



раз-
говор
Данте

О. МАНДЕЛЬШТАМ



«ИСКУССТВО». МОСКВА. 1967

ОСИП
МАНДЕЛЬШТАМ

раз-
говор
Данте

8 И
М 23

Послесловие Л. Е. Пинского
Подготовка текста и примечания
А. А. Морозова

Così gridai colla faccia levata...
(*Inf. XVI, 76*)

I

Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самих 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 просторечье именуемых образами.

Поэтическая речь, или мысль, лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещиванье 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 «общевропейском» 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 исполненного приказа.

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

Иначе неизбежен долбеж, вколачиванье 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 нёбу.

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 прекрасная детскость, бли-

Танцов на парет.

9/24/33.

Era qua^l ora che punge il desio
A navigant e intenerisce il core
Lo dis~~si~~, an detto a dolci amice addio

E che lo nuovo peregrina d'amore
Punge se ode squilla di lontano
Che para il giorno pianger che se maore

Quando co incomencia a render kanno
L'udir ed a mirar l'una dell'altra
Surta che l'ascoltar chedia con mano

Elle giunse a levo ambe le palme
Ficcando gli ocche verso l'oriente
Come dicesse a Dio d'altro non calma

Te luci, ante s. devotamente
L'uscir de bocca e con se dolce note
Che fece me a me uscir di mente

зость к младенческому лепету, какой-то извечный да-
даизм.

«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».

(Par. XV, 122—123, 125—126)

Угодно ли вам познакомиться со 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 брачующихся 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 на 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. Един-

ство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу. Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает лишь отдышку 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 козым тропам Италии.

«Inferno» и в особенности «Purgatorio» прославляет 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 — умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий.

Образованность — школа быстрее 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...»

Омолаживающая 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 il gran comento feo...»

(*Inf. IV, 144*)

В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они умещаются на мембране одного крыла.

Конец четвертой 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. Немолкаемость 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 деталей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое 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 каждый бюллетень чуть-чуть и кое-где передвигает стратегические флажки или показывает на кой-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 б 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 смысвующей их материи.

Начало десятой 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. Разговор здесь необходим, 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, в которой 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 десятой песни «Inferno» намагничен временными глагольными формами — несовершенное и совершенное прошедшее, сослагательное прошедшее, само настоящее и будущее даны в десятой песни категорийно, 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 времят.

Выпад первый:

«La gente che per li sepolcri giace
Potrebbe si veder?..»

«Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено будет 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 fu r li maggior tui?» —

«Кто были твои предки?»

Как здесь вытянулся вспомогательный — маленькое обрубленное «fug» вместо «fugop»! Не так ли при помощи удлинения вентиля 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'egli han quell'arte», disse, «male appresa,
Ciò mi tormenta più che questo letto».

Диалог в десятой песни «Inferno» — нечаянный прояснитель ситуации. Она вытекает сама собой из между-речья.

Все полезные сведения 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, презирающий 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. Навстрéчу плывёт голос — пока еще неизвестно чей. Все труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос — первая тема Фаринаты — крайне типичная для «Inferno» малая дантовская *agioso* умоляющего типа:

«...О тосканец, путешествующий живьем по огненному городу и разговаривающий столь красноречиво! Не откажись остановиться на минуту... По говору 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 изучению 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 четырнадцатого века, который так мучительно находил себя в социальной иерархии, в то время как Боккаччо — его почти современник — наслаждался тем же самым общественным строем, окушался в него, резвился в нем.

«Che fai?» — «что делаешь?» — звучит буквально как учительский окрик — 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 чудовища, 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 меха, и ревел, и ворковал во все трубы.

«Come avesse lo inferno in gran dispetto» (*Inf. 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 удаляется 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 соотносится у Данта форма и содержание.

Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — 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 призываем, 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, — «мёд», а кончается — «медь»; начинается — «лай», а кончается — «лёд».

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

«Gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
Gocciar su per le labbra...»

(*Inf.* 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 succo» —

(*Inf.* XXXII, 4)

«Я выжал бы сок из моего представления, из моей кон-

цепции», — 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 выдавим 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», взятой 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 пошла 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 формирующего 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 шестнадцатой песни «Inferno»:

«Già era in loco ove s'udia il rimbombo
Dell'acqua che cadea nell'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 Апеннинях орошающей тосканскую долину реки Арно или же спуск в долину Ломбардии альпийской вскармленницы — 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 приравнять близящуюся к окончанию поэму к части туалета — «гоппа» (по-теперешнему — «юбка», а по-староитальянскому — 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 позна-

нием. Дальше пошло гораздо хуже. Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился «таинственный» Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился не кто, как Блок:

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

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

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 естествен-

ным 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 шпенглеровской коричневости Данта. Для начала сошлюсь на показание современника-иллюминатора. Эта миниатюра из той же коллекции Перуджинского музея. Она к первой песни: «Увидел зверя и вспать 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 породе.

В семнадцатой песни «*Inferno*» имеется транспортное чудовище, по имени Герион,— 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 il petto ed ambedue le coste

Dipinte avea di nodi e di rotelle.

Con più color, sommesse e soprapposte,

Non fer mai drappo Tartari nè Turchi,

Nè fur tai tele per Aragne imposte».

(Inf. XVII, 13—18)

Речь идет о расцветке кожи Гериона. Его спина, грудь и бока пестро расцветены 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 семнадцатая 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 и необходимостью, облегчавшей товарооборот Средиземноморья. Ростовщиков позорили в церкви и в литературе, и всё же к ним прибегали. Ростовщичеством промышляли и благородные семейства — своеобразные банкиры с земельно-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, Scrovigni 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 Герiona и спланировать на нем в пропасть, Дант обозревает 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 сменой модных течений.

