ограничивается заявленной проблемой «невыразимого» у Данте и Достоевского. («Невыразимое» — так очень точно, но не буквально перевел В. А. Жуковский обозначение концепта немецких романтиков «das Unaussprechliche» — дословно — «несказанное», имеющее в русском языке, однако, положительную коннотацию, несколько затемняющую принципиально негативную семантику в таких, например, выражениях, как «несказанная красота», «радость» и т. д.). В поэме Данте есть целый ряд на этот счет программно-концептуальных деклараций. Одной из первых открывается 28-я Песнь «Ада»:

Кто мог бы, даже вольными словами,  
Поведать, сколько бы он ни повторял,  
Всю, кровь и раны, виденные нами?  
Любой язык наверно бы сплошал:  
Чтобы вместить так много, слишком мал.

(XXVIII, 1—7)

Встречаются вариации на эту тему и в «Чистилище», но больше всего их в кантике «Рай», особенно в заключительных песнях XXX—XXXIII:

С тех пор как я впервые увидел  
Ее лицо здесь на земле, всечасно  
За ней я в песнях следом попевал;  
Но ныне я старался бы напрасно  
Достигнуть пеньем до ее красот,  
Как то, чье мастерство уже не властно.

(XXX, 28—33)

...им улыбалась Красота, дая  
Отраду всем, чьи очи к ней взирали.  
Будь даже равномошна речь моя  
Воображенью, как она прекрасна  
И смутно молвить не дерзнул бы я.

(XXXI; 134—138)

Мои глаза, с которых спал налет,  
Все глубже и все глубже уходили  
В высокий свет, который правда льет.  
И здесь мои прозренья упредили  
Глагол людей; здесь отступает он,  
А памяти не снести таких обилий.

(XXXII; 52—57)

Я видел — в этой глуби сокровенной  
Любовь как в книгу некую сплела я...

(XXX, 106—109)

То, что разлистано во всей вселенной:  
Суть и случайность, связь и их дела,  
Все — слитое столь дивно для сознания,  
Что речь моя как сумерки тускла.

(XXXIII, 85—90)

Перед Благодатью Божьего Света поэт говорит:

Отныне будет речь моя скудней, —  
Хоть и немного помню я...

(XXX, 106—109)

Слово пасует перед зрительным образом. Почему?

1. Начнем с того, что это просто риторический прием, получивший широкое хождение в поэзии (особенно в любовной лирике со времен Сафо и Катулла):

Говорят, любовь изобрела рисунок; она могла бы изобрести также и речь, но не столь удачно. Недовольная речью, любовь пренебрегла ею, обладая более живым способом выражения. Как много сказала своему милому та, которая с таким чувством начертала его тень?<sup>9</sup>

2. Данте не только как поэт, но и как творец-созидатель итальянского языка понимал, что язык в силу своей семиотической природы не может отражать мир в его непосредственной предметной данности, как он дан зрением. Поэтому выраженное в словах следует понимать в известных четырех смыслах (буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом). Однако корни «невыразимого» уходят и в неоплатонизм Данте. Сошлемся на В. Н. Лазарева:

Дантовское понимание искусства восходит своими истоками к новоплатонизму. Оно базируется на признании примата идеи. Эта идея, связываемая непосредственно с Богом, обладает абсолютным совершенством только в чистом виде. Преломленная же в материи природы или искусства, она утрачивает свою первозаданную законченность, тем самым перед искусством встает задача приближения к потустороннему идеалу, который теоретически не может быть осуществим [19, 55].

К тому же Данте изображает «то, чего никто никогда не видел, хотя то, что не существует на свете, людям легкомысленным даже легче и проще выражать словами, чем существующее, для благочестивого добросовестного историка дело обстоит прямо противоположным образом: нет ничего, что меньше поддавалось бы слову и одновременно больше нуждалось бы в том, чтобы людям открывали на это глаза, чем какие-то вещи, существование которых нельзя ни доказать, ни счесть вероятными, но которые именно благодаря тому, что благочестивые и добросовестные люди относятся к ним

как к чему-то действительно существующему, чуть-чуть приближаются к возможности существовать и рождаться»<sup>10</sup> (Пока мы отвлекаемся от того очевидного факта, что представленный в «Божественной комедии» мир есть плод воображения его творца).

3. Внутренняя речь богаче речи, запечатленной на бумаге, т. е. письменной. Даже живописцы признают, что невозможно адекватно передать зрительный образ действительности в формах самой действительности и уж никак не проще воссоздать его в семиотической системе языка.

4. Зрение есть способ восприятия, слово есть форма выражения. Зрительный образ схватывается непосредственно сразу и цельно, но его перевод в словесный ряд осуществляется последовательно, по частям, и представляет собой процесс опосредования, иными словами — перевода. А перевод, как известно, без потерь не бывает.

5. Доверие к глазу всегда исходило из того бесспорного факта, что львиная доля (по некоторым утверждениям, до 95 %) всего того, что способен воспринимать человек, осуществляется через зрение (ср. русскую поговорку: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» (т. е. услышать сказанное)). Такова физиология. Культура же изменчива и ее предпочтения — тоже. В Средние века для поголовно безграмотного населения зрение оставалось главным источником информации. Поэтому Библия, Книга, высшая ценность христианского мира, была доступна верующему лишь в своих визуальных адаптациях — в храмах («книгах для безграмотных»), в сакральной скульптуре и живописи.

Беатриче, обращаясь к Данте, говорит:

...И свет моих речей приемлешь скудно,  
Хочу, чтоб ты в себе их нес потом,  
Подобно хоть не книге, а картине...

(Чистилище, XXXIII, 75—77)

Подчеркнутые слова (в оригинале: *e se non scritto, almen dipinto*) лишний раз расставляют ценностные акценты. Современная (постмодернистская) теория настаивает на «апории перевода» (Ж. Деррида), т. е. на невозможности и необходимости перевода.

Средневековый образ Книги как метафоры вселенной получил свое воплощение и в «Комедии»:

Я видел — в этой глуби сокровенной,  
Любовь как в книгу (*in un volume*) некую сплела  
То, что разлистано по всей вселенной (*l' universo*).

(Рай, XXXIII, 85—87)

А вот для Августина зрение доступно лишь суетное и греховное, и потому оно есть одна из «похотей». Ведь Бога узреть невозможно.

«Во всем каноне Нового Завета, — пишет С. С. Аверинцев, — есть только одна одиноко стоящая дефиниция: “Вера есть осуществление чаемого и уверенность в невидимом” (К Евреям, XI, 1)» [1, 236]. Однако уверенность в «невидимом» нисколько не мешала жажде узреть Бога, что было реализовано в догмате о Боговоплощении. Так, в западном христианстве наряду с «учением о Боге невидимом» (Псевдо-Дионисий Ареопагит, затем Эриугена в IX в. и Гуго Сен-Викторский в XII в.) [11, 292] сформировалось и другое, утверждающее Бога видимого:

Уже у первых апологетов, св. Ириней, Тертуллиана и других мы находим предчувствие и сочувствие нарождающегося христианского искусства: только когда Слово стало плотью, Бог перестал быть для нас невидимым прообразом ветхозаветного первочеловека и явил Себя нашему физическому взору [10, 50].

