

О. Мандельштам

РАЗГОВОР
О
ДАНТЕ



О. Мандельштам

РАЗГОВОР
О
ДАНТЕ

Ardis, Ann Arbor

Осип Мандельштам

Разговор о Данте

Copyright © 1983 by Ardis.

All rights reserved. ISBN 0-88233-902-8 (cloth), 0-88233-903-6 (paperback). Printed in Ann Arbor, Michigan. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher, Ardis, 2901 Heatherway, Ann Arbor, Michigan.

РАЗГОВОР О ДАНТЕ

I

Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самых орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями.

В таком понимании поэзия не является частью природы — хотя бы самой лучшей, отборной — и еще меньше является ее отображением, что привело бы к издевательству над законом тождества, но с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действия, не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечи именуемых образами.

Поэтическая речь или мысль лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещивание двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая; а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается

пересказу, что, на мой взгляд, — вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать не ночевала.

Дант — орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов. Он стратег превращений и скрещиваний, и меньше всего он поэт в „общеевропейском” и внешнекультурном значении этого слова.

Борцы, свивающиеся в клубок на арене, могут быть рассматриваемы, как орудийное превращение и созвучие.

„Эти обнаженные и лоснящиеся борцы, которые прохаживаются, кичась своими телесными доблестями, прежде чем сцепиться в решительной схватке...”

Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга.

Вообразите нечто понятное, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения...

В поэзии важно только исполняющее понимание — отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее. Семантическая удовлетворенность равна чувству испол-

ненного приказа.

Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться.

Иначе неизбежен долбеж, вколачивание готовых гвоздей, именуемых „культурно-поэтическими” образами.

Внешняя, поясняющая образность несовместима с орудийностью.

Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

Она — прочнейший ковер, сотканный из влаги, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают

разноцветны — в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы, Животный, растительный, степной, скифский, египетский — какой угодно, национальный или варварский, — он всегда говорящ, видящ, деятелен.

Орнамент — строфичен.

Узор — строчковат.

Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме — *il disio!*

Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к небу.

Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя.

Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску.

Когда я начал учиться итальянскому языку и чуть-чуть познакомился с его фонетикой и просодией, я вдруг понял, что центр тяжести речевой работы переместился: ближе к губам, к наружным устам. Кончик языка внезапно оказался в почете. Звук ринулся к затвору зубов. Еще что меня поразило, — это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрас-

ная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм.

e, consolando, usava l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla:

.....
favoleggiava con la sua famiglia
de Troiani, di Fiesole e di Roma.

Paradiso, XV, 122-126

Угодно ли вам познакомиться с словарем итальянских рифм? Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите... Здесь все рифмует друг с другом. Каждое слово просится в *concordanza*.

Чудесно здесь обилие брачущихся окончаний. Итальянский глагол усиливается к концу и только в окончании живет. Каждое слово спешит взорваться, слететь с губ, уйти, очистить место другим.

Когда понадобилось начертать окружность времени, для которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы, Дант вводит детскую заумь в свой астрономический, концертный, глубоко-публичный, проповеднический словарь.

Творенье Данта есть прежде всего выход на мировую арену современной ему итальянской речи, как целого, как системы.

Самый дадаистический из романских языков выдвигается не международное первое место.

II

Необходимо показать кусочки дантовских ритмов. Об этом не имеют понятия, а знать это нужно. Кто говорит — Дант скульптурен, тот во власти нищенских определений великого европейца. Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу. Чтение Данте есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии.

Inferno и в особенности *Purgatorio* прославляют человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханьем и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов.

У Данта философия и поэзия всегда на

ходу, всегда на ногах. Даже остановка — разновидность накопленного движения — площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов — вдох и выдох — шаг. Шаг — умозакрывающий, бодрствующий, силлогизирующий.

Образованность — школа быстрейших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам — вот любимая похвала Данта.

В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что „бегаёт быстрее”.

„Он отвернулся и показался мне одним из тех, которые бегают взапуски по зеленым лугам в окрестностях Вероны, и всей своей статью он напоминал о своей принадлежности к числу победителей, а не побежденных...”

Омоложивающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши — победителя на спортивном пробеге в Вероне.

Что же такое дантовская эрудиция?

Аристотель, как махровая бабочка, окаймлен арабской каймой Аверроеса.

Averrois, che 'l gran comento feo.

Inferno, IV, 144

В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они — компоненты одного рисунка. Они уместаются на мем-

бране одного крыла.

Конец IV песни *Inferno* — настоящая цитатная оргия. Я нахожу здесь чистую и беспримесную демонстрацию упоминательной клавиатуры Данта.

Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы.

Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования.

Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частных, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в новое функциональное пространство или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации.

Самих вещей мы не знаем, но зато весьма чувствительны к их положению. И вот, читая песни Данта, мы получаем как бы информационные сводки с поля военных действий и по ним превосходно угадываем, как звукоборствует симфония войны, хотя сам по себе каж-

дый бюллетень чуть-чуть и кое-где передвигает стратегические флажки или показывает на кое-какие изменения в тембре канонады.

Таким образом, вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остается похожа на себя самое. Если бы физик, разложивший атомное ядро, захотел его вновь собрать, он бы уподобился сторонникам описательной и разъяснительной поэзии, для которой Дант на веки вечные чума и гроза.

Если б мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона, мы бы слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентиля валторны. И мы были бы слушателями того, как вокруг лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра.

Еще, если бы мы слышали Данта, мы бы нечаянно окунулись в силовой поток, именуемый то композицией — как целое, то в частности своей — метафорой, то в уклончивости — сравнением, порождающий определения для того, чтобы они вернулись в него, обогащали его своим таяньем и, едва удостоившись первой радости становления, сейчас же теряли свое первородство, примкнув к стремящейся между смыслами и омывающей их материи.

Начало X песни *Inferno*. Дант вталкивает

нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка:

„Теперь мы вступили на узкую тропу между стеной скалы и мучениками — учитель мой и я у него за плечами...”

Все усилия направлены на борьбу с гушиной и неосвещенностью места. Световые формы прорезаются, как зубы. Сильные характеры здесь необходимы, как факелы в пещере.

Дант никогда не вступает в единоборство с материей, не приготовив органа для ее уловления, не вооружившись измерителем для отсчета конкретного каплющего или тающего времени. В поэзии, где все есть мера и все исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее, измерители суть орудия особого свойства, несущие особую активную функцию. Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но и сама ее делает.

И вот мы видим, что диалог X песни *Inferno* намагничен временными глагольными формами: несовершенное и совершенное прошедшее, сослагательное прошедшее, само настоящее и будущее даны в десятой песне категорично, категорично, авторитарно.

Вся песнь построена на нескольких глагольных выпадах, дерзко выпрыгивающих из текста. Здесь разворачивается как бы фехтовальная таблица спряжений, и мы буквально слышим, как глаголы времелят.

Выпад первый:

*Le gente che per li sepolcri giace
potrebbe veder?*

„Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено ли мне увидеть?”

Второй выпад:

. . . . Volgiti, che fai?

В нем дан ужас настоящего, какой-то *terror praesentis*. Здесь беспримесное настоящее взято как чуранье. В полном отрыве от будущего и прошлого настоящее спрягается как чистый страх, как опасность.

Три оттенка прошедшего, складывающего с себя ответственность за уже совершившееся, даны в терцине:

*Я пригвоздил к нему свой взгляд,
И он выпрямился во весь рост,
Как если бы уничижал ад великим
презреньем.*

Затем, как мощная туба, врывается прошедшее в вопросе Фаринаты:

Chi fur li maggior tui?

„Кто были твои предки?”

Как здесь вытянулся вспомогательный глагол — маленькое обрубленное *fur* вместо *furon*! Не так ли при помощи удлинения вентили образовалась валторна?

Дальше идет обмолвка совершенным прошедшим. Эта обмолвка подкосила старика Кавальканти: о своем сыне, еще здравствующем поэте Гвидо Кавальканти, он услышал от сверстника его и товарища, от Алигьери, нечто — все равно что — в роковом совершенном прошедшем: *ebbe*.