«Credette Cimabue nella pittura...»

(Purg. XI, 94)

Насмотревшись досыта на ростовщиков, садится 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 семнадцатую 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 не мыслимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую 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. Фигура этой обратимости рисуется 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 не бывших 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 евро-

пейской поэзии, Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того, как все разгружено, все выдохнуто, отдано, спускает на землю Герiona 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 стадильность 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 листику: 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 искусствоведенье 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 Артур 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 наи-

более 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 шестнадцатая. Разговор ведется с чисто тюремной страстностью: во что бы то ни стало использовать крошечное свидание. Вопросы троим именитых флорентийцев. О чем? Конечно, о Флоренции. У них колени трясутся от нетерпения, и они боятся услышать правду. Ответ получается лапидарный и жесткий — 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 colla 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 искусствоведение, рабствующее перед синтаксическим мышлением, бессильно перед ними.

«Когда мужичонка, взбирающийся на холм
В ту пору года, когда существо, освещающее мир,
Менее скрытно являет нам свой лик
И водяная мошкара уступает место комарикам,
Видит пляшущих светляков в котловине,
В той самой может быть, где он трудился как жнец
и как пахарь,—
Так язычками пламени отсверкивал пояс восьмой,
Весь обозримый с высоты, на которую я взошел;
И подобно тому как тот, кто отомстил при помощи
медведей,

Видя удаляющуюся повозку Ильи,
Когда упряжка лошадей рванулась в небо,
Смотрел во все глаза и ничего разглядеть не мог,
Кроме одного единственного пламени,
Тающего, как поднимающееся облачко,—
Так языкастое пламя наполняло щели гробниц,
Утаивая добро гробов — их поживу,
И в оболочке каждого огня притаился грешник».
(Inf. XXVI, 25—42)

Если у нас не закружилась голова от этого чудесного подъема, достойного органических 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, подготовляющий нас к восприятию важной и трагической речи Одиссея.

Двадцать шестая песнь «Inferno» — наиболее парусная из всех композиций Данта, наиболее лавирующая, наилучше маневрирующая. По изворотливости, уклончивости, флорентийской дипломатичности и какой-то греческой хитрости она не имеет себе равных.

В песни ясно различимы две основных части: световая, импрессионистская подготовка и стройный драматический рассказ Одиссея о последнем плаванье, 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 внимательно, то окажется, 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 сможете 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 глазастость, 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.

Эта 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 есть совместное держание времени — со товарищами, соискателями, сооткрывателями его.

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

Вот почему Одиссеева 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 Пятого.

Песнь двадцать шестая, 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 к ориентации на малом радиусе: слишком большой охотничий участок.

К самому Данту применимы слова гордеца Фаринаты:

«Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce».

(*Inf. 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 двадцать шестой песни. Здесь поражает высшая беззаботность ритма. Стопы укладываются в движение вальса:

«E se già fosse, non saria per tempo.

Così foss'ei, da ch'è pure esser dee;

Chè più mi graverà, com'più m'attempo».

(*Inf. 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 уроки 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 двадцать шестая песнь, чтоб ее услышать. Я бы сказал, что в этой песни беспокойные, дергающиеся гласные.

Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно 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, крупчатые, 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 вещи не хотели срачиваться. 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 двадцать шестой песни «Paradiso» Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов — автор Апокалипсиса.

Я утверждаю, что все элементы современного экспериментирования имеются налицо в дантовском подходе к преданию. А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности которых нельзя усумниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности.

Ситуация двадцать шестой песни «Paradiso» может быть определена как торжественный экзамен в концерт-

ной 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, выдергивая 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 примерчики школьной науки суть поедаемые и уничтожаемые злаки. Экспериментальная же наука, вынимая факты из связанной 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, взволнована и вывернута на сторону. Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсирования, ибо после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора, хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно. Кружащий нам головы мексисто-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 dall'acqua o dallo specchio
Salta lo raggio all'opposita parte,
Salendo su per lo modo parecchio
A quel che scende, e tanto si diparte
Dal cader della pietra in egual tratta,
Si come mostra esperienza ed arte...»
(*Purg. 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 и 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 уверования, которыми распоряжается Дант.

«Col quale il fantolin corre alla mamma» —
(*Purg. XXX, 44*)

так ластится Дант к авторитету.

Ряд песен «Paradiso» даны в экзаменационной оболочке, в твердой капсуле экзамена. В некоторых местах даже явственно слышится хриплый 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 с 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 gopna in gopna»...

Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее — она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует 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 перекличками 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 первое — 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» всеевропейской 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, — обычай, который со времен 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. 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.

* А. Карс, История оркестровки, Музгиз, 1932.

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 умещающиеся 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.

Тридцать третья 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 и 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 значительных дантовских арий, один из тех случаев, когда человек, получив какую-то единственную возможность быть выслушанным, которая никогда уже не повторится, весь пре-

ображается 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 вместе с тремя сыновьями-птенцами, из которых один носит резкое скрипичное имя Ансельмуччо, выливается из узкой щели —

«Breve pertugio dentro dalla muda»,—

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

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

В подсознание итальянского народа тюрьма играла выдающуюся роль. Тюремные кошмары всасывались с молоком матери. Треченто бросало людей в тюрьму с удивительной беспечностью. Обыкновенные тюрьмы были доступны обозрению, как церкви или 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 просачиванье.