Или, как это сказано у Данте:

Увидеть Сущность, где непостижимо  
Природа наша слита с божеством.  
Там то, во что мы верим, станет зримо,  
Самопонятно без иных мерил;  
Так первоистина неоспорима.

(Рай, II, 41—45)

Поэт, надо полагать, намеренно не называет Бога воплощенного, Христа, по имени, а заменяет его абстрактной философемой «сущность» (*Essenza*), т. е. доводит его невидимость до мыслимого предела к вещи славе зрячей веры. Но одной ее, зрячей веры, все же недостаточно. И вот почему:

Большая часть людей живет наподобие детей, следуя чувству, а не разуму; и такие люди познают вещи не иначе, как только снаружи, и их качества, предрасположенные к должной цели, они не видят, так как глаза разума, способные усмотреть эту цель, у них закрыты [8, 117].

Где разум не есть *ratio*, а «часть души», и не просто часть, а «та тонкая и драгоценнейшая часть души, которая божественна» [8, 169]. Она-то и открывает глаза на незримое, т. е., например, на слова, на мысли, на молчание и т. д. [3, 91, 94, 99 и т. д.] Но эта способность, естественно, ограничена, о чем напоминает своему подопечному Беатриче:

Но говорить с тобою с этих пор  
Я буду обнаженными словами (*saranno nudo le mie parole*),  
Чтобы их видеть мог твой грубый взор» (*tua vista rude*).

(Чистилище, XXXIII, 100—102)

Всегда, когда Данте говорит о несовершенстве слова, он имеет в виду свое слово или возможности языка человеческого вообще. И это была его форма иносказания о другом — надчеловеческом — слове, которое было «в начале» и которое было «у Бога» и которое «было Бог» (Зах. 2:3). И христианину подобает этому слову смиренно внимать — молча. Тем более что Дионисий Ареопагит в трактате «О таинственном богословии непостижимости и неизреченности существа Божия», словно специально для случая Данте, молчание предписывает:

По мере восхождения к запредельным вершинам, речь моя становится немногословной, дабы по достижении конца пути обрести полнейшую бессловесность, всецело растворившись в безмолвии [14, 8].

А, согласно квиетистской традиции, например, «молчанию отводилась роль первого шага от внешнего и чувственного к внутреннему и духовному, от материи слова к трансцендентализму света...»<sup>11</sup> Но Данте, погрузившись в «Вышний Свет», «Свет неизреченный», не умолкает, хотя жалобы его на немощь слова становятся чуть ли не навязчивыми. Он как бы хочет слово претворить в стекло, которое уже не говорит, не мотствует, а только показывает:

... О, Вечный Свет, который лишь собой  
Излит и постижим и, постигая,  
Постигнутый, лелеет образ свой!

(Рай, XXXIII, 124—126)

Отвечая на поставленный выше вопрос, следует, во-первых, лишний раз сослаться на общеизвестный факт: мотив неудовлетворенности художника слова выразительными возможностями слова, хоть и представляет собой формальное противоречие, по сути ему изначально органически присущ. Так было до Данте, так и — особенно наглядно — после Данте. Кроме того, великий флорентиец прекрасно сознавал свое поэтическое избранничество, каковое он не мог воспринимать иначе как Богоизбранничество:

Читатель — и Господь моим рассказом  
Тебе урок да преподаст благой.

(Ад, XX, 19—20)

Данте подчеркивал, что тексты «должны с величайшим напряжением толковать в четырех смыслах» [8, 184]. И поскольку буквальный смысл не простирается «дальше буквального значения вымышленных слов», то его-то и имеет в виду Биатриче под «обнаженными словами». За брошенными как бы мимоходом словами о «грубом взоре» намечена еще и иерархия видения (видение поэта в оценке Биатриче, видение самой Биатриче, а в кантике «Рай» всевидение Божие, к коему — через Беатриче — приобщается и поэт:

...к светилу  
 Не по-людски глаза мои взнеслись... <...>  
 Я устремил глаза к ее глазам,  
 И стал таким в ее теряясь взоре,  
 Как человек, когда вкушенная трава  
 Его к бессмертным приобщила в море.

(Рай, I, 53—54, 66—69)

Но человеческий глаз, взятый безотносительно к Высшим способностям, все же несовершенен, ибо наряду с видением он создает и видимость. Или, как говорит сам Данте в «Пире»: «...истина иногда противоречит видимости» [8, 169]. И подчас, добавим, не просто «противоречит», а элементарно замещается ею, как, к примеру, в геоцентрической системе Птолемея (как позднее в «иллюзионизме», как сейчас в «виртуальной реальности»). «Обман зрения» вездесущ, выражения, ему адекватные, имеются во многих (если не всех) культурных языках (ср. ит.: *illusione ottica*, англ.: *optical illusion*, фр.: *trompe l'oeil*, нем.: *Augeutäuschung* и т. д.).

Недостаток зрения Данте полагает в его ограниченности поверностью. Вернемся к уже цитированному высказыванию:

Большая часть людей живет наподобие детей, следуя чувству, а не разуму; и такие люди познают вещи не иначе, как только снаружи, они не видят, так как глаза разума, способные усмотреть эту цель, у них закрыты.

Уместно пояснить, что Данте имеет в виду под «разумом»:

Эта та тонкая и драгоценнейшая часть души, которая божественна.

Именно она обеспечивает тотальное зрение поэта в «Божественной комедии», позволяя ему (о чем смотри выше) видеть невидимое. И такое видение есть, разумеется, чистая метафора (уже давно отвердевшая до термина). В «Пире» на этот счет сказано недвусмысленно:

Но цвет и свет видимы в собственном смысле, ибо мы воспринимаем их только зрением и никаким другим чувством [8, 185]<sup>12</sup>.

Здесь сказывается известная противоречивость Данте-католика, средневекового ученого и гениального поэта во всеоружии своей художественной диалектики: с одной стороны, он выстраивает аксиологическую вертикаль зрения, искусственно изолируя его от всех других ощущений, «чувств», а с другой — убедительно раскрывает его в синтетическом взаимодействии с ними. Картины ада (его багрово-черный колорит) многое бы потеряли в своей выразительной силе без непрекращающегося гула воплей и стенаний пытаемых грешников. И что бы стало с Божественным светом, умолкни в нем музыка райского блаженства? Поставив перед собой, по сути,

неразрешимую задачу облечь трансцендентное в чувственно-воспринимающую наглядность, дерзновенно следуя примеру Боговоплощения, Данте мог ее решать, опираясь на весь чувственно-эмоциональный и интеллектуальный ресурс человека, в активном взаимодействии всех его элементов, принимающих на себя зачистую функции, им не свойственные (мысль может смотреть, а свет становится интеллектуальным, он может также петь, утолять жажду и т. д. В стилистике этот прием называется синестезией).