И как замечательно, что именно эта обмолвка открывает дорогу главному потоку диалога: Кавальканти смывается, как отыгравший гобой или кларнет, а Фарината, как медлительный шахматный игрок, продолжает прерванный ход, возобновляет атаку:

e “Se,” continuando al primo detto
“s’elli han quell’arte” desse “male appresa,
ciò mi tormenta piú che questo letto.”

Диалог в десятой песни *Inferno* — нечаянный прояснитель ситуации. Она вытекает сама собой из междуречья.

Все полезные сведенья энциклопедического характера оказываются сообщенными уже в начальных стихах песни. Амплитуда беседы медленно и упорно расширяется; косвенно вводятся массовые сцены и толповые образы.

Когда встает Фарината, презирующий ад

наподобие большого барина, попавшего в тюрьму, маятник беседы уже раскачивается во весь диаметр сумрачной равнины, изрезанной огнепроводами.

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке и у Данта оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей — в самом неподходящем месте. Навстречу плывет голос — пока еще неизвестно чей. Все труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос — первая тема Фаринаты — крайне типичное для *Inferno* малое дантовское *arioso* умоляющего типа:

„О тосканец, путешествующий живьем по огненному городу и разговаривающий столь красноречиво! Не откажись остановиться на минуту... По слову твоему я опознал в тебе гражданина из той благородной области, которой я — увы! — был слишком в тягость...”

Дант — бедняк. Дант — внутренний разночинец старинной римской крови. Для него-то характерна совсем не любезность, а нечто противоположное. Нужно быть слепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем протяжении *Divina Commedia* Дант не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться. Я это не выдумываю, но беру из

многочисленных признаний самого Алигьери, рассыпанных в *Divina Commedia*.

Внутреннее беспокойство и тяжелая, смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет, измученного и загнанного человека, — они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона, как психологической загрузочки.

Если бы Данта пустить одного, без dolce padre — без Вергилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале, и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду.

Предотвращаемые Вергилием неловкости систематически корректируют и выправляют течение поэмы. *Divina Commedia* вводит нас вовнутрь лаборатории душевных качеств Данта. То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской, камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта. Тень, пугающая детей и старух, сама боялась — и Алигьери бросало в жар и холод: от чудных припадков самомнения до сознания полного ничтожества.

Слава Данта до сих пор была величайшей помехой к его познанию и глубокому изуче-

нию и еще надолго ею останется. Лапидарность его не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей себе выход в сонных казнях, в воображаемых встречах, в заранее обдуманых и взлелеянных желчью изысканных репликах, направленных на полное уничтожение противника, на окончательное торжество.

Сладчайший отец, наставник, разумник, опекун, в который раз одергивает внутреннего разночинца XIV века, который так мучительно находил себя в социальной иерархии, в то время как Бокаччо, его почти современник, наслаждался тем же самым общественным строем, окунался в него, резвился в нем.

“Che fai?” — что делаешь? — звучит буквально как учительский оклик — ты с ума спятил!.. Тогда выручает игра на регистрах, заглушающих стыд и покрывающих смущение.

Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом — абсолютно неверно. Задолго до Баха и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные эмбриональные прообразы будущего чудища, когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал мехи, и ревел, и ворковал во все трубы.

Come avesse lo inferno in gran dispetto (*Inferno*, X, 36) — стих-родоначальник всего европейского демонизма и байроничности. Между тем, вместо того, чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрятывает на самое дно туманного звукового мешка.

Она дана на ниспадающем регистре, она падает, уходит вниз в слуховое окно.

Другими словами — фонетический свет выключен. Тени сизые смешались.

Divina Commedia не столько отнимает у читателя время, сколько наращивает его, подобно исполняемой музыкальной вещи.

Удлиняясь, поэма отдаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало.

Структура дантовского монолога, построенного на органной регистровке, может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами.

Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг или катастрофу, как на общий источник формообразования.

Стихи Данта сформированы и расцвечены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита

или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи, — таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносятся у Данта форма и содержание.

Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная лирическая композиция — необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, „солнце”, мы не выбрасываем из себя готового смысла, — это был бы семантический выкидыш, — но переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося „солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге.

Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, „мед”, а кончается — „медь”, начи-

нается „лай”, а кончается — „лед”.

Дант, когда ему нужно, называет веки — „глазными губами”. Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать.

li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
gocciar su per le labbra, e 'l gelo strinse

Inferno, XXXII, 46-47

Итак, страдание скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу.

У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой и только условно могут быть вписаны одна в другую.

Он сам говорит:

io premerei di mio concetto il suco

Inferno, XXXII, 4

„Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции”, — то есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой.

Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль.

Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не

выдадим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами — всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний, совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица.

Научное описание дантовской Комедии, взятое как течение, как поток, неизбежно приняло бы вид трактата о метаморфозах и стремилось бы проникать в множественные состояния поэтической материи, подобно тому, как врач, ставящий диагноз, прислушивается к множественному единству организма. Литературная критика подошла бы к методу живой медицины.

III

Вникая по мере сил в структуру *Divina Commedia*, я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, — не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник. Отсутствие у

меня сколько-нибудь ясных сведений по кристаллографии, обычное в моем кругу невежество в этой области, как и во многих других, — лишает меня наслаждения постигнуть истинную структуру *Divina Commedia*, но такова удивительная стимулирующая сила Данта, что он пробудил во мне конкретный интерес к кристаллографии, и в качестве благодарного читателя — *lettore* — я постараюсь его удовлетворить.

Формообразование поэмы превосходит наши понятия о сочинительстве и композиции. Гораздо правильнее признать ее ведущим началом инстинкт. Предлагаемые примерные определения меньше всего имеют в виду метафорическую отсебятину. Тут происходит борьба за представимость целого, за наглядность мыслимого. Лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формирующегося инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины.

Надо себе представить таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячегранника работали пчелы, одаренные гениальным стереометрическим чутьем, привлекая по мере надобности все новых и новых пчел. Работа этих пчел — все время с оглядкой на целое — неравнокачественна по трудности на разных ступенях процесса. Сотрудничество их ширится и осложняется по мере сотообразования, посредством которого пространство как бы выходит из себя самого.

Пчелиная аналогия подсказана, между прочим, самим Дантом. Вот эти три стиха — начало XVI песни *Inferno*:

Giá era in loco onde s'udia 'l rimbombo
de l'acqua che cadea ne l'altro giro,
simile a quel che l'arnie fanno rombo...

Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу дать внутренний образ структуры или тяги. Возьмем обширнейшую группу „птичьих” сравнений — все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособное к латинскому строю, анархически беспорядочное воронье, — эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, путешествия, колонизации, переселения. Или же, например, возьмем не менее обширную группу речных сравнений, живописующих зарождение на Апеннинах орошающей тосканскую долину реки Арно, или же спуск в долину Ломбардии альпийской вскормленницы — реки По. Эта группа сравнений, отличающаяся необычайной щедростью и ступенчатым ниспадением из трехстишия в трехстишие, всегда приводит к комплексу культуры, родины и оседлой гражданственности, — к комплексу политическому и национальному, столь обусловленному

водоразделами, а также мощностью и направлением рек.

Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью. Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнивать близящуюся к окончанию поэму к части туалета *gonna* (по-теперешнему „юбка“, а по старо-итальянскому в лучшем случае — „плащ“ или вообще „платье“), а себя уподоблять портному, у которого, извините за выражение, вышел весь материал?

IV

По мере того, как Дант все более и более становился не по плечу и публике следующих поколений и самим художникам, его обволакивали все большей и большей таинственностью. Сам автор стремился к ясному и отчетливому знанию. Для современников он был труден, был утомителен, но вознаграждал за это познанием. Дальше пошло гораздо хуже. Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенной, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился „таинственный“ Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на

скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто иной, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет...

Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не интересовало.