И вот история Уголино — один из бродячих анекдотов, кошмарик, которым матери пугают детей, — один из тех приятных ужасов, которые с удовольствием проборматовываются, ворочаясь с боку на бок в постели, как средство от бессонницы. Она балладно общеизвестный факт, подобно Бюргеровой «Леноре», «Лорелее» или «Erlkönig'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 архитектурной драмой.

«*Г'non so chi tu sei, nè per che modo
Venuto se'quaggiù; ma Fiorentino
Mi sembri veramente quand'io t'odo.
Tu dei saper ch'io 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 Уголино...»

«Ты должен знать» — «*tu dei saper*» — первый виолончельный нажим, первое выпячиванье 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 скок с трепещущим сыном на руках, в другом — тюремная ситуация, то есть отсчет капающих тактов, приближающих отца с тремя детьми к математически представляемому, но для отцовского сознания невозможному порогу

голодной смерти. Тот же ритм скачки дан здесь в скрытом виде — в глухих завываниях виолончели, которая из 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:

«...ed Anselmuccio mio

Disse: «Tu guardi sì, 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, шепелявящим, гнущим, не выговаривающим букв и многому от них научился.

Так хочется сказать о звуковом колорите тридцать второй 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.

Лабials 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» — «giprezzo» — «quazzi» — «mezzo» — «gravezza»...

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

В песнь вкраплен словарь, который бы я назвал ассортиментом бурсацкой травы или кровожадной школьной дразнилки: «cuticagna» — загривок; «dischiotti» — выщипываешь волосья, патлы; «sonar con le mascelle» — драть глотку, лаять; «pigliare a gabbo» — бахвалиться, брать спрехвала. При помощи этой нарочито бесстыжей, намеренно инфантильной оркестровки Дант выращивает кристаллы для звукового ландшафта Джу-декки (круг Иуды) и Кайны (круг Каина).

«Non fece al corso suo sì grosso velo
D'inverno la Danoia in Osteric,
Nè Tanai là sotto il freddo cielo,
Com'era quivi: chè, se Tambernic
Vi fosse su caduto, o Pietrapana,
Non avria pur dall'orlo fatto cric».

Вдруг ни с того ни с сего раскрякалась славянская утка: «Osteric», «Tambernic», «cric» (звукоподражательное словечко — «треск»).

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

Тридцать вторая песня 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 саранчовая фонетика:

«Mettendo i denti in nota di cicogna» —

«Работая зубами на манер челюстей кузнечиков».

Наконец, необходимо отметить, что тридцать вторая песнь переполнена анатомическим любопытством.

«...Тот самый знаменитый удар, который одновременно нарушил и целостность 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...» —

«Là've il cervel s'aggiunge colla nuca...»

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

Ведь убийца — немножечко анатом.

Ведь палац для средневековья — чуточку научный работник.

Искусство войны и мастерство 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 го-

рящими 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 лишь распространяется, не будучи пространственной.

Городолюбие, городолюбие, городоненавистничество — вот материя inferno. Кольца ада не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развевя 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 Фуке, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд. Уточнить образы Данта так же немислимо, как перечислить фамилии людей, участвовавших в переселении народов.

«Подобно тому как фламандцы между Гуцантом и Брюгге, опасаясь нахлестывающего морского прилива, воздвигают плотины, чтобы море побежало вспять; и наподобие того как падованцы сооружают насыпи вдоль набережной Brenty в заботе о безопасности своих городов и замков в предвиденье 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...» (*Inf. XV, 4—12*).

Здесь луны многочленного маятника раскачиваются

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 шестьсот 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 колебания.

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-физио-

логическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говорению, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

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

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

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

«Передо мной пылали четыре факела, и тот, который ближе, вдруг оживился и так зарозовел, как если бы Юпитер и Марс вдруг превратились в птиц и обменялись перьями...» (*Par. XXVII, 10—15*).

Не правда ли, странно: человек, который собрался говорить, вооружается туго натянутым луком, делает припас бородатых стрел, готовится 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 наивящей 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...

«*Ô 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...»*
(*Inf. XXVI, 79—81*)

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

Х

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».*
(*Purg. 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 приложенным аналогиям прибавится еще новая — письмо под диктовку, списыванье, копированье.

Иногда, очень редко, он показывает нам свой письменный прибор. Перо называется «реппа», то есть участвует в птичьем полете; чернило называется «inchiost-go», то есть монастырская принадлежность; стихи называются тоже «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 чистописанье 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 Артура Рембо Дант сопряг краску с полногласием членораздельной речи. Но он — красильщик, текстильщик. Азбука его — алфавит развевающихся тканей, окрашенных цветными порошками — растительными красками.

«Sopra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva».

(Purg. XXX, 31—33)

Его порывы к краскам скорее могут быть названы текстильными порывами, нежели алфавитными. Краска для него распахивается только в ткани. Текстиль у Данта — высшее напряжение материальной природы, как субстанции, определяемой окрашенностью. А ткачество — занятие наиболее близкое к качественности, 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 sè or tonda or altra schiera,
Si dentro ai lumi sante creature
Volitando cantavano, e faciensi
Or D, or I, or L, in sue figure».

(Par. 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, запрытанное в нем алладиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложённых 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 созревала 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 взаимно-

связь 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, проницающая геологический сумрак будущих времен.

Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть и наоборот: вынужден был пойти на глоссолалию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертона 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 брезглив: такие пророчества годятся свиньям на подстилку.