И зрительный образ у Данте в некотором роде «синестезиен»: он может выступать в своем первородном качестве как эйдос, картина и как визуально высказанная мысль. И тогда следует различать, что художник имеет в виду: картину или мысль. Ведь напрямую он высказался на этот счет только один раз:

О, если б слово мысль мою вмещало...  
 [Oh, quanto è corto il dire e come fioco  
 Al mio concetto!...]

(Пай, XXXIII, 121—122)

Однако же зрительная доминанта «Божественной комедии» очевидна и бесспорна. И не только, потому что сам жанр видения того требует. И не только, потому что, например, слепорожденный не мог бы ее сочинить.

Ею задается такой уровень общения, единения людей — диалогизма, если выразиться современно, который был очень значим и для Достоевского. Послушаем В. В. Библихина:

Что это будет за жизнь и какая «деятельность» соединившегося в «монархии» человечества? Обращение с вещами не поглощает и не обогатит человека так, как узнавание себя в общении с другим. По Аристотелю, «узнать самого себя и самое трудное, и самое радостное. Как при желании увидеть свое лицо мы смотримся в зеркало, так мы можем познать себя, глядя на друга... В его поэзии от «Новой жизни» до «Божественной комедии» место главного действия занимает оптика взглядов, пересечение зрительных лучей. Высшим и самым наполненным событием неизменно оказываются встречи лицом к лицу. Жизнь, понимание, эстетическая радость загораются при встрече взоров. Взгляд, встречаясь с другим взглядом, открывает в онтологической оптике Данте новый мир посреди обыденности, и эта подлинная действительность, однажды приоткрывшись, способна наполнить бытием человека... <...> Среди лабиринта вещей, манящих и обманывающих, — и в каждом человеке тоже модно видеть только просто вещи, — внимательная оптика открывает «человека самого по себе» и с ним подлинный, бездонный мир... [6, 273]<sup>13</sup>

Проблему «невыразимого» у Данте порождали специфические для Средних веков субъектно-объектные отношения в их жесткой субординации, где объект сакрален, универсален (в своем высшем выражении это — Бог), а субъект — нечто, расположенное «под» (значение латинской приставки *sub*), несамодостаточное и неполноценное, в том числе и в смысле своих познавательных возмож-

ностей. В дальнейшем шел процесс трансформации этих отношений, динамику которых можно суммарно определить как инверсионную. В частности, в процессе отчуждения субъект все более объективировался, человек все более становился предметом предметов, объектом среди объектов. И это уже было проблемой Достоевского. Важнейшей вехой означенного процесса, а также и осмысления и проблемы «невыразимого» на пути от Данте к Достоевскому был Гёте. «Мы переживаем время, — сказано в его статье, — которое с каждым днем дает нам все больше стимулов рассматривать оба мира, к которым мы принадлежим, т. е. высший и низший, как связанные между собой, признавать идеальное в реальном, и, поднимаясь в бесконечное, умерять наше обычное недовольство конечным... Убежденные, что природа поступает по идеям, точно так же, как преследует идею и человек во всем, к чему он приступает. Мы привыкаем, напротив, находить идею в опыте»<sup>14</sup>.

Цельность мироздания у Гёте выстраивается не по иерархической вертикальной сцепке его частей, а в динамическом их единстве, где внешнее (объективное) переливается во внутреннее (субъективное), и наоборот. Идея о динамическом единстве мира есть фундаментальная основа мировоззрения Гёте и лейтмотив творчества Гёте-художника, Гёте-естествоиспытателя и Гёте-мыслителя, соответственно чему формируются его взгляды на «невыразимое», представления у Данте как коллизия внешнего и внутреннего. Но у Гёте проблема «невыразимого» развернута в иной плоскости. Посмотрите, как:

Никогда в достаточной мере не вдумываются в то, что язык в сущности только символичен, только образен и никогда не выражает предметы непосредственно, а только в отражении (*in Widerschein*). Это особенно относится к тем случаям, когда речь идет о таких сущностях, которые толь ко приближают к опыту и которые можно скорее назвать деятельностью, чем вещами, каковые в царстве природы находятся постоянно в движении... <...> И все же как трудно не ставить знак на место вещи, все время иметь перед собой живую сущность и не убивать ее словами<sup>15</sup>.

У Данте слово может, как максимум, спастись перед некоей «живой сущностью», но уж никак не убить ее. Но в динамизированном космосе Гёте, где остановка, т. е. в данном контексте фиксация живой (движущей) сущности, что в слове и происходит, равносильно ее умерщвлению.

Теперь посмотрим, как формула Гёте: «Все, что есть в субъекте, есть и в объекте, и еще кое-что. Все, что есть в объекте, есть и в субъекте, и еще кое-что»<sup>16</sup> реализуется в его размышлениях о природе и качествах человеческого зрения.

Глаз обязан своим существованием свету. Из безразличных вспомогательных органов животного свет вызывает к жизни орган, который должен стать ему подобным; так, глаз образуется на свету для света, дабы внутренний свет выступал навстречу внешнему.

Эта встреча и есть максимальное взаимопроникновение субъекта и объекта. И далее:

При этом мы вспоминаем древнюю ионийскую школу, которая так многозначительно всегда повторяется: только подобным познается подобное; а также слова одного древнего мистика (Плотина. — В. Д.), которые мы передаем в немецких рифмах следующим образом:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,  
Wie könnten wir das Licht erblickten?  
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne  
Kraft Wie könnt' uns Göttliches entzücken?<sup>17</sup>

Это непосредственное родство света и глаза никто не будет отрицать; но мыслить их как одно и то же уже труднее. Однако будет понятнее, если считать, что в глазу пребывает покоящийся свет, который возбуждается при малейшем поводе изнутри или снаружи. Силой воображения мы можем вызвать в темноте самые яркие образы. Во сне предметы являются нам в полном дневном освещении»<sup>18</sup>.

Свои философские мысли о свете и глазе Гёте развивает в обход уникальной художественной метафизики света в последней кантике «Божественной комедии», опираясь на античных философов.

Древние верили в покоящийся свет в глазу. Как люди сильные и энергичные, они чувствовали деятельность самого этого органа и его реагирование на все внешнее, видимое. Только они выражали это чувство слишком грубыми сравнениями. Например, как чувство хватания предметов глазами<sup>19</sup>.