Сейчас я покажу, до чего мало были озабочены свеженькие читатели Данта его так называемой таинственностью. У меня перед глазами фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (собрание перуджинской библиотеки). Беатриче показывает Данту Троицу. Яркий фон с павлиньими разводами — как веселенькая ситцевая набойка. Троица в вербном кружке — румяная, краснощекая, купечески-круглая. Дант Алигьери изображен весьма удалым молодым человеком, а Беатриче — бойкой и круглолицей девушкой. Две абсолютно бытовые фигурки — пышущий здоровьем школяр ухаживает за не менее цветущей горожанкой.

Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит „Дант”, сплошь и рядом нужно понимать —

„Вагнер” в мюнхенской постановке.

Чисто исторический подход к Данту так же неудовлетворителен, как политический или богословский. Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изощрятся и разовьют свое образное мышление.

Мне изо всей силы хочется опровергнуть отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенгелеровской коричневости Данта. Для начала сошлюсь на показания современника — иллюминатора. Эта миниатюра из той же коллекции перуджинского музея. Она к первой песни: „Увидел зверя и вспять обратился”.

Вот описание расцветки этой замечательной миниатюры, более высокого типа, чем предыдущая, и вполне адекватной тексту:

Одежда Данта — *ярко-голубая* (*adzura chiara*). Борода у Вергилия длинная и волосы — серые. Тога тоже серая; плащик — *розовый*; горы — обнаженные, серые.

Таким образом, мы здесь видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой природе.

В XVII песни *Inferno* имеется транспортное чудовище, по имени Герийон, — подобие сверхмощного танка, к тому же нечто крылатое. Свои услуги он предлагает Данту и Вергилию,

получив соответствующий наряд от владычной иерархии на доставку двух пассажиров в нижерасположенный восьмой круг.

due branche avea pilose infin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
diplinti avea di nodi e di rotelle:
con piú color, sommesse e sopraposte
non fer mai drappi Tartari né Tuchi,
né fur tai tele per Aragne imposte.

Inferno, XVII, 13-18

Речь идет о расцветке кожи Гериона. Его спина, грудь и бока пестро расцвечены орнаментом из узелков и щиточков. Более яркой расцветки, — поясняет Дант, — не употребляют для своих ковров ни турецкие, ни татарские ткачи...

Ослепительна мануфактурная яркость этого сравнения и до последней степени неожиданна торгово-мануфактурная перспектива, в нем раскрывающаяся.

По теме своей XVII песнь *Ада*, посвященная ростовщичеству, весьма близка и к товарному ассортименту, и к банковскому обороту. Ростовщичество, восполнявшее недостаток банковской системы, в которой уже чувствовалась настоятельная потребность, было вопиющим злом того времени, но также необходимостью, облегчавшей товарооборот Средизем-

номорья. Ростовщиков позорили и в церкви и в литературе, и все же к ним прибегали. Ростовщицеством промышляли и благородные семейства — своеобразные банкиры с земле-владельческой, аграрной базой, — это особенно раздражало Данта.

Ландшафт семнадцатой песни — раскаленные пески, то есть нечто перекликающееся с аравийскими караванными путями. На песке сидят самые знатные ростовщики: Gianfigliacci и Ubbriachi из Флоренции, Scrovegni из Падуи. На шее у каждого из них висят мешочки — или ладанки, или кошельки — с вышитыми на них фамильными гербами по цветному фону: лазурный лев на золотом фоне — у одного; гусь, более белый, чем только что вспаханное масло, на кроваво-красном — у другого; и голубая свинья на белом фоне — у третьего.

Прежде чем погрузиться на Гериона и спланировать на нем в пропасть, Дант обзревает эту странную выставку фамильных гербов. Обращаю внимание на то, что мешочки ростовщиков даны как образчики красок. Энергия красочных эпитетов и то, как они поставлены в стих, заглушает геральдику. Краски называются с какой-то профессиональной резкостью. Другими словами — краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника, в его мастерской. И что же тут удивительного? Дант был свой человек в живописи — приятель Джотто, внимательно

следивший за борьбой живописных школ и модных течений.

Credette Cimabue ne la pintura...

Purgatorio, XI, 94

Насмотревшись досыта на ростовщиков, садятся на Гериона. Вергилий обвивает шею Данта и говорит служебному дракону: „Спускайся широкими и плавными кругами: помни о новой ноше”...

Жажда полета томила и изнуряла людей дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеченному пространству. Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина — страшный шелковый халат герионовой кожи. О скорости и направлении можно судить только по хлещущему в лицо воздуху. Еще не изобретена летательная машина, еще не было леонардовых чертежей, но уже разрешена проблема планирующего спуска.

И, наконец, сюда врывается соколиная охота. Маневры Гериона, замедляющего спуск, уподобляются возвращению неудачно спущенного сокола, который взмыв понапрасну, медлит вернуться на оклик сокольника и, уже спустившись, обиженно вспархивает и садится поодаль.

Теперь попробуем охватить всю семнад-

цатую песнь в целом, но с точки зрения органической химии дантовской образности, которая ничего общего не имеет с аллегоричностью. Вместо того, чтобы пересказывать так называемое содержание, мы взглянем на это звено дантовского труда, как на непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого.

Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обращаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле: представьте себе самолет, — отвлекаясь от технической невозможности, — который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немислимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимую принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора.

Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения.

Семнадцатая песнь *Inferno* — блестящее подтверждение обратимости поэтической материи в только что упомянутом смысле. Фигуры этой обратимости рисуются примерно так: завитки и щиточки на пестрой татарской коже Гериона — шелковые ковровые ткани с орнаментом, развеянные на средиземноморском прилавке, — морская, торговая, банковско-пиратская перспектива — ростовщичество и возвращение к Флоренции через геральдические мешочки с образчиками небывших в употреблении свежих красок — жажда полета, подсказанная восточным орнаментом, поворачивающим материю песни к арабской сказке с ее техникой летающего ковра — и, наконец, второе возвращение во Флоренцию при помощи незаменимого, именно благодаря своей ненужности, сокола.

Не довольствуясь этой воистину чудесной демонстрацией обратимости поэтической материи, оставляющей далеко позади все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии, Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того, как все разгружено, все выдохнуто, отдано — спускает на землю Гериона и благосклонно снаряжает его в новое

странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы.

V

До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Мы не имеем возможности работать над историей его текста. Но отсюда, конечно, еще не следует, что не было перемаранных рукописей и что текст вылупился готовым, как Леда из яйца или Афина Паллада из головы Зевса. Но злополучное шестивековое расстояние, а также весьма простительный факт недошедших черновиков сыграли с нами злую шутку. Уже который век о Данте пишут и говорят так, как будто он изъяснялся непосредственно на гербовой бумаге.

Лаборатория Данта? Нас это не касается! Какое до нее дело невежественному пиетету? Рассуждают так, как если бы Дант имел перед глазами еще до начала работы совершенно готовое целое и занимался техникой муляжа: сначала из гипса, потом в бронзу. В лучшем случае ему дают в руки резец и позволяют скульптурничать или, как любят выражаться, „ваять”. При этом забывают одну маленькую подробность: резец только снимает лишнее, и черновик скульптора не оставляет материальных следов (что очень нравится публике) —

сама стадияльность работы скульптора соответствует серии черновиков.

Черновики никогда не уничтожаются.

В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей.

Здесь нам мешает привычка к грамматическому мышлению, — ставить понятие искусства в именительном падеже. Самый процесс творчества мы подчиняем целевому предложному падежу и мыслим так, как если бы болванчик со свинцовым сердечком, покачавшись как следует в разные стороны, претерпев различные колебания по опросному листку: о чем? о ком? кем и чем? — под конец утверждался в буддийском, гимназическом покое именительного падежа. Между тем готовая вещь в такой же мере подчиняется косвенным, как и прямым падежам. К тому же, все наше учение о синтаксисе является мощнейшим пережитком схоластики и, будучи в философии, в теории познания, поставлено на должное служебное место, будучи совершенно преодолено математикой, которая имеет свой самостоятельный, самобытный синтаксис, — в искусствоведении эта схоластика синтаксиса не преодолевается и наносит ежечасно колоссальный вред.

В европейской поэзии дальше всего ушли от дантовского метода и — прямо скажу — ему полярны, противоположны именно те, кого называют парнасцами: Эредиа, Леконт де Лиль.