«Faccian le bestie Fiesolane strame
Di lor medesme, e non tocchin la pianta,
S'alcuna surge ancor nel lor letame...»
(*Inf.* 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 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 ubbidiente;
Abraam patriarca, e David re,
Israel con lo padre, e co'suoi nati,
E con Rachele, per cui tanto fe'...»

(Inf. IV, 55—60)

После этого орган приобретает способность двигаться — все трубы его и меха 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 усили-

ями 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 giuoco della zara,
Colui che perde si riman dolente,
Ripetendo le volte, e tristo impara:
Con l'altro se ne va tutta la gente:
Qual va dinanzi, e qual di retro il prende,
E qual da lato gli si reca a mente.
Ei non s'arresta, e questo e quello intende;
A cui porge la man più non fa pressa;
E cosi dalla calca si difende».

(*Purg. VI, 1—9*)

«Когда заканчивается игра в кости, проигравший в печальном одиночестве переигрывает партию, уныло подбрасывая костяшки. Вослед 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 порывообразование, 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 направлением 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.

Еще при жизни Осипа Эмильевича Мандельштама часть его статей, посвященных общетеоретическим проблемам и отдельным поэтам (Ф. Вийону, А. Шенье, А. Блоку, Б. Пастернаку), была собрана в его книге «О поэзии» («Academia», М.—Л., 1928). Позднее написанный «Разговор о Данте» (1933) публикуется на русском языке впервые (английский перевод появился в юбилейном для Данте 1965 году).

Свои критические статьи автор книги «О поэзии» определил как «ряд заметок» или «отрывков», «связанных общностью мысли», для которой «литературные темы и образцы служат лишь наглядными примерами». Наиболее развернуто концепция поэтического у Мандельштама изложена в его последнем и значительнейшем этюде. Главным образом с этой целью — а не как самодовлеющая литературная характеристика — он был написан и должен быть оценен.

Сравнивая этюд о великом итальянце со статьями десятых или двадцатых годов, мы убеждаемся в изумительной органичности и принципиальности эстетических позиций О. Мандельштама на протяжении более чем двух десятилетий, таких бурных в истории русской и мировой поэзии. В статьях назревало то единое для всего его творчества понимание поэтического слова, которое под конец жизни кристаллизовалось в очерке о любимом поэте, своего рода *ars poetica* О. Мандельштама.

В истории литературы немало примеров, когда современная новаторская художественная теория, новое постижение природы искусства демонстрируется на анализе далекого во времени классического памятника (вспомним хотя бы «Лаокоон» Лессинга или статьи Стендаля «Расин и Шекспир», «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»). «Наша наука говорит: отодвинь явление — и я с ним справлюсь и освою его. «Далековатость» (выражение Ломоносова) и познаваемость для нее почти однозначны» («Разговор о Дан-

те», гл. V). Подобная встреча поэта с поэтом — хоть и не в потустороннем мире, как у самого Данте, — несопоставима по значению с обычным, пусть и самым глубоким, научно-критическим исследованием. Мысль О. Мандельштама, плод глубокого переживания от заново прочитанной «Комедии», развивается одновременно в нескольких планах — дантологическом, общетеоретическом, программно личном.

Прежде всего это новый разговор о Данте, новый подход, в принципе отличный от академического, к постижению поэтичности «Комедии».

Для всей дантологии одним из главных вопросов с давних времен является отношение к аллегорическому началу великой поэмы. Начиная с романтиков, установивших культ Данте как одного из немногих «родоначальных гениев» — «les génies-mères», по выражению Шатобриана, — всей европейской литературы, «Божественная комедия» воспринималась как вершина «символической поэзии католичества». Раскрытию темной символики ее сюжета в целом, отдельных эпизодов и образов посвящена огромная литература. Еще и в наше время девизом традиционной науки о Данте остается формула: «его философия — богословие, его наука — схоластика, его поэзия — аллегория». В полном согласии со средневеково-христианским дуализмом своеобразие поэтического видения Данте, его художественного метода определяется как несравненная пластика. Архитектоника поэмы обычно уподобляется готическому собору, в построении дантовского космоса оттеняется строгая симметрия в пропорциях и мистика чисел, в фантастических пейзажах — графическая точность, а в образах, особенно «Ада», — скульптурность, основанная на наглядном «воплощении» духовного (принцип соответствия кары греху), на изображении чувственного положения как инобытия греховного сознания, как иносказания о духе.

Злоупотребление мистико-аллегорическим толкованием * — в известной мере всегда рассудочным, часто ис-

* Аллегории «Комедии» с превеликой изобретательностью раскрывались в свою пользу представителями всех направлений — начиная с неоплатоников XV века вплоть до «неогибеллинских» (антипапских) и «неогвельфских» партий новейшего времени.

кусственным и зыбким — вызвало еще в XVIII веке насмешки Вольтера, заявившего, что из-за комментаторов Данте становится еще более непонятным. В XX веке против «аллегористов» (Дж. Пасколи, Л. Валли, Л. Пьетробано) выступило направление «филологическое» во главе с М. Барби и «эстетическое» — последователей Б. Кроче, отрицавшего за дантовской символикой, а значит и за «мистической пластикой», поэтическую ценность. В своих правах восстанавливается прямой смысл сюжета, при раскрытии художественных достоинств отмечается мощь отдельных образов, лиризм и драматичность сцен, личное отношение автора, народность языка и т. п. черты, близкие вкусам читателя нового времени. Однако единого принципа, сопоставимого с традиционным аллегорико-пластическим (который и в наше время имеет достаточно сторонников и даже своих «модернистов»), новая критика не выдвинула. Данте, у которого находят всего лишь «черты» новой поэзии, неизбежно принимается «от сих до сих»...