В Средние века активность глаза получила название «экстремиссии», т. е. способности глаза испускать некие духовные лучи («пневму»). Ее возводили к Платону, а среди его последователей был Гален (ок. 130—200 гг. н. э.), пользовавшийся до конца Средних веков непререкаемым медицинским авторитетом, анатомические трактаты которого Данте хорошо знал, равно как и трактат его ученика и популяризатора Константина Африкана «De oculis».

Данте не мыслил свет и глаз как «одно и то же». Свет — объект, он приходит извне, а воспринимается субъектом изнутри. Однако связь субъекта и объекта у Данте была, но она была специфически средневековой. Попробуем ее прояснить с помощью Поля Клоделя:

Единственный из всех поэтов, Данте описывал вселенную вещей не с точки зрения зрителя, а с точки зрения создателя...[18, 95]

Этот тезис можно принять лишь с поправкой на средневековое художественное сознание и мировоззрение. И первое, что вызывает

возражение... это противопоставление зрителя и создателя, а по сути — игнорирование — вопреки очевидности — создателя как зрителя. Клодель настаивает на первой части известного парадокса о неслиянности и нераздельности, в то время как у самого Данте он явлен в «Божественной комедии» во всей полноте. Поэт с самого начала выступает в роли странника, путешественника по мирам Ада, Чистилища и Рая и не оставляет ее до конца своего путешествия. И по одной простой причине: только зритель, очевидец, является гарантом реальности, объективности увиденного. Вымысел, фантастика адекватно воспринимались средневековым сознанием, если они наделялись статусом реальности. В своей «Жизни Данте» Боккаччо рассказывает такую историю:

Когда творения Данте уже повсюду славилась, особенно та часть его «Комедии», которую он озаглавил «Ад», и поэта знали по облику многие мужчины и женщины, он шел однажды по улице Вероны мимо дверей, перед которыми сидело несколько женщин, и одна из них, завидя его, сказала, понизив голос, но не настолько, чтобы слова ее не достигли слуха Данте и его спутников: «Посмотрите, вот идет человек, который спускается в Ад и возвращается оттуда, когда ему вздумается, и приносит вести о тех, кто там томится», — на что другая бесхитростно ответила: «Ты говоришь истинную правду — взгляни, как у него курчавится борода и потемнело лицо от адского пламени». Услышав эти речи, произнесенные за его спиной, и понимая, что подсказаны они чистосердечной верой, Данте улыбнулся, довольный таким мнением о себе, и прошел дальше [8, 547].

Реакция Данте понятна: более красноречивого подтверждения «достоверности» его «Ада» трудно себе и представить. Великий итальянец едва ли был таким верующим, как его читательницы. Но и трактовать христианские предания по своему субъективному усмотрению, во всяком случае демонстративно, он избегал. Тем более что основным положением его эстетики было убеждение в «божественной обусловленности творческого акта. Который имеет несвободный характер» [19, 53], где «несвободный» в данном контексте однозначно прочитывается как «объективный».

Вечная проблема «невыразимого» модифицируется в каждую эпоху в конкретном историко-культурном преломлении. Константа «невыразимого» определяется зазором между полнотой, целостностью и непосредственностью и — в данном случае — визуальной данностью (она может быть не только объективной, как у Данте, но и субъективной, каковой она в последующем все больше и становится) и способностью, а точнее — неспособностью ее адекватно выразить — в данном случае — в слове. Специфика «невыразимого» в «Божественной комедии» — это априорная малость слова поэта перед божественным Логосом. Однако в ней же явлен художник-творец, демиург. Явлен только, но не заявлен, как позже в трактате Леонардо

да Винчи «О живописи» — «малым богом». Этим явлением релятивируется непреложность дистанции между человеком-субъектом и Богом-объектом.

То, что в поэме Данте присутствует виртуально (в средневековом смысле виртуально, т. е. как дуб в желуде), становится реальностью у Гёте. То, что Данте с полным правом мог сказать о себе и не сказал, говорит о нем Гёте, не имея в виду специально его:

Первые — люди гения... создают из себя целый мир, не очень беспокоясь о том, согласуется ли он с миром действительным. Если то, что развивается в них, совпадает с идеями мирового духа, — возникают истины, которым изумляется человечество и за которые в течение веков оно должно быть благодарно<sup>20</sup>.

Гёте видит мир в его бесконечной изменчивости, в вечном становлении, где единственно он и жив:

Основное свойство живого единства — разделяться, соединяться, расплываться в общем, задерживаться на частном, превращаться, специфицироваться, проявляться как свойственно всему живому, под тысячью условий, выступать и исчезать, затвердевать и растворяться, застывать и растекаться, расширяться и сокращаться<sup>21</sup>.

В этом мире уже нет места субъекту и объекту «Божественной комедии» в их строгой иерархии и дистанции. Здесь воля человека — его царство небесное<sup>22</sup>.

Соответственно меняется и мотивировка «невыразимого»:

Произведения природы можно узнавать, только схватывая их в становлении; созрели они и готовы — попробуй-ка их понять.

Неудивительно, что адекватным средством познания становящихся вещей Гёте считает зрение:

Видеть становление вещей — лучший способ их объяснить<sup>23</sup>.

И все-таки, при всей диалектике субъектно-объектных отношений, мир Гёте сохраняет статус объективной данности, хотя и иного качества, чем у Данте. Дальнейший шаг делают романтики, провозгласившие подлинной реальностью внутренний мир человека, его субъективность.

В видении земного рая в «Сне смешного человека» визуальная доминанта задана самим космическим чичероне героя Достоевского: «Увидеть все...» (25; 111), у которого и все предшествующие значительные события иницируются зрительными впечатлениями: «...эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя». Но прошло два месяца, и звездочка опять «дала мысль», ту же самую, но уже с конкретным и категоричным предписанием убить себя «непрерменно уже в эту ночь» (25; 106).

Возвращение смешного человека в жизни происходит так:

...вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды.

В этой коротенькой фразе сконденсирована всеобъемлющая религиозно-философская символика: левое — это пространство сердца, глаз — кроме всего прочего, символ жизни; «увидеть свет» — значит, «родиться», ну и вода — колыбель жизни. Продолжаем цитату:

И вдруг воззвал, не голосом, ибо был недвижим, но всем существом моим к властителю всего того, что совершилось со мною: — Кто бы ты ни был, но если ты есть и если существует что-нибудь разумнее того, что теперь совершается, то дозвожь ему быть и здесь. Если же мстишь мне за неразумное самоубийство мое — безобразием и нелепостью дальнейшего бытия, то знай, что никогда и никакому мучению, какое бы ни постигло меня, не сравниться с тем презрением, которое я буду молча ощущать, хотя бы в продолжение миллионов лет мученичества!..