Гораздо ближе Бодлер. Еще ближе Верлен, и наиболее близок во всей французской поэзии Артюр Рембо. Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа. Композиция его песней напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт.

Итак, сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения. Для того, чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования.

Давайте вспомним, что Дант Алигьери жил во времена расцвета парусного мореплавания и высокого парусного искусства. Давайте не погнушаемся иметь в виду, что он созерцал образцы парусного лавирования и маневрирования. Дант глубоко чтит искусство современного ему мореплавания. Он был учеником этого наиболее уклончивого и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен.

Мне хочется указать здесь на одну из замечательных особенностей дантовской психики: на его страх перед прямыми ответами, быть может обусловленный политической ситуацией опаснейшего, запутаннейшего и разбойнейшего века.

В то время, как вся *Divina Commedia*, как было уже сказано, является вопросником и

ответником, каждое прямое высказывание у Данта буквально вымучивается: то при помощи повивальной бабки — Вергилия, то при участии няньки — Беатриче и т. д.

Inferno, Песнь XVI. Разговор ведется с чисто тюремной страстностью: во что бы то ни стало использовать крошечное свидание. Вопросы троим именитым флорентийцев. О чем? Конечно, о Флоренции. У них колени трясутся от нетерпения, и они боятся услышать правду. Ответ получается лапидарный и жестокий — в форме выкрика. При этом у самого Данта после отчаянного усилия дергается подбородок и запрокидывается голова — и это дано ни более ни менее, как в авторской ремарке:

Così gridai con la faccia levata...

Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне хотелось бы назвать гераклитовой метафорой, с такой силой подчеркивающей текучесть явления и такими росчерками перечеркивающей его, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться. Мне уже не раз приходилось говорить, что метафорические приемы Данта превосходят наши понятия о композиции, поскольку наше искусствоведенье, рабствующее перед синтаксическим мышлением,

Если у вас не закружилась голова от этого чудесного подъема, достойного органных средств Себастьяна Баха, то попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее.

Импрессионистская подготовка встречается в целом ряде дантовских песней. Цель ее — дать в виде разбросанной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы.

Так вот, в этой интродукции мы видим легчайший, светящийся гераклитов танец летней мошкары, подготавливающий нас к восприятию важной и трагической речи Одиссея.

XXVI песнь *Inferno* — наиболее парусная из всех композиций Данта, наиболее лабирующая, наилучше маневрирующая. По изворотливости, уклончивости, флорентийской дипломатичности и какой-то греческой хитрости она не имеет себе равных.

В песни явно различимы две основных части: световая, импрессионистская подготовка и стройный, драматический рассказ Одиссея о последнем плаваньи, о выходе в Атлантическую пучину и страшной гибели под звездами чужого полушария.

По вольному течению мысли разбираемая песнь очень близка к импровизации. Но если

вслушаться внимательнее, то кажется, что певец внутренне импровизирует на любимом, заветном греческом языке, пользуясь для этого — лишь как фонетикой и тканью — родным итальянским наречием.

Если ребенку дать тысячу рублей, а потом предложить на выбор оставить себе или сдачу или деньги, то, конечно, он выберет сдачу, и таким способом вы можете у него отобрать всю сумму, подарив ему гривенник. Совершенно то же самое произошло с европейской художественной критикой, которая пригвоздила Данта к гравюрным ландшафтам ада. К Данту еще никто не подходил с геологическим молотком, чтобы дознаться до кристаллического строения его породы, чтобы изучить ее вкрапленность, ее дымчатость, ее глазасть, чтобы оценить ее, как подверженный самым пестрым случайностям горный хрусталь.

Наша наука говорит: отодвинь явление, и я с ним справлюсь и освою его. „Далековатость” (выражение Ломоносова) и познаваемость для нее почти однозначны.

У Данта расстающиеся и прощающиеся образы. Трудно спускаться по излогам его многоразлучного стиха.

Еще не успели мы оторваться от тосканского мужичонки, любующегося фосфорной пляской светлячков, еще в глазах импрессионистская рябь от растекающейся в облачко колесницы Ильи, — как уже процитирован

костер Этеокла, уже названа Пенелопа, уже проморгали Троянского коня, уже Демосфен одолжил Одиссею свое республиканское красноречие и — снаряжается корабль старости.

Старость в понимании Данта прежде всего кругозорность, высшая объемность, кругосветность. В одиссеевой песни земля уже кругла.

Это песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солонна...

Всеми извилинами своего мозга дантовский Одиссей презирает склероз, подобно тому, как Фарината презирает ад.

„Неужели мы рождены для скотского благополучия и остающуюся нам горсточку вечерних чувств не посвятим дерзанию — выйти на запад, за Геркулесовы вехи — туда, где мир продолжается без людей?“

Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови, — и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль.

Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они снаряды для уловления будущего. Они требуют комментария в *futurum*.

Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт; и обратно: содержание истории есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его.

Дант — антимодернист. Его современность — неистоцима, неисчислима и неиссякаема.

Вот почему одисеева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного стекла, обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной империи Карла V.

Песнь XXVI, посвященная Одиссею и Диомиду, прекрасно вводит нас в анатомию дантовского глаза, столь естественно приспособленного лишь для вскрытия самой структуры будущего времени. У Данта была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная для ориентации на малом радиусе: слишком большой охотничий участок.

К самому Данту применимы слова гордца Фаринаты:

Noi veggiam, come quei c'ha mala luce...

Inferno, X, 100

То есть: мы — грешные души — способны видеть и различать только отдаленное будущее, имея на это особый дар. Мы становимся абсолютно слепы, как только перед нами захлопываются двери в будущее. И в этом своем качестве мы уподобляемся тому, кто борется с сумерками, и, различая дальние предметы, не разбирает того, что вблизи.

Плясовое начало сильно выражено в

ритмике терцин XXVI песни. Здесь поражает высшая беззаботность ритма. Стопы укладываются в движение вальса:

e se già fosse, non saria per tempo:
così foss'ei, da che pur esser dée!
ché piú mi graverá, com piú m'attempo.

Inferno, XXVI, 10-12

Нам — иностранцам — трудно проникнуть в последнюю тайну чужеродного стиха. Не нам судить, не за нами последнее слово. Но мне представляется, что здесь — именно та пленительная уступчивость итальянской речи, которую может до конца понять только слух прирожденного итальянца.

Здесь я цитирую Марину Цветаеву, которая обмолвилась „уступчивостью речи русской...”

Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца, то покажется будто он дает урок глухонемым, то есть работает с таким расчетом, чтобы быть понятым и без звука, артикулируя каждую гласную с педагогической наглядностью. И вот достаточно посмотреть, как звучит XXVI песнь, чтобы ее услышать. Я бы сказал, что в этой песни беспокойные, дергающиеся гласные.

Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невоз-

можно в культуре эллинской, египетской, но мыслимо в китайской — и вполне законно в новой европейской. (Этим сопоставлением я обязан Шпенглеру.) В основе вальса чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку.

VI

Поэзия, завидуй кристаллографии, кусай ногти в гневе и бессилии! Ведь признано же, что математические комбинации, необходимые для кристаллообразования, невыводимы из пространства трех измерений. Тебе же отказывают в элементарном уважении, которым пользуется любой кусок горного хрусталя.

Дант и его современники не знали геологического времени. Им были неведомы палеонтологические часы, — часы каменного угля, часы инфузорийного известняка — часы зернистые, крупитчатые, слойчатые. Они кружились в календаре, делили сутки на квадранты. Однако средневековье не помещалось в системе Птолемея: оно прикрывалось ею.

К библейской генетике прибавили физику Аристотеля. Эти две плохо соединимые ве-

щи не хотели срашиваться. Огромная взрывчатая сила Книги Бытия — идея спонтанного генезиса со всех сторон наступала на крошечный островок Сорбонны, и мы не ошибемся, если скажем, что дантовы люди жили в архаике, которую по всей округности омывала современность, как тютчевский океан объемлет шар земной. Нам уже трудно себе представить, каким образом абсолютно всем знакомые вещи — школьная шпаргалка, входившая в программу обязательного начального обучения, — каким образом вся библейская космогония с ее христианскими придатками могла восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск.