«Разговор о Данте» непосредственно направлен против аллегористического метода, против «невежественного культа» мистики и «таинственности» Данте, а тем самым против интерпретации поэтичности поэмы в духе «скульптурности». «Кто говорит — Дант скульптурен, тот во власти нищенских определений великого европейца» (гл. II). Для постижения «архаического» Данте еще недостаточен, да и вообще не решает, тот археологический (теологический, политический) аппарат комментариев, раскрывающих пластику аллегорий, через который должен (и не может!) прорваться современный читатель «Комедии». Между тем, согласно Мандельштаму, Данте способен говорить с читателем XX века как живой с живым — на языке поэтического слова. Аллегория, какова бы ни была ее роль в поэме Данте, обращена к сознанию непосредственно, она бессловесна. Внешний пересказуемый сюжет и зримые, «готовые» образы поэмы вместе с их аллегорическим значением способен иллюстрировать любой живописец и ваять скульптор — по переводу или хорошему подстрочнику, для них несуществен даже итальянский язык оригинала, а тем более поэтический язык Данте, который «меньше всего поэт в внешнескульптурном значении этого слова». Поэзия, как искусство слова, неотделима от речи — ее орудия. «Дант — орудий-

ный мастер поэзии, а не изготовитель образов — внешних, готовых, осязаемо материальных и статичных, как в пластическом искусстве.

Этюд Мандельштама поэтому открывается центральным для его концепции определением поэтической речи как «скрещенного процесса» двух звучаний, в котором происходит непрерывное «изменение орудий поэтической речи». В этой «метаморфозе» и возникает собственно поэтический «внутренний образ» — лишь он один впечатляет эстетически — и не в пространстве; как пластический образ, а на функциональном, внепространственном «поле действия» (понятие, заимствованное по аналогии из новейшей физики), непосредственно в воображении читателя, к которому всегда апеллирует искусство слова. «Внутренний образ стиха» в некоей мере задан в тексте, как в партитуре, но не дан готовым: он возникает в поэтической речи «на ходу в ее порыве». Предметом науки о Данте станет, как надеется автор этюда, «изучение соподчиненности порыва и текста». Поэтический образ рождается в понимающем исполнении (чтении, произнесении), так как по природе поэтическая речь виртуальна, богата возможными значениями («сырцевая», по выражению автора). Слово или словосочетание, обедненные, стершиеся в обиходном употреблении, освежаются, ощущаются в новом и определенном значении — до того скрытом, затаявшемся — лишь в контексте; оно всегда соотносено, всегда обращено (всегда в «дательном», а не в «именительном» падеже), слово всегда «в пути», как сам Данте в фабуле поэмы.

Важнейшим свойством образного мышления у Данте («как во всякой истинной поэзии») О. Мандельштам считает обратимость. «Чудесной демонстрацией обратимости поэтической материи» Данте оставляет позади «все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии» (гл. IV). Само по себе слово, сочетание слов, образ, эпизод — то есть внешняя, «рассказанная», а не «разыгранная» природа — не дают поэтической информации, сами по себе они нейтральны, как отдельная нота (звук), музыкальная фраза вне движения и порыва, вне соотношения и перехода, вне ряда, протекающего во времени, вне становящейся темы. Содержание «Комедии» поэтому не исчерпывается ни внешним, буквальным (однозначным) планом текста, ни аллегорическим (двузначным) — осо-

бенно искусственным, раз ключ предполагается вне текста.

Как известно, сам Данте в письме к Кангранде говорит о четырех смыслах своей поэмы: буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом (то есть мистико-богословском). Данью схоластики здесь является только определенное число, и бесплодным педантизмом оказались все попытки в любом иносказательном смысле (всегда с натяжками проводимом через весь текст) расшифровать поэму. Но Данте, разумеется, прав, настаивая на «многих значениях» своих картин и образов («hoc est plurium sensuum»). Аллегорический смысл многих компонентов поэмы (реальность чего, не касаясь эстетической оценки, никем не оспаривается!) — только частный случай, упрощенная арифметика многообразной «обратимости» поэтического слова, к которой, заметим, на свой лад приближалась древнеиндийская поэтика в учении о «двани» (примерно, поэтическом символе). И весьма знаменательно, что аллегорико-символическая репутация (широко распространенная применительно к древневосточной и средневековой литературе в традиционном архаическом восприятии) упорно сохраняется среди классических произведений европейской поэзии именно за «Комедией». То, что мы теперь более осторожно и несколько неопределенно называем «полисемней» (слово, употребленное самим Данте в том же письме) всякого подлинно поэтического образа вытекает, согласно Мандельштаму, из «множественного состояния поэтической материи», из принципиальной «обратимости» поэтической речи, наиболее броско демонстрированной в великой итальянской поэме.

Вслед за Шлегелем — или независимо от него, — утверждавшим, что в «Божественной комедии» заключается вся современная поэзия, для О. Мандельштама — «вся новая европейская поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери». «Не воздвигалась ли она, — спрашивает он, — резвящимися шалунами национальных литератур на закрытом и недочитанном международном Данте?» *

* Эту реминисценцию из Пушкина я беру из заметок и черновиков к «Разговору о Данте».