Завершается эта фраза странными словами: «Я воззвал и смолк» (25; 110). Как можно «смолкнуть», не открыв рта? Если это внутренняя речь, то тогда «смолкнуть» — метафора. Известно, что говорение осуществляется при помощи артикуляционного аппарата, как то: языка, десен, зубов, увулы, соответствующих мышц, голосовых связок и мозга. И только. А «все существо», как известно, и дух, и душа, и тело. И они в своей тотальности и единстве порождают некий особый язык, сверхъязык. И его особость автор подчеркивает глаголом «воззвал», а не «сказал». Но и слово «воззвал» лишь косвенно намекает на то, что невыразимо на нашем общепринятом языке, это своего рода перевод с «невыразимого».

Радикальной альтернативой попытке выразить невыразимое является молчание. И оно, как следует из следующей цитаты, что-то передает, как-то информирует.

Есть все основания полагать, что из всего этого «воззвания» Смешной человек не произнес и слова, но был услышан тем, к кому он «взывал»:

И вот вдруг разверзлась могила моя... и я был взят каким-то темным и неизвестным мне существом...

Герой задает вопрос, а вместо ответа происходит следующее:

Он не ответил на вопрос мой, но я вдруг почувствовал, что путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня. <...> Что-то немом, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы проникало меня (25; 110—111).

Раньше почувствовал мысль Ставрогин, причем в сходно космическом (лунном) контексте. Потом Смешной человек увидал «Истину», «видел своими глазами» (25; 118).

Тут все живо напоминает Данте: та же визуальная доминанта, та же синестезия. Только автор «Комедии» гораздо чаще противопоставляет богатство зрительного образа и скудность его вербального

воплощения, даже порой — несостоятельности, что почти равносильно призыву к молчанию. Петруша Верховенский бросает в разговоре со Ставрогиным такую реплику: «молчать — большой талант» (10; 176). Однако это уже в сравнении с его безудержным многословием. В «Сне смешного человека» молчанию отводится особая коммуникативная роль. Не случайно способность транслировать мысли без слов, молчанием, демонстрирует космическое, т. е. неземное «существо». Эта внеземная способность общения доминирует в райских эпизодах сна. Конечно, и у землян достаточно возможностей молча, бессловесно, экстралингвистическими средствами, передать и получить информацию. Но Достоевский всячески и упорно дает понять, что коммуникация реализуется еще и неким иным путем. Потому его герой сначала «возвал все существом», а затем узнал, опять же «всем существом», информацию от существа он не слышит, не понимает, а проникается ею как-то и «вдруг». Традиционные глаголы восприятия, дабы подчеркнуть особость коммуникативной ситуации, сопровождаются бесконечными «как-то», «почему-то», «вдруг».

Особо выделяется в этой связи глагол «пронизать», устаревшая форма глагола «проникать» (от последнего у Достоевского фигурирует так же в специфическом смысле существительное «проникновение»). Несомненно, что «пронизать» используется в «Сне» в качестве предположительной альтернативы глаголу «понимать». В этом увидел существо и основу реализма Достоевского еще Вяч. Иванов:

Жидется этот реализм, очевидно, не на познании, потому что познание всегда будет полагать познаваемое только объектом, а познающего — только субъектом познания. Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а «проникновение»... Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как субъект [15, 294]<sup>24</sup>.

«Понимание есть результат анализа, каковой представляет собой процесс превращения понимаемого субъекта в объект. Метафорический штамп анализа — скальпель (у Достоевского применительно к казуистике Раскольникова — «бритва»). «Пронизание» метафорически можно уподобить лучу («луч — концептуальное слово у Данте, особенно часто встречается в кантике «Рай»), который проходит через объект, одновременно схватывая и охватывая его, не нарушая его цельности. Знание приходит, минуя разум и речь как некая цельность, и как цельность также и воспринимается:

...я узнал почему то, всем существом моим, что совершенно такое же солнце... (25; 111).

На райской земле было много чего «совершенно такого же», что и на нашей. И тем резче бросается в глаза инаковость жизни, взаимодействия всего со всем:

О, все было точно так же, как у нас, но, казалось, всюду сияло каким-то праздником и великим, святым и достигнутым, наконец, торжеством. Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви.

Сами обитатели земного рая были прекрасны, они, «радостно смеясь, теснились ко мне и ласкали меня... О, они не расспрашивали меня ни о чем, но как бы все уже знали, так мне казалось, и им хотелось согнать поскорее страдание с лица моего» (25; 112).

«Современному русскому прогрессисту» казалось непостижимо, что «они, зная так много, не имеют нашей науки. Но я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иными». Они «без науки знали, как им жить», и «жизнь их была восполнена». Пришелец же «не мог понять их знания». И не только знания:

Они указывали мне на деревья свои, и я не мог понять той степени любви, с которой они смотрели на них, точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, и, убежден, что те понимали их. Так смотрели они и на свою природу — на животных... Они указывали мне на звезды и говорили со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то со мной прикасались небесными звездами, не мыслю только, а каким-то живым путем.

Странная эта убежденность в том, что существует в модусе «как бы» и существует «чем-то». Она не логична: неопределенность не может быть убедительна. А логика здесь и не нужна. Всем своим рассказам о рае (до грехопадения) Смешной человек словно хотел сказать: «оставь свой разум всяк сюда входящий».

О, эти люди и не добивались, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что и они никогда не поймут меня... Я лишь целовал при них ту землю, на которой они жили, и без слов обожал их самих, и они видели это и давали себя обожать, не стыдясь, что я их обожаю, потому что много любили сами (25; 113).

Вот она, говоря заключительными словами «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнца и светила».

Любовь — это и есть тот самый «живой путь» познания. Только единственно любовь «восполняет» человека («От ощущения полноты жизни мне захватывало дух, я молча молился на них» — 25; 115) и единит его с живым целым мироздания. Земной пришелец замечает у райских людей «какое-то насущное, живое и непрерывное единение с целым вселенной», и «когда восполнится их земная радость до

пределов природы земной, тогда наступит для них и для живущих — и для живущих, и для умерших — еще большее расширение прикосновения с целым вселенной...» (25; 114).

Важнейший лейтмотив райского эпизода — цельность мироздания и обитателей рая: «Лица их сияли разумом и каким-то восполнившимся уже до спокойствия сознанием... в голосах этих людей звучала детская радость», «они не стремились к познанию жизни так, как мы стремились познать ее, потому что жизнь их была в восполнении» (25; 112, 113). Естественно, что в атмосфере всеобщей любви преобразился, «восполнился» и сам Смешной человек. «Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне ощущение целого» (25; 115). А «целое» он именует «истиной», но спешит с оговоркой:

...я видел истину — не то, что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил мою душу навеки. Я видел ее в такой восполненной целости... (25; 118).