И если мы с этой точки зрения подойдем к Данту, то окажется, что в предании он видел не столько священную его, ослепляющую сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментирования.

В XXVI песни *Paradiso* Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до — подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов — автор Апокалипсиса.

Я утверждаю, что все элементы современного экспериментирования имеются налицо в дантовском подходе к преданию. А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности

которых нельзя усомниться, и проверка результата апеллирующая к наглядности.

Ситуация XXVI песни *Paradiso* может быть определена, как торжественный экзамен в концертной обстановке и на оптических приборах. Музыка и оптика образуют узел вещи.

Антиномичность дантовского опыта заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно, как только минет надобность. Эксперимент, выдерживая из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот.

Евангельские притчи и схоластические примеры школьной науки — суть поедаемые и уничтожаемые злаки. Экспериментальная же наука, вынимая факты из связной действительности, образует из них как бы семенной фонд — заповедный, неприкосновенный и составляющий как бы собственность нерожденного и долженствующего времени.

Позиция экспериментатора по отношению к фактологии, поскольку он стремится к смычке с нею в самой достоверности, по существу своему зыбуча, взволнованна и вывернута на сторону. Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсированья, ибо после каждого полуоборота на отставленном носке, пятки танцора хотя и смыкаются, но

смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно. Кружащий нам голову мефисто-вальс экспериментирования был зачат в треченто, а, может быть, и задолго до него, и был он зачат в процессе поэтического формообразования, в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой.

За богословской терминологией, школьной грамматикой и аллегорическим невежеством мы проглядели экспериментальные пляски дантовой *Комедии* — мы облагородили Данта по типу мертвой науки, в то время как его теология была сосудом динамики.

Для осязающей ладони, наложенной на горлышко согретого кувшина, он получает свою форму именно потому, что он теплый. Теплота в данном случае перее формы, и скульптурную функцию выполняет именно она. В холодном виде, насильственно оторванная от своей накаленности, дантова *Комедия* годится лишь для разбора механистическими щипчиками, а не для чтения, не для исполнения.

Come quando da l'acqua o da lo specchio
salta lo raggio a l'opposita parte,
salendo su per lo modo parecchio
a quel che scende, e tanto si diparte
dal cader de la pietra in igual tratta,
si come mostra esperienza e arte...

Purgatorio, XV, 16-21

„Подобно тому, как солнечный луч, ударяющий о поверхность воды или в зеркало, отпрядывает назад под углом, который соответствует углу его падения, что отличает его от упавшего камня, который отскакивает перпендикулярно от земли, — что подтверждается на опыте и на искусстве...”

В ту минуту, когда у Данта забрезжила потребность в эмпирической проверке данных предания, когда у него впервые появился вкус к тому, что я предлагаю назвать священной — в кавычках — индукцией, концепция *Divina Commedia* была уже сложена, и успех ее был уже внутренне обеспечен.

Поэма самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету — она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое златоустово слово. Но вся беда в том, что в авторитете — или, точнее, в авторитарности — мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверованья, которыми распоряжается Дант.

col quale il fantolin corre a la mamma...

Purgatorio, XXX, 44

так ластится Дант к авторитету.

Ряд песней *Paradiso* дан в экзаменационной оболочке — в твердой капсуле экзамена. В некоторых местах даже явственно слышится бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра. Вкрапленность гротеска и жанровой картинки („экзамен бакалавров”) — составляет необходимую принадлежность высокоподъемных и концертных композиций третьей части. А первый ее образчик дан уже во второй песни *Рая* (диспут Беатриче о происхождении лунных пятен).

Для уразумения самой природы дантовского общения с авторитетами, то есть формы и метода его познания, необходимо учесть и концертную обстановку школярских песен *Комедии*, и подготовку самих органов для восприятия. Я уже не говорю о совершенно замечательном по своей постановке эксперименте со свечой и тремя зеркалами, где доказывается, что обратный путь света имеет своим источником преломление луча, но не могу не отметить подготовки глаза к апперцепции новых вещей.

Эта подготовка развивается в настоящее анатомирование: Дант угадывает слоистое строение сетчатки: *di gonna in gonne...*

Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее — она способствует обмену мнений, увязывает его, благопринимает силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее и всасывающая и рассасывающая,

роль ее чисто химическая.

Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежденностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи; когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с переключками оркестровых и тематических групп, возникающих ежеминутно на изрытой и всколебленной смысловой поверхности; когда начинаешь улавливать сквозь дымчато-кристаллическую породу формозвучания внедренные в нее вкрапленности, то есть призвуки и примыслы, присужденные ей уже не поэтическим, а геологическим разумом, — тогда чисто голосовая, интонационная и ритмическая работа сменяется более мощной координирующей деятельностью — дирижированьем — и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки, выпячиваясь из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности.

Что первее — слушанье или дирижированье? Если дирижированье лишь подталкиванье и без того катящейся музыки, то к чему оно, если оркестр и сам по себе хорош, если он безукоризненно сыгрался? Оркестр без дирижера, лелеемый как мечта, принадлежит к тому же разряду „идеалов” всевропейской пошлости, как всемирный язык эсперанто, символизирующий лингвистическую сыгранность всего человечества.

Посмотрим, как появилась дирижерская палочка, и мы увидим, что пришла она не поздно и не рано, а именно тогда, когда ей следовало прийти, и пришла как новый самобытный вид деятельности, творя по воздуху свое новое хозяйство.

Послушаем, как родилась или, вернее, вылупилась из оркестра современная дирижерская палочка.

1732 — Такт (темп или удар) — раньше отбивался ногой, теперь обыкновенно рукой. Дирижер — *conducteur, der Anführer* (Вальтер, „Музыкальный словарь”).

1753 — Барон Гримм называет дирижера парижской оперы — дровосеком, согласно обычаю отбивать такт во всеуслышанье, — обычаю, который со времени Люлли господствовал во французской опере (Шюнеман, *Geschichte des Dirigierens*, 1913).

1810 — На франкенгаузенском музыкальном празднестве Шпор дирижировал палочкой, скатанной из бумаги, „без малейшего шума и без всяких гримас” (Шпор, „Автобиография”).*

Дирижерская палочка сильно опоздала родиться: химически реактивный оркестр ее предварил. Полезность дирижерской палочки — далеко не исчерпывающая ее мотивировка.

*Карс, „История оркестровки”, Музгиз, 1932.

В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве. Она не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции. Прошу также отнюдь не считать ее добавочным немым инструментом, придуманным для вящей наглядности и доставляющим дополнительное наслаждение. В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть. Она не пахнет точно так же, как химический знак хлора не пахнет хлором, как формула нашатыря или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем.

Дант выбран темой настоящего разговора не потому, чтобы я предлагал сосредоточить на нем внимание в порядке учебы у классиков и усадить его за своеобразным кирпотинским табльдотом вместе с Шекспиром и Львом Толстым, — но потому, что он самый большой и неоспоримый хозяин обратимой и обращающейся поэтической материи, самый ранний и в то же время самый сильный химический дирижер существующей только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции.

VII

Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых для внешнего уха наиболее различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо — своеобразные автопризнания, самобичевания или автобиографии, иногда короткие и уместающиеся на ладони, иногда лапидарные, как надгробная надпись; иногда развернутые, как похвальная грамота, выданная средневековым университетом, иногда сильно развитые, расчлененные и достигшие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Франчески.

XXXIII песнь *Inferno*, содержащая рассказ Уголино о том, как его с тремя сыновьями уморил голодом в тюремной башне пизанский архиепископ Руджери, дана в оболочке виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый отравленный мед.

Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения. В мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки. Поэтому виолончель могла сложиться и

оформиться только тогда, когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки, в страстотерпца бесконечно малых. Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила. Спросите у Брамса — он это знает. Спросите у Данта — он это слышал.

Рассказ Уголино — одна из самых замечательных дантовских арий, один из тех случаев, когда человек, получив какую-то единственную возможность быть выслушанным, которая никогда уже не повторится, весь преобразается на глазах у слушателя, играет на своем несчастье как виртуоз, извлекает из своей беды дотоле никем не слышанный и ему самому неведомый тембр.