Анализ «Комедии» здесь переходит в очерк по теории поэтического слова. Менее всего речь идет о технике и «приемах» Данте, о так называемом «мастерстве». Автор не призывает молодых поэтов к «учебе у классиков». Это разговор с культурным читателем о ценности «Комедии» помимо всего богатства сведений, доставляемых «энциклопедией средневековья», — разговор о вечно живом и вечно современном Данте, о пресловутой «магии» поэтического языка (трудного, что ни говори, будь то Данте или Пушкин), об источнике наслаждения от поэтического слова — короче, вечный, как сама поэзия, вопрос «что такое поэзия?». Этюд О. Мандельштама — теория поэта или, принимая во внимание известную импрессионистичность аргументации, гипотеза или догадка о том, что должно стать предметом науки о Данте и, шире, науки о поэтическом языке.

Метод анализа в «Разговоре» явно отличается как от социологического, так и от формального — двух направлений нашего литературоведения двадцатых-тридцатых годов. Сам О. Мандельштам в спорах о существе поэтического относил себя к «смысловикам». В теории ему были чужды каталоги стилистических приемов, преподнесенных то ли в виде суммы, то ли в виде системы, как в творчестве ему была чужда установка на «прием как таковой» — технологическое или орнаментальное, но всегда внешнее понимание формы, надетой на содержание или украшающей его, — короче, «мастерски сделанный» стих. Поэтическая форма для него внутренняя, как сама «идея». Она и есть идея-форма. По поводу стиха Данте «Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции» автор этюда замечает: «..форма ему (Данте.— Л. П.) представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает (разрядка моя.— Л. П.)... Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма» (гл. II).

Раскрывая понятие внутренней формы (или «внутреннего образа») как источника формообразования, О. Мандельштам в статье «Слово и культура» (1921)

писал: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта». В смутном внутреннем образе синкретически заложены ясная окончательная форма и содержание будущего стихотворения. Поэтически живое слово, способное выразить образ предмета, человека, общества, хранит память о них — оно их памятник после исчезновения с поля зрения или смерти. Для автора статьи «Слово и культура» слово как бы «душа» вещи, сознания, культуры («слово — Психея»), в слове они живут второй, посмертной жизнью, оно свидетельствует о них — и в то же время автономно от них, вступая в новый ряд, соотношенный с новым миром, с поэтом-творцом, его временем, без чего немислимо и творчество как свободный акт. И в той же статье, пользуясь тючевским образом, он писал: «Вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела». Весь этюд о Данте пронизан ощущением внутриположной глубиной связи дантовского слова с итальянской культурой века Данте, но связь эта, в отличие от примитивного «социологизма», раскрывается на анализе поэтической речи во всей ее «потрясающей независимости».

В послесловии нет нужды перечислять все новые идеи, заключенные в небольшой статье, — с полным правом можно сказать, что она «томов премногих тяжелей», — и здесь не место для более полной их критической оценки. Разумеется, в этюде О. Мандельштама немало односторонности страстного первооткрывателя. Но также несомненно, что от этюда исходит сильный и резкий свет на многие важные образы и грани «Комедии», остававшиеся темными при традиционном аллегорико-пластическом освещении. Для примера можно указать на блистательный анализ чудовища Герриона из XVII песни «Ада» (Б. Кроче, заметим, отнес этот образ, в котором усматривают аллегорию Обмана, к неудачам Данте). Благодаря «обратимости» поэтической материи, или «органической химии дантовской образности, которая ничего общего не имеет с аллегоричностью», перед читателем открывается «торгово-мануфактурная перспектива», ландшафт «аравийского каравана», «товарооборот Средиземноморья», флорен-

тийское «ростовщичество» — словом, социология поэмы. Своеобразие знаменитых дантовских пейзажей загробного мира, «приводящих на землю» (обычно объясняемых, как сатирический прием: *de te fabula narratur* — о тебе сказка сказывается), или характерных «птичьих» и «речных» сравнений, где разнерутое сказуемое заслоняет подлежащее, ибо основную информацию несет не фабульный предмет, а структура словосочетания, подготавливающая читателя, — все это осознается как частные примеры развиваемого учения о поэтической речи. Или — в сюжете поэмы как путешествия по загробному миру — формообразующая роль ритма хождения, «шага умозаключающего, бодрствующего; силлогизирующего». «Ад» и в особенности «Чистилище» прославляет человеческую походку... У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах» (гл. II).

С выдвинутой концепцией «Комедии» внутренне согласуется, между прочим, и терцина, всегда ассоциируемая с Данте, как гекзаметр с Гомером. Терцину Данте обычно выводят из мистического значения, придаваемого числу три, но триничность еще не определяет ее своеобразия. Религиозные лирики века Данте были не менее Лермонтова «без ума от тройственных созвучий»; в собственном смысле (как строфа *aaa*) «мистические» трезвучия выдержаны, например, в гимне «*Dies irae*», приписываемом францисканскому монаху XIII века Томмазо ди Челано. Для терцины более существен принцип цепи (в европейской поэзии для большой поэмы никогда больше не применявшийся), как бы бесконечной, так как кода в движении стиха не ощущается до конца песни. «Бесконечная», как сама вечность, терцина «Божественной комедии» всегда обращена вперед, всегда «на ходу», в перманентных преобразованиях и скрещиваниях стрóf; средний стих предыдущей стрóфы «подготавливает» обрамляющие стихи последующей и «исчезает, исполнив свою работу»; как первый член трезвучия он «сигнализирует» остальные, а как часть своей стрóфы «отрывается от целого» и т. д. Терцина — версификационно отвлеченная «химическая формула» свойств поэтической речи, как они изложены в этюде. Недаром, согласно Мандельштаму, стрóфе соответствует в ковре «разыгранный кусок природы», хранящий «следы своего происхождения», «обращенный» орнамент

(«орнамент — строфичен») в отличие от «строчковатого» узора непоэтичного фабульного «пересказа».