«*Живой образ*» истины — это, конечно, визуальный образ, подразумевающий и полноту его духовности, т. е. целая картина рая пережитого, услышанного, прочувствованного, но все же в первую очередь — увиденного, но никак не воплощаемого «в слабые слова наши» (25; 115). Этот дантовский мотив в «Сне смешного человека» встречается только один раз. Зато есть вот что:

После сна моего потерял слова. По крайней мере, все главные слова, самые нужные (25; 118).

Ничего подобного у Данте нет и быть не могло. В «Раю» все объясняются на одном языке и понимают друг друга. Сквозной мотив в райском видении Смешного человека о том, что там принципиально иные формы общения, где земные слова не работают: потерянные слова годятся для потерянного рая. Если угодно, эта иноформа общения райских людей между собой и со всем миром имеет тот же статус, что и трансценденция дантова Рая. Только она лежит не за смертным порогом, а таится в недрах души, т. е. она имманентна. Эта имманентность трансцендентна, потому что ее реализация перманентно вечно отложена. Хотя секрет ее прост:

Главное — люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться... и если только все захотят, то сейчас все устроится (25; 119).

Кроме того, что любовь вселенская всеустроительница, она еще в «Сне смешного человека», в отличие от «Божественной комедии», и некий сверхязык. Правда, у райских людей есть и свой особый язык. Это в переводе на реалии грешной земли некий праязык, вроде того, о котором писал У. Эко следующее:

Непонятно, на каком языке Бог говорил с Адамом, и впоследствии будет принято думать, что то был язык, постигаемый изнутри, посредством некоего озарения; Бог, как в других случаях, на других страницах Библии, выражается с помощью атмосферных явлений, вроде грома и молнии. Но если это следует понимать так, тут вырисовывается первая возможность языка, непереводаемого в слова, но все же понятного тому, кто его слышит, благодаря некоему дару или состоянию особого духовного просветления [22, 17].

Какой-то похожий язык есть и у райских людей в «Сне смешного человека». Но у них есть еще и способность обходиться и без звуков, без акустической информации вообще.

Й. Г. Гердер в трактате «О происхождении языка» (1772) выдвинул теорию, им самим поэтично названную «романом о возрасте языка» (Примечательно, что свою теорию Гердер обнародовал после «Лаокоона» (1866) Лессинга, провозгласившего гегемонию искусства слова). «Роман» Гердера ностальгичен, потому что в современном языке «Вместо красоты — только правильность»<sup>25</sup>. Ни один язык не выражает вещи, но выражает только имена вещей; и человеческий разум не познает вещи, но только признаки вещей, обозначаемые словами... Если бы мы мыслили не отвлеченные признаки и выговаривали «не произвольные знаки, а самую природу вещей... мы в стране истины!» [12, 236, 237]. «Страна истины» — это древность, когда люди мыслили цельно, образами, а язык был поэзией, музыкой. Естественность и органичность чувств получала адекватное выражение в мыслях и райских людей в «Сне смешного человека»:

По вечерам, отходя ко сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали свои ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, леса. Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проносили сердца (25; 114).

По понятным причинам претензии к языку у Достоевского глубже и жестче, чем у Данте: за половину тысячелетия язык проделал большой путь в направлении упорядочения, регламентации своей системы («правильность»), что в конечном счете поставило его под подозрение у поздних просветителей (Руссо, Гердер), но особенно в начале XIX в. — у романтиков. Наметились даже и нигилистические тенденции, характерные для всего XIX в. и особенно радикализовавшиеся в XX в.

Инициировали этот процесс как раз те, кто прикован к слову, как Прометей к скале, — поэты. Слова для них — и крылья, и одновременно неподатливый материал, они чувствуют интимную связь со словом и одновременно отчуждающую внеположенность написанного слова. Их отталкивает однозначность слова и манит архетипическая глубина его смысловых корней. Поэтому Достоевский остается —

вместе со своим героем — при парадоксе необходимости некоего нового языка (новой формы коммуникации) — и тут он оказался предвестником многочисленных экспериментов с языком от футуристической зауми до алитературных экзерсисов с отдельными буквами. Признавшись в том, что он «потерял слова», Смешной человек продолжает:

Но пусть: я пойду и все буду говорить, неустанно, потому что я все-таки видел вочию, хотя и не умею пересказать (Sic! — *В. Д.*), что я видел (25; 118).

Наряду с языковым нигилизмом существует и прямо противоположная тенденция, как, например, ее формулирует от. Павел Флоренский:

В основе нет ничего языком не сказуемого. Хотя сейчас нечто не сказуемо, но, может быть, когданибудь скажете впоследствии [21, 159].

И в этом смысле всяческие альтернативы языку (музыка, молчание, экстралингвистические формы общения и проч.) вовсе не альтернативы, а моменты его развития, потому что все они вне языкового контекста теряют смысл. Да и, по всей вероятности, не в ущербности языка, каковая есть следствие, а в причине. Ее сформулировал В. В. Библихин:

Наш механистический век ослабил орган, воспринимающий настоящую живую целость. Нависла и постоянно осуществляется опасность, что части, периферия схватываются раньше всего и начинают казаться важнее целого. Способность схватывать наглядный характер образа у большинства людей притуплена. На этой патологии паразитирует абстрактный дискурс, разветвляющийся предметное наблюдение, в котором произвольно выхватываются нравящиеся частности. Суровая реальность в том, что исходное, физиогномическое видение, требующее всего человека, легко вытесняется частичным, понятийно-предметно-техническим [6, 63—64].

Свидетельство В. В. Библихина, кроме всего прочего, подтверждает и тот очевидный факт, что проблема «невыразимого» сохраняет свою актуальность и после Достоевского, как, впрочем, она уже была проблемой задолго до Данте. Эту проблему — при всей ее многомерности — можно определить как проблему перевода (не в узкоспецифическом, а в общем, культурологическом, смысле): 1) перевода процесса творчества в его результат; 2) перевода визуального (точнее: визуально-интеллектуально-эмоционально — телесного в их целостности) в вербальное и т. д.