Следует твердо помнить, что тембр — структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения. Колба не является пространством, в котором совершается химическая реакция. Это было бы чересчур просто.

Виолончельный голос Уголино, обросшего тюремной бородой, голодающего и запертого с тремя сыновьями-птенцами, из которых один носит резкое скрипичное имя — Ансельмуччо, выливается из узкой щели —

Breve pertugio dentro da la muda

— он вызревает в коробке тюремного резонатора — тут виолончель не на шутку братается с тюрьмой.

Il carcere — тюрьма — дополняет и акустически обуславливает речевую работу автобиографической виолончели.

В подсознании итальянского народа тюрьма играла выдающуюся роль. Тюремные кошмары всасывались с молоком матери. Треченто бросало людей в тюрьму с удивительной безопасностью. Обыкновенные тюрьмы были доступны обозрению как церкви и наши музеи. Интерес к тюрьме эксплуатировался как самими тюремщиками, так и устрашающим аппаратом маленьких государств. Между тюрьмой и свободным наружным миром существовало оживленное общение, напоминающее диффузию — взаимное просачивание.

И вот, история Уголино — один из бродячих анекдотов, кошмарик, которым матери пугают детей, один из тех приятных ужасов, которые с удовольствием проборматываются, ворочаясь с боку на бок в постели, как средство от бессонницы. Она балладно общеизвестный факт, подобно бюргеровой Леноре, Лорелее или Erbkönig'у.

В таком виде она соответствует стеклянной колбе, столь доступной и понятной, независимо от качества химического процесса, в ней совершающегося.

Но виолончельное *largo*, преподносимое

Дантом от лица Уголино, имеет свое пространство, свою структуру, раскрывающиеся через тембр. Колба-баллада с ее общеизвестностью разбита вдребезги. Начинается химия с ее тектонической драмой.

Io non so chi tu se', né per che modo
venuto se'qua giú; ma fiorentino
mi sembri veramente quand'io t'odo.
Tu dei saper ch'ì' fui conte Ugolino...

„Я не знаю, кто ты, и как сюда сошел, но поговору ты мне кажешься настоящим флорентийцем. Ты должен знать, что я был граф Уголино...”

„Ты должен знать” — *tu dei saper* — первый виолончельный нажим, первое выпячивание темы.

Второй виолончельный нажим: если ты не заплачешь сейчас, то я не знаю, что же способно выжать слезы из глаз твоих... Здесь раскрываются воистину безбрежные горизонты сострадания. Больше того: страдающий приглашается, как новый партнер, и уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующий голос.

Однако я не случайно упомянул про балладу. Рассказ Уголино именно баллада по своей химической сущности, хотя и заключенная в тюремную реторту. Здесь следующие элементы баллады: разговор отца с сыновьями (вспомните Лесного Царя); погоня за

ускользающей скоростью, то есть, продолжая параллель с Лесным Царем, — в одном случае — бешеный скак с трепещущим сыном на руках, в другом — тюремная ситуация, то есть отсчет капающих тактов, приближающих отца с тремя детьми к математически представимому, но для отцовского сознания невозможному порогу голодной смерти. Тот же ритм скачки дан здесь в скрытом виде, в глухих завываниях виолончели, которая изо всех сил стремится выйти из ситуации и дает звуковую картину еще более страшной, медленной погони, разлагая скорость на тончайшие фибры.

Наконец, подобно тому, как виолончель сумасбродно беседует сама с собой и выжимает из себя вопросы и ответы, рассказ Уголино интерполируется трогательными и беспомощными репликами сыновей:

. . . e Anselmuccio mio
disse: 'Tu guardi sí, padre! che hai?'

„...и Ансельмуччо мой сказал: — Отец, куда ты смотришь? Что с тобой?“

То есть, драматическая структура самого рассказа вытекает из тембра, а вовсе не сам тембр подыскивается для нее и напяливается на нее, как на колодку.

VIII

Мне кажется, Дант внимательно изучал все дефекты речи, прислушивался к заикам, шепелявающим, гнущим, не выговаривающим букв и многому от них научился.

Так хочется сказать о звуковом колорите XXXII песни *Inferno*.

Своеобразная губная музыка: “abbo” — “gabbo” — “babbo” — “Тебе” — “plebe” — “zebe” — “converrebbe.” В создании фонетики как бы участвует нянька. Губы то ребячески выпячиваются, то вытягиваются в хоботок.

Лабииальные образуют как бы „цифрованный бас” — basso continuo, то есть аккордную основу гармонизации. К ним пристраиваются чмокающие, сосущие, свистящие, а также цокающие и дзекающие зубные.

Выдергиваю на выбор одну только ниточку: cagnazzi — riprezzo — guazzi — mezzo — gravezza.

Щипки, причмокивания и губные взрывы не прекращаются ни на одну секунду.

В песнь вкраплен словарик, который бы я назвал ассортиментом бурсацкой травы или кровожадной школьной дразнилки: coticagna

(загривок); *dischiomi* (выщипываешь волосья, патлы); *sonar con le mascelle* (драть глотку, лаять); *pigliare a gabbo* (бахвалиться, брать спрохвала). При помощи этой нарочито бесстыжей, намеренно инфантильной оркестровки, Дант вырачивает кристаллы для звукового ландшафта Джудекки (круг Иуды) и Каины (круг Каина).

Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,
né Tanai lá sotto il freddo cielo,
com'era quivi; che se Tambernicchi
vi fosse su caduto, o Pietrapana,
non avría pur da l'orlo fatto cricchi.

Вдруг ни с того, ни с сего раскрякалась славянская утка: *Osterlicchi, Tambernicchi, cricchi* (звукоподражательное словечко — треск).

Лед дает фонетический взрыв и рассыпается на имена Дуная и Дона. Холодообразующая тяга XXXII песни произошла от внедрения физики в моральную идею — предательство, замороженная совесть, атараксия позора, абсолютный нуль.

Тридцать вторая песнь по темпу современное скерцо. Но какое? Анатомическое скерцо, изучающее дегенерацию речи на звукоподражательном инфантильном материале.

Тут вскрывается новая связь — еда и речь. Постыдная речь обратима вспять, обращена

назад — к чавканью, укусу, бульканью — к жвачке.

Артикуляция еды и речи почти совпадают. Создается странная саранчевая фонетика:

mettendo i denti in nota de cicogna

— „Работая зубами на манер челюстей кузнециков”.

Наконец необходимо отметить, что XXXII песнь переполнена анатомическим любопытством.

„Тот самый знаменитый удар, который одновременно нарушил и целость тела и повредил его тень...” Там же с чисто хирургическим удовольствием: „тот, кому Флоренция перерубила шейные позвонки...” —

di cui segò Fiorenza la gorgiera...

И еще: „Подобно тому, как голодный с жадностью кидается на хлеб, один из них, навалившись на другого, впился зубами в то самое место, где затылок переходит в шею...” —

lá 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca...

Все это приплясывает дюреровским скелетом на шарнирах и уводит к немецкой анатомии.

Ведь убийца — немножечко анатом.

Ведь палач для средневековья — чуточку научный работник.

Искусство войны и искусство казни — немножечко преддверье к анатомическому театру.

IX

Inferno — это ломбард, в котором заложены без выкупа все известные Данту страны и города. Мощнейшая конструкция inferнальных кругов имеет каркас. Ее не передать в виде воронки. Ее не изобразить на рельефной карте. Ад висит на железной проволоке городского эгоизма.

Неправильно мыслить *inferno*, как нечто объемное, как некое соединение огромных цирков, пустынь с горящими песками, смердящих болот, вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей. Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому, как эпидемия, поветрие язвы или чумы, — подобно тому, как всякая зараза распространяется, не будучи пространственной.

Городолюбие, городострастие, городоненавистничество — вот материя *inferno*. Кольца ада — не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный,

запрещенный и безвозвратно утраченный город развеян всюду — он им окружен. Мне хочется сказать, что *Inferno* окружен Флоренцией. Итальянские города у Данта — Пиза, Флоренция, Лукка, Верона — эти милые гражданские планеты — вытянуты в чудовищные кольца, растянуты в пояса, возвращены в туманное, газообразное состояние.