Духовный образ самого Данте, главного героя «Комедии», у Мандельштама сродни внутреннему образу поэмы, ее насквозь динамичной концепции. «Разговор о Данте» направлен против «безукоризненного капюшона и так называемого орлиного профиля», против благостного облика Данте из академической легенды. В этюде перед нами «внутренний разночинец XIV века», «не умеющий себя вести», «измученный и загнанный человек». Лапидарность поэмы — «продукт огромной внутренней неуравновешенности» Данте, который «так мучительно находил себя в социальной иерархии» в отличие от Боккаччо, его почти современника. За благообразной внешностью — «мучительно преодолеваемая неловкость», «чисто пушкинская камер-юнкерская борьба за социальное достоинство и общественное положение поэта». Переходная натура эпохи, Данте весь обращен в будущее. «Дантовский глаз», как у хищных птиц и у его грешников, «неприспособлен к ориентации на малом радиусе», но лишь для вскрытия «структуры будущего времени». За дматикой и рационалистической схоластикой — «все элементы современного экспериментирования»; за благообразным смирением — ситуация «скандала», задолго до Достоевского и даже «гораздо сильнее». Для комментария к песням «Комедии» поэтому мало «десяти безмолвствующих веков христианства, обретших в ней себе голос» (Карлейль), — по Мандельштаму, песни «Комедии» требуют комментария в Futurum: «немыслимо читать песни Данта, не обращая их к современности».

И вместе с тем: «Дант — антимодернист». Почти одновременно с автором «Разговора о Данте», в статье «Поэт и время» (1932) М. Цветаева писала: «У каждой современности два хвоста: хвост реставраторский и хвост новаторский, и один хуже другого». Данте — антимодернист, так как «его современность — неистощима, неисчислима и неиссякаема». В поэме, обращенной к вечности и поражающей явно броскими анахронизмами — ведь перед лицом вечности все эпохи современны, все исторические личности — современники, — «время есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт; и обратно: содержание есть совместное держание времени — сотоварищами, искателями, сооткрывателями его» (гл. V).

В понимании поэзии автор «Разговора» примыкает к автору «Лаокоона, или О границах поэзии и живописи», противопоставившему искусства временные — динамические и выразительные — искусствам пространственным — статическим и изобразительным. Поэтический образ, естественно, ближе к музыкальному*, чем к пластическому. Вслед за Шеллингом обычно считают, что в «Аде» господствует скульптура, в «Чистилище» живопись, в «Рае» музыка; но в «Разговоре» музыкальность дантовского образа как раз доказывается преимущественно примерами из более популярного «Ада». Как и в музыке, в дантовской поэзии «смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу» в отличие от «внешней, поясняющей образности».

Отсюда в статье пристрастие к метафорам музыкального порядка: Данте — «величайший дирижер европейского искусства, опередивший на много столетий формирование оркестра»; полифонический образ Данте адекватен «интегралу дирижерской палочки» и т. п. А также особе активная артистическая роль читателя (какой нет в пластических искусствах) как музыкального исполнителя, своего рода виртуоза, понимающего «партитуру» текста и многозначность виртуального слова: «в поэзии важно только исполняющее понимание, отнюдь не пассивное, не воспроизводящее» — оно-то и есть источник «семантической удовлетворенности», эстетического наслаждения. Поэтическое слово — «орудийное». Стих артистически исполняется, разыгрывается; «внутренний образ стиха неразлучим с бесцеленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего»; во внутренний образ входит и артикуляционная деятельность органов речи.

О. Мандельштам — также вслед за Лессингом — берет под сомнение пассивно воспринимаемую описательную поэзию: дантовские образы «никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны». Они выразительно соотносены, суггестивны своей структурой, а не внешним целым. Дальше всего от

* Разумеется, с ограничениями, вытекающими из определения поэтической речи как скрещения двух звучаний («одно из них, взятое само по себе, абсолютно немое») и из природы слова, не сводимого к звуко-сочетанию.

Данте — описательная поэзия парнасцев, ближе ему музыкальный Верлен и Рембо. Свой метод анализа поэтической речи О. Мандельштам часто сравнивает с методом естественных наук — геологии, кристаллографии, органической химии, новейшей физики (понятия структуры, волнообразования, силового поля). Стихи Данте сформированы геологически, а не теологически, «их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности».

Автор этюда идет дальше Лессинга и отрицает поэтичность не только описательного, но и всего, что поддается пересказу: «ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала». Теория поэтического, развиваемая в этюде, тем самым неприменима к чисто повествовательным жанрам — даже таким извечным, как сказка, — для нее как будто не существует поэтического сюжета, мифа, легенды, темы, ситуации в их пересказуемой «бессловесной» форме. Ее сфера применения, таким образом, лирическое начало как универсальная категория поэзии (в том числе лирические компоненты эпоса, романа, драмы), столь значительная, что слово «поэзия» мы часто употребляем как синоним лирики, обычно стихотворной. Древнее изречение гласит: «лирика — вода поэзии»; лирика — абсолютная, «чистая» поэзия, как вода среди жидкостей.

Но тем самым теория поэтической речи О. Мандельштама при всей ее тонкости и плодотворности не может (строго говоря, она и не ставит целью) раскрыть все художественное значение «Комедии» как лиро-эпической поэмы смешанного жанра. Когда Пушкин находил гениальным план «Божественной комедии» сам по себе, он, надо полагать, имел в виду «пересказуемую» художественную концепцию ее повествования и описаний, космологии и аллегорической пластики образов и картин. Теория поэтической речи «Разговора о Данте» создана замечательным лириком и относится к более «структурному» и мелодическому лирическому слову, глубоко «сидящему» в языке. Еще сам Данте настаивал на непереводаемости стихотворного слова и его «музыки»: «Каждый должен знать, что гармония, заключенная в музыкальные оковы стиха, не может быть переведена на другой язык без нарушения самой гармонии и прелести стиха» («Пир»).