У Данте намечается, а у Достоевского приобретает остроту и драматизм, сознание недостижимости адекватного перевода цельного восприятия на язык слова. Эта задача посильна какому-то синтетически-универсальному языку райских людей. Здесь, на грешной земле, современная технократическая цивилизация, «постав» (М. Хайдеггер), предлагает заменить слово на цифру. Тогда

уж лучше остаться с языком и при «невыразимом». Апофатика «невыразимого» утверждает неотчуждаемое качество человека — воображение. Именно воображение определяет то экзистенциальное пространство между реальным и невозможным — выразимым и «невыразимым», где человеку дано реализовать себя. И разве не об этом слова В. А. Жуковского, которые хотелось бы привести в заключение:

Когда все ушли, я сел перед ним и долго смотрел ему в лицо. Никогда на этом лице я не видел ничего подобного тому, что было в нем в эту первую минуту смерти. Голова его несколько наклонилась; руки, в которых было за несколько минут какое-то судорожное движение, были спокойно протянуты, как будто упавшие от отдыха после тяжелого труда. Но что выражалось на его лице, я сказать словами не умею. Оно было для меня так ново и в то же время так знакомо! Это был не сон и не покой! Это не было выражение ума, столь прежде свойственное этому лицу; это не было так же выражение поэтическое! Нет! Какая-то глубокая, удивительная мысль на нем развивалась, что-то похожее на видение, на какое-то полное, глубокое, удивительное знание. Всмотриваясь в него, мне все хотелось спросить: «Что видишь, друг?» И что бы он отвечал мне, если бы мог на минуту воскреснуть? Вот минуты в жизни нашей, которые вполне достойны названия великих. В эту минуту, можно сказать, я видел самую смерть, божественно-тайную, смерть без покрывала. Какую печаль наложила она на лицо его и как удивительно высказала на нем и свою, и его тайну! Никогда на лице его не видал я выражение такой глубокой и величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нем и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда все земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина<sup>26</sup>.

## Примечания

- <sup>1</sup> Этот перевод немецкого *sentimentalistisch*, предложенный А. В. Гулыгой, представляется более точным.
- <sup>2</sup> Михаил Михайлович Бахтин / Под ред. В. Л. Махлина. М.: «Росспэн», 2010. С. 56. Бахтин сблизил обоих художников в аспекте полифонии: «Эта особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно, равную которой можно найти у Данте, и позволила ему создать полифонический роман». Только полифонию Данте он называет «формальной». См.: [5, 232, 236, 237].
- <sup>3</sup> Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Арт-Бизнес-центр, 1994. С. 216.
- <sup>4</sup> Там же. С. 237.
- <sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 11. С. 157. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страниц.
- <sup>6</sup> Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 159.
- <sup>7</sup> См.: Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения. М.: ГИХЛ, 1961. С. 223.
- <sup>8</sup> Цит. по: Реферативный журнал. Литературоведение. 2003. № 1. С. 83.
- <sup>9</sup> Руссо Ж.-Ж. Указ. соч. С. 222—223.
- <sup>10</sup> Это эпиграф к роману Гессе «Игра в бисер», сочиненный им самим на стилизованной схоластической латыни и приписанный некоему вымышленному Альберту Второму, за которым, по всей вероятности, скрывается крупнейший ученый Средневековья Альберт Великий (1193—1280). Трудно представить, чтобы Гессе, сочиняя эти строки, не думал о «Божественной комедии»,

по его словам, «воплощении величия средневекового духа, его вершины» (*Гессе Г. Письма по кругу*. М.: Прогресс, 1987. С. 154).

- <sup>11</sup> «Сознательное обоснование преимуществ молчания в христианской традиции восходит к святоотеческой литературе и в целом связано с зарождением монашества». См.: [7, 274—275].
- <sup>12</sup> Эти слова с большим энтузиазмом восприняли бы импрессионисты, но только не как констатацию факта, а как чаемую цель — снять с сетчатки глаза зрительное впечатление до того, как оно будет тронуту рефлексией — чистый, беспримесный зрительный образ. Гармония зрения и разума у Данте трансформируется в XX в. в тиранию последнего: «Большинство людей гораздо чаще видит рассудком, нежели глазами. Вместо цветowych поверхностей они различают понятия. Тянувшаяся в высь белесая кубическая форма, испещренная бликами стекол, моментально становится для них: Зданием! Что значит сложной идеей, своего рода комбинацией абстрактных свойств» [9, 32].
- <sup>13</sup> Интенсивность оптического общения в «Комедии» — это дань еще и теориям о работе глаза, имевшим хождение в университетских кругах в конце XII — начале XIII в., получивших название «экстрамиссии» и, соответственно, «интрамиссии». Первая означала способность испускать некие духовные лучи, «пневму», а вторая — воспринимать их [23, 83], что по сути представляет собой форму невербальной иррациональной коммуникации, каковую использует и Достоевский в «Сне смешного человека».
- <sup>14</sup> *Гёте*. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. С. 295.
- <sup>15</sup> Там же. С. 141.
- <sup>16</sup> Там же. С. 358.
- <sup>17</sup> «Будь несолнечен наш глаз / Кто бы солнцем любовался? / Не живи дух Божий в нас / Кто б Божественным пленялся?».
- <sup>18</sup> Там же. С. 131.
- <sup>19</sup> Там же. С. 146.
- <sup>20</sup> Там же. С. 159.
- <sup>21</sup> Там же. С. 158.
- <sup>22</sup> Там же. С. 357.
- <sup>23</sup> Там же. С. 323.
- <sup>24</sup> Ср. формулу французского критика начала XX в. Андре Сюрреса: «Стендаль — это значить все понимать, Достоевский — это значит все постигать». Французский глагол *répéter* — можно перевести и достоевским «пронизать» или «угадывать», где акцентируется иррациональный характер познания. «*Repéter*» о взгляде встречается и в «Божественной комедии» [24, 336].
- <sup>25</sup> См. История немецкой литературы. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 308.
- <sup>26</sup> См. Последний год жизни Пушкина. Переписка. Воспоминания. Дневники. М., 1989. С. 549.

### Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
2. *Акелькина Е. А.* Данте и Достоевский (к вопросу о принципах организации повествования в «Божественной комедии» и в «Записках из Мертвого дома» // Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1983. Вып. 9. С. 240—250.
3. *Андрушко В. А.* Феноменология зрения и света в поэзии Данте // Дантовские чтения 1987 года. М.: Наука, 1989. С. 91—119.

4. Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта». Судьба Божественной комедии Данте в России. М.: Книга, 1990. 214 с.
5. Бахтин М. М. Проблемы творчества и поэтики Достоевского. Киев: NEXT, 1994. 509 с.
6. Бибихин В. В. Новый Ренессанс. М.: МАИК Наука, Прогресс-Традиция, 1998. 496 с.
7. Богданов К. А. Номо Тасенс: Очерки по антропологии молчания. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1998. 354 с.
8. Боккаччо Д. Малые произведения. Л.: Художественная литература, 1975. 608 с.
9. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 512 с.
10. Воскобойников О. Свобода средневекового искусства // НЛО. 2009. № 5. С. 23–58.
11. Воскобойников О. Три взгляда на средневековое искусство // НЛО. 2010. № 6. С. 289–307.
12. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 705 с.
13. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 552 с.
14. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие // Мистическое богословие. Киев: Путь к истине, 1991. С. 5–12.
15. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
16. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 3 т. М.: Языки русской культуры, 1998—2004.
17. Карлейль Т. Теперь и прежде. М.: Республика, 1994. 415 с.
18. Клодель П. Введение к поэме о Данте // Вопросы философии. 1994. № 7/8. С. 93–99.
19. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1. 440 с.
20. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
21. Флоренский, Павел, священник. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1994—2004.
22. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2009. 422 с.
23. Kay R. Dante's empyrean and the eye of God // *Speculum*, Cambridge (Mass.). 2003, vol. 78, no. 1, pp. 37–65.
24. Suarès A. Trois hommes: Pascal, Ibsen, Dostoïevski. Paris: Nouvelle Revue française, 1913. 363 p.