Антиландшафтный характер *Inferno* составляет как бы условие его наглядности.

Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуко, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существуют лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд. Уточнить образы Данта так же немыслимо, как перечислить фамилии людей, участвовавших в переселении народов.

„Подобно тому, как фламандцы между Гудантом и Брюгге, опасаясь нахлестывающего морского прилива, воздвигают плотины, чтобы море побежало вспять; и наподобие того как падованцы сооружают насыпи вдоль набережной Бренты в заботе о безопасности своих городов и замков и в предвидении весны, растапливающей снега на Кьярентане [часть снеговых Альп], — такими были и эти, хоть и не столь монументальные, дамбы, — кто бы ни был строивший их инженер...” (*Inferno*, XV, 4-12).

Здесь луны многочленного маятника рас-

качиваются от Брюгге до Падуи, читают курс европейской географии, лекцию по инженерному искусству, по технике городской безопасности, по организации общественных работ и по государственному значению для Италии альпийского водораздела.

Мы — ползающие на коленях перед строчкой стиха, — что сохранили мы от этого богатства? Где восприимчики его, где его ревнители? Как быть с нашей поэзией, позорно отстающей от науки?

Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за 600 лет до того, как прозвучал их гром, и нету слов, чтобы заклеить постыдное, варварское к ним равнодушие печальных наборщиков готового смысла.

Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает.

Из всех наших искусств только живопись, притом новая, французская, еще не перестала слышать Данта. Это живопись, удлиняющая тела лошадей, приближающихся к финишу на ипподроме.

Каждый раз, когда метафора поднимает до членораздельного порыва растительные краски бытия, я с благодарностью вспоминаю Данта.

Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что,

по структуре своей, поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебанья.

Птоломей вернулся с черного крыльца!..
Напрасно жгли Джордано Бруно!..

Наши создания еще в утробе своей известны всем и каждому, а дантовские многочленные, многопарусные и кинетически раскаленные сравнения до сих пор сохраняют прелесть никому не сказанного.

Изумительна его „рефлексология речи” — целая до сих пор не созданная наука о спонтанном психо-физиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говоренью, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

Здесь он ближе всего подходит к волновой теории звука и света, детерминирует их родство.

„Подобно тому как зверь, накрытый попоной, нервничает и раздражается, и только шевелящиеся складки материи выдают его недовольство, — так же перевозданная душа (Адама) изъявила мне сквозь оболочку (света), до чего ей приятно и весело ответить на мой вопрос...” (*Paradiso*, XXVI, 97-102).

В третьей части *Комедии (Paradiso)* я вижу настоящий кинетический балет. Здесь всевозможные виды световых фигур и плясок, вплоть до пристукиванья свадебных каблучков.

„Передо мной пылали четыре факела, и тот, который ближе, вдруг оживился и так зарозовел, как если бы Юпитер и Марс вдруг превратились в птиц и обменялись перьями” (*Paradiso*, XXVII, 10-15).

Не правда ли, странно — человек, который собрался говорить, вооружается туго натянутым луком, делает припас бородатых стрел, prepares зеркала и выпуклые чечевичные стекла и щурится на звезды, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко...

Эта сборная цитата, сближающая разные места *Комедии*, придумана мной для наивысшей характеристики речеподготавливающих ходов дантовской поэзии.

Подготовка речи еще более его сфера, нежели сама артикуляция, то есть речь.

Вспомните дивную мольбу, обращенную Вергилием к хитрейшему из греков.

Вся она зыблется мягкостью итальянских дифтонгов.

Это виющиеся, заискивающие и заикающиеся язычки незащищенных светильников, лопочущие о промасленном фитиле...

O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi, mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco...

Inferno, XXVI, 79-81

По голосу Дант определяет происхождение, судьбу и характер человека, как современная ему медицина разбиралась в здоровье по цвету мочи.

X

Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошничному богатству, которое падает ему в руки. Ведь у него немалая забота: надо приуготовить пространство для наплывов, надо снять катаракту с жесткого зрения, надо позаботиться о том, чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито.

Tutti dicean: *'Benedictus qui venis!'*
e fior gittando di sopra e dintorno,
'Manibus, o, date lilia plenis!'

Purgatorio, XXX, 19-21

Секрет его емкости в том, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет все что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. Дант и фантазия — да ведь это несовместимо!.. Стыдитесь, французские

романтики — несчастные incroyables'и в красных жилетах, оболгавшие Алигьери! Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминированный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора.

Я, кажется, забыл сказать, что *Комедия* имела предпосылкой как бы гипнотический сеанс. Это верно, но, пожалуй, слишком громко. Если взять это изумительное произведение под углом письменности, под углом самостоятельного искусства письма, которое в 1300 году было вполне равноправно с живописью, с музыкой и стояло в ряду самых уважаемых профессий, то ко всем уже предложенным аналогиям прибавится еще новая — письмо под диктовку, списыванье, копированье.

Иногда, очень редко, он показывает нам свой письменный прибор. Перо называется *penna*, то есть участвует в птичьем полете; чернила называются *inchiostro*, то есть монастырская принадлежность; стихи называются также "*inchiostri*," или обозначаются латинским школьным *versi*, или же, еще скромнее, — *carte*, то есть изумительная подстановка вместо стихов страницы.

И когда уже написано и готово, на этом еще не ставится точка, но необходимо куда-то понести, кому-то показать, чтобы проверили и похвалили.

Тут мало сказать списыванье — тут чистописание под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор-указчик гораздо важнее так называемого поэта.

...Вот еще немного потружусь, а потом надо показать тетрадь, облитую слезами бородатого школьника, строжайшей Беатриче, которая сияет не только славой, но и грамотностью.

Задолго до азбуки цветов Артюра Рэмбо, Дант сопряг краску с полногласием членораздельной речи. Но он — красильщик, текстильщик. Азбука его — алфавит развевающихся тканей, окрашенных цветными порошками — растительными красками:

sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.

Purgatorio, XXX, 31-33

Его порывы к краскам скорее могут быть названы текстильными порывами, нежели алфавитными. Краска для него раскрывается только в ткани. Текстиль у Данта — высшее напряжение материальной природы, как субстанции, определяемой окрашенностью. А ткачество — занятие наиболее близкое к качеству, к качеству.

Теперь я попробую описать один из бесчисленных дирижерских полетов дантовой палочки. Мы возьмем этот полет вкрапленным в реальную оправу драгоценного и мгновенного труда.

Начнем с письма. Перо рисует каллиграфические буквы, выводит имена собственные и нарицательные. Перо — кусочек птичьей плоти. Дант, никогда не забывающий происхождения вещей, конечно, об этом помнит. Техника письма с его нажимами и закруглениями перерастает в фигурный полет птичьих стай.

E come augelli surti di riviera
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di sé or tonda or lunga schiera,
sí dentro ai lumi sante creature
volitando cantavano, e faciensì
or *D*, or *I*, or *L* in sue figure.

Paradiso, XVIII, 73-78

Подобно тому как буквы под рукой у писца, повинующегося диктору и стоящего вне литературы, как готового продукта, идут на приманку смысла, как на сладостный корм, — так же точно и птицы, намагниченные зеленой травой — то врозь, то вместе — клюют что попало, то разворачиваясь в окружность, то вытягиваясь в линию...

Письмо и речь несоизмеримы. Буквы соответствуют интервалам. Старая итальянская грамматика, так же, как и наша — русская, — все та же волнующаяся птичья стая, все та же пестрая тосканская *schiera* — то есть флорентийская толпа, меняющая законы, как перчатки, и забывающая к вечеру изданные сегодня утром для общего блага указы.

Нет синтаксиса — есть намагниченный порыв, тоска по корабельной корме, тоска по червячному корму, тоска по неизданному закону, тоска по Флоренции.

XI

Вернемся еще раз к вопросу о дантовском колорите.

Внутренность горного камня, запрятанное в нем алладиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложенных в нем рыбьих комнат — наилучший из ключей к уразумению колорита *Комедии*.