Замечательные новые идеи «Разговора о Данте» не ставят под вопрос то, что пленяло потомство в «пластическом» Данте и осознано в науке о нем. И двойственность пластической и музыкальной природы образов лиро-эпической «Комедии» (уж сколько раз, и в самом различном смысле, говорилось о ее натуре Януса!) не более удивительна, чем — пользуясь любимыми у Манделштама аналогиями из новейшей физики — современная теория двойственной природы света.

Л. Пинский

Авторская рукопись «Разговора о Данте» не сохранилась. За основу издания принят авторизованный машинописный текст последней редакции, датированный 1933 г. Этот текст был получен Н. И. Харджиевым от О. Э. Мандельштама в 1937 г. В ИРЛИ (Пушкинском Доме) находится первоначальная редакция «Разговора о Данте» (ф. 630, ед. хр. 125; список рукой Н. Я. Мандельштам). Частично (у вдовы поэта Н. Я. Мандельштам) сохранились подготовительные записи и черновики.

Цитаты из «Божественной комедии» даны по изданию: «Tutte le opere di Dante Alighieri», 3 ed., Oxford, 1904.

Об отношении О. Э. Мандельштама к поэзии Данте свидетельствует Н. Я. Мандельштам: «У О. Э. было настоящее формообразующее чтение — были книги, с которыми он как бы вступал в контакт, которые определяли период его жизни или всю жизнь... А про Данте он почти сразу мне сказал, что это и есть самое главное».

В своих неопубликованных воспоминаниях А. А. Ахматова пишет о встрече с Мандельштамом в 1933 г.: «...он только что выучил итальянский язык и бредил Дантом «Божественную комедию» читал наизусть страницами».

К стр. 5. Эпиграф в основном тексте отсутствует. Приводится по указанию Н. Я. Мандельштам. Этот же эпиграф есть в поздних списках «Разговора о Данте».

...первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи... — Данная сторона восприятия поэтической речи близка к восприятию музыки, в процессе слушания

которой воссоздается («интегрируется») структура динамической организации произведения (см. на стр. 39—40). «Орудиями» обозначаются — в широком смысле — все возможности, даваемые художнику материалом слова для конструирования (или «разыгрывания») образа действительности.

Ср. установленное Ю. Н. Тыняновым понятие литературного произведения как «развертывающейся динамической целостности», между элементами которой «всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции». «Ощущение формы при этом есть всегда ощущение протекания (а стало быть, изменения) соотношения подчиняющего, конструктивного фактора с факторами подчиненными» (Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., 1924, стр. 10).

К стр. 5—6. Дант — орудийный мастер поэзии... меньше всего он поэт в «общеевропейском» и внешнекультурном значении этого слова. — Смысл этого противопоставления раскрывается в следующем черновом наброске О. Мандельштама (в квадратных скобках зачеркнутое автором):

«[Что же такое образ — орудие в метаморфозе скрепленной поэтической речи?

При помощи Данта мы это поймем. Но Дант нас не научит орудийности: он обернулся и уже исчез. Он сам орудие в метаморфозе свертывающегося и развертывающегося литературного времени, которое мы перестали слышать, но изучаем и у себя и на Западе как пересказ так называемых «культурных формаций».

Здесь уместно немного поговорить о понятии так называемой культуры и задаться вопросом, так ли уж бесспорно поэтическая речь целиком укладывается в содержание культуры, которая есть не что иное, как соотносительное приличие задержанных в своем развитии и остановленных в пассивном понимании исторических формаций.

Любители понятия культуры втягиваются поневоле в круг, так сказать, не приличного приличия. Оно-то и есть содержание культурупоклонства, захлестнувшего в прошлом столетии университетскую и школьную Европу, отравившего кровь подлинным строителям очередных исторических формаций и, что всего обиднее, сплошь и рядом придающего форму законченного невежества тому, что могло бы быть живым, конкретным,

блестящим, уносящимся и в прошлое и в будущее знанием.]

Втискивать поэтическую речь в «культуру» как в пересказ исторической формации несправедливо потому, что при этом игнорируется ее сырьевая природа. Вопреки тому, что принято думать, поэтическая речь бесконечно более сыра, бесконечно более неотделанна, чем так называемая «разговорная». С исполнительской культурой она соприкасается именно через сырье. Я покажу это на примере Данта и предварительно замечу, что нету момента во всей Дантовой «Комедии», который бы прямо или косвенно не подтверждал сырьевой самостоятельности поэтической речи.

Узурпаторы папского престола могли не бояться звуков, которые насылал на них Дант, они могли быть равнодушны к орудийной казни, которой он их предал следуя законам поэтической метаморфозы, но разрыв папства как исторической формации здесь предусмотрен и разыгран, поскольку обнажилась, обнаружилась бесконечная сырость поэтического звучания, внеположного культуре как приличию, всегда не доверяющего ей, оскорбляющего ее своею настороженностью и выплывающего ее, как полосканье, которым прочищено горло».

К стр. 6. «...Эти обнаженные и лоснящиеся борцы...» — цитата из Данте: *Inf. XVI, 22—24*.

Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа. — Орудия поэтической речи, воздействуя на читательское