**Viktor Viktorovich Dudkin**

*Doctor of Philology, Professor,  
Department of Russian and World Literature,  
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University  
(Veliky Novgorod, Russian Federation)  
viktordudkin1@yandex.ru*

## THE INEXPRESSIBLE IN THE WORKS OF DANTE, GOETHE AND DOSTOEVSKY

**Abstract:** The article looks at the 'eternal' problem of the inexpressible in the cultural and historic forms and motives it took in the works of Dante, Goethe and Dostoevsky. We view the inexpressible as a product of subject-object type of relations.

In the case of Dante, the issue of the 'inexpressible' stemmed from strict subordination of subject-object relations in the Middle Ages, where the object was universal and sacred (with God as its highest form) and the subject was something 'under' (cf. the meaning of Latin prefix 'sub'), something incomplete and not self-sufficient, with their cognitive capacity limited.

The integrity of the world according to Goethe is achieved through the dynamic unity of its constituent parts rather than through their vertical hierarchy. In this unity, the external (objective) mingles with the internal (subjective) and vice versa.

In the vision of earthly paradise in Dostoevsky's *The Dream of Ridiculous Man* the visual dominant is set up by the protagonists's cosmic guide: "To see everything..." Dostoevsky adds a new twist to the issue of the inexpressible, which takes the shape of a certain metalanguage the paradise dwellers use to communicate.

The issue of the inexpressible has remained urgent since the days of Dostoevsky, as indeed it had been long before Dante. Multifaceted as the problem may be, it can be defined as a translation issue, if we view translation itself as a cultural rather than simply a linguistic phenomenon. Analysed this way, translation includes: 1) the translation of creative process into its outcomes; 2) translating the visual into the verbal; etc.

Keywords: inexpressible, visual, verbal, Dante, Goethe, Dostoevsky

## References

1. Averintsev S. S. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [*Rhetoric and the Origins of the European Literary Tradition*]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1996. 448 p.
2. Akel'kina E. A. Dante i Dostoevskiy (k voprosu o printsipakh organizatsii povestvovaniya v «Bozhestvennoy komedii») i v «Zapiskakh iz Mertvogo doma» [Dante and Dostoyevsky (upon the Question on the Principles of Storytelling Organisation in "The Divine Comedy" and "The House of the Dead")]. *Problemy metoda i zhanra* [*Problems of Method and Genre*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 1983. Issue 9, pp. 240—250.
3. Andrushko V. A. Fenomenologiya zreniya i sveta v poezii Dante [Phenomenology of Vision and Light in Dante's Poetry]. *Dantovskie chteniya 1987 goda* [*Readings in Dante Studies, 1987*]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 91—119.
4. Asoyan A. A. «Pochtite vysochayshego poeta». Sud'ba «Bozhestvennoy komedii» Dante v Rossii ["Honor the Supreme Poet". *Literary Fate of "The Divine Comedy" by Dante in Russia*]. Moscow, Kniga Publ., 1990. 214 p.
5. Bakhtin M. M. *Problemy tvorchestva i poetiki Dostoevskogo* [*Problems of Dostoyevsky's Art Work and Poetics*]. Kiev, NEXT Publ., 1994. 509 p.
6. Bibikhin V. V. *Novyy Renessans* [*The New Renaissance*]. Moscow, MAIK, Nauka, Progress-Traditsiya Publ., 1998. 496 p.
7. Bogdanov K. A. *Homo Tacens: Ocherki po antropologii molchaniya* [*Homo tacens: Essays on the Anthropology of Silence*]. Saint-Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 1998. 354 p.
8. Bokkacho D. *Malye proizvedeniya* [*The Minor Works*]. Leningrag, Khudozhestvennaya literatura, 1975. 608 p.
9. Valéry P. *Ob iskusstve* [*On Art*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 512 p.
10. Voskoboynikov O. Svoboda srednevekovogo iskusstva [The Freedom of Medieval Art]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Observer*], 2009, no. 5, pp. 23—58.
11. Voskoboynikov O. Tri vzglyada na srednevekovoe iskusstvo [Three Views of Medieval Art]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Observer*], 2010, no. 6, pp. 289—307.
12. Herder J.-G. *Idey k filosofii istorii chelovechestva* [*Ideas upon Philosophy and the History of Mankind*]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 705 p.

13. Golenishchev-Kutuzov I. N. *Tvorchestvo Dante i mirovaya kul'tura* [Dante's Art Work and World Culture]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 552 p.
14. Dionysius the Areopagite, St. *Misticheskoe bogoslovie* [The Mystical Theology]. *Misticheskoe bogoslovie* [The Mystical Theology]. Kiev, Put' k istine Publ., 1991, pp. 5—12.
15. Ivanov V. *Rodnoe i vselenskoe* [One's Own and The Universal]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 428 p.
16. Ivanov V. V. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury: v 3 tomakh* [Selected Works on Semiotics and History of Culture: in 3 Vols.]. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1998—2004.
17. Carlyle Th. *Teper' i prezhdde* [Then and Now]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 415 p.
18. Claudel P. *Vvedenie k poeme o Dante* [Introduction to a Poem on Dante]. *Voprosy filosofii* [The Questions of Philosophy], 1994, no. 7/8, pp. 93—99.
19. Lazarev V. N. *Proiskhozhdenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya: v 3 tomakh* [The Origin of the Italian Renaissance: in 3 Vols.]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1956.
20. Losev A. F. *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow, Mysl' Publ., 1978. 623 p.
21. Florenskiy P., Priest. *Sochineniya: v 4 tomakh* [The Works: in 4 Vols.]. Moscow, Mysl' Publ., 1994—2004.
22. Eco U. *Poiski sovershennogo yazyka v evropeyskoy kul'ture* [The Search for the Perfect Language in the European Culture]. Saint-Petersburg, Alexandria Publ., 2009. 422 p.
23. Kay R. Dante's Empyrean and the Eye of God. *Speculum* 78. Cambridge, Mass., 2003, issue 1, pp. 37—65.
24. Suarès A. *Trois hommes: Pascal, Ibsen, Dostoïevski* [Three Men: Pascal, Ibsen, Dostoyevsky]. Paris, Nouvelle Revue française, 1913. 363 p.