Минералогическая коллекция — прекраснейший органический комментарий к Данту.

Позволю себе маленькое автобиографическое признание. Черноморские камушки, выбрасываемые приливом, оказали мне немалую помощь, когда созрела концепция этого

разговора. Я откровенно советовался с халцедонами, сердоликами, кристаллическими гипсами, шпатами, кварцами и т. д. Тут я понял, что камень как бы дневник погоды, как бы метеорологический сгусток. Камень — не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство. Для того, чтобы это понять, надо себе представить, что все геологические изменения и самые сдвиги вполне разложимы на элементы погоды. В этом смысле метеорология первичнее минералогии, объемлет ее, омывает, одревливает и осмысливает.

Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу, конкретизируют взаимосвязь камня и культуры, выращивая культуру как породу, высвечивают ее из камня-погоды.

Камень — импрессионистский дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое — он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, пронцающая геологический сумрак будущих времен.

Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а, может быть, и наоборот: вынужден был пойти на глоссологию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертоны времени.

Избранный Дантом метод анахронистичен

— и Гомер, выступающий со шпагой, волочащейся на боку, в сообществе Вергилия, Горация и Лукиана из тусклой тени приятных орфеевых хоров, где они вчетвером коротают бесслезную вечность в литературной беседе, — наилучший его выразитель.

Показателями стояния времени у него являются не только круглые астрономические тела, но решительно все вещи и характеры. Все машинальное ему чуждо. К каузальной причинности он безразличен: такие пророчества годятся свиньям на подстилку.

Faccian le bestie fiesolane strame
di lor medesme, e non tocchin la pianta,
s'alcuna surge ancora in lor tetame...

Inferno, XV, 73-75

На прямой вопрос, что такое дантовская метафора, я бы ответил — не знаю, потому что определить метафору можно только метафорически, — и это научно обосновываемо. Но мне кажется, что метафора Данта обозначает стояние времени. Ее корешок не в словечке „как”, но в слове „когда”. Его “quando” звучит как “come.” Овидиев гул был ему ближе, чем французское красноречие Вергилия.

Снова и снова я обращаюсь к читателю и прошу его нечто себе „представить”, то есть обращаюсь к аналогии, ставящей себе единственную цель — восполнить недостаточность

нашей определительной системы.

Итак, вообразите себе, что в поющий и ревуший орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем — патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами и Рахилью, ради которой Иаков столько претерпел.

А еще раньше в него вошли наш праотец Адам с сыном своим Авелем, и старик Ной, и Моисей — законодатель и законопослушник...

Trasseci l'ombra del primo parente,
d'Abel suo figlio e quella di Noè,
di Moisè legista e obediente;
Abraám patriarca e David re,
Israèl con lo padre e co' suoi nati
e con Rachele, per cui tanto fe'...

Inferno, IV, 55-60

После этого орган приобретает способность двигаться — все трубы его и мехи приходят в необычайное возбуждение, и, ярясь и неистовствуя, он вдруг начинает пятиться назад.

Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы

нечто подобное Дантовой *Комедии*.

Отнять Данта у школьной риторики — значит оказать немаловажную услугу всему европейскому просвещению. Я надеюсь, что здесь не потребуются вековых трудов, но только дружными международными усилиями удастся создать подлинный антикомментарий к работе целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов и лжебиографов. Неуважение к поэтической материи, которая постигается лишь через исполнительство, лишь через дирижерский полет, — оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту, величайшему хозяину и распорядителю этой материи, величайшему дирижеру европейского искусства, опередившему на многие столетия формирование оркестра, адекватного — чему? — интегралу дирижерской палочки...

Каллиграфическая композиция, осуществляемая средствами импровизации, — такова приблизительно формула дантовского порыва, взятого одновременно и как полет и как нечто готовое. Сравнения — суть членораздельные порывы.

Самые сложнейшие конструктивные части поэмы выполняются на дудочке, на приманке. Сплошь и рядом дудочка предпосылается вперед.

Тут я имею в виду дантовские интродукции, выпускаемые им как будто наудачу, как

будто пробные шары.

Quando si parte il gioco de la zara,
colui che perde si riman dolente,
repetendo le volte, e tristo impara:
con l'altra se ne va tutta la gente;
qual va dinanzi, e qual di dietro il prende,
e qual da lato li si reca a mente:
el non s'arresta, e questo e quello intende;
a cui porge la man, piú non fa pressa,
e cosí da la calca si difende.

Purgatorio, VI, 1-9

„Когда заканчивается игра в кости, проигравший в печальном одиночестве переигрывает партию, уныло подбрасывая костяшки. Вслед за удачливым игроком увязывается вся компания: кто забегает вперед, кто одергивает его сзади, кто подмазывается к нему сбоку, напоминая о себе; — но баловень счастья идет себе дальше, всех без различия выслушивает и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал...”

И вот „уличная” песнь *Чистилища*, с ее толкотней назойливых флорентийских душ, требующих — во-первых, сплетен, во-вторых, заступничества, и в-третьих, снова сплетен, идет на приманке жанра, на типичной фламандской дудочке, которая стала живописью только триста лет спустя.

Напрашивается еще одно любопытное соображение: комментарий (разъяснительный) — неотъемлемая структурная часть самой *Комедии*. Чудо-корабль вышел из верфи вместе с прилипшими к нему ракушками. Комментарий выводится из уличного говора, из молвы, из многоустой флорентийской клеветы. Он неизбежен, как альциона, вьющаяся за батюшковским кораблем.

...Вот, вот, посмотрите: идет старый Марцукко... Как он прекрасно держался на похоронах сына! Замечательно мужественный старик... А вы знаете, Пьетро де ла Брочья совсем напрасно отрубили голову — он чист как стеклышко... Тут замешана черная женская рука... Да вот, кстати, он сам — подойдем, спросим...

Поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквенница, вполне соизмеримая с чернильницей.

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывобразование, а не формообразование —

текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности.

Другими словами — нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направление дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

...Здесь все вывернуто: существительное является целью, а не подлежащим фразы. Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста.

*This book was printed in an edition of 1250 perfectbound
and 150 casebound copies in October 1983. It was designed
by Ellendea Proffer and typeset by Carl Proffer.*

ИЗДАТЕЛЬСТВО „АРДИС“

- О. Мандельштам, „Камень”, 1971.
О. Мандельштам, „Тристан”, 1972.
О. Мандельштам, „Египетская марка”, 1973.
О. Мандельштам, „Проза”, 1983.
М. Булгаков, „Собрание сочинений в 10-ти томах”,
Том 1, 1982; Том 2, 1984; Том 3, 1983.
М. Булгаков, „Неизданный Булгаков”, 1977.
В. Ходасевич, „Собрание сочинений в 5-ти томах”,
Том 1, Полное собрание стихотворений, 1983.
М. Цветаева, „Фотобиография”, 1980.
А. Ахматова, „Четки”, 1972.
Б. Пастернак, „Сестра моя жизнь”, 1975.
И. Бабель, „Забытые произведения”, 1979.
А. Белый, „Почему я стал символистом”, 1982.
Саша Соколов, „Школа для дураков”, 1976.
Саша Соколов, „Между собакой и волком”, 1980.
Саша Соколов, „Полисандрия”, 1984.
И. Бродский, „Часть речи”, 1977.
И. Бродский, „Новые стансы к Августе”, 1983.
А. Битов, „Пушкинский дом”, 1978.
Ф. Искандер, „Сандро из Чегема”, 1979.
Ф. Искандер, „Кролики и удавы”, 1982.
В. Войнович, „Иванькиада”, 1976.
В. Войнович, „Выбор”, 1984.
„Метрополь: Литературный альманах”, 1979.
В. Набоков, „Дар”, 1975.
В. Набоков, „Приглашение на казнь”, 1976.
В. Набоков, „Бледный огонь”, 1983.
В. Набоков, „Пнин”, 1983.
В. Аксенов, „Бумажный пейзаж”, 1983.
В. Аксенов, „Остров Крым”, 1982.
В. Аксенов, „Ожог”, 1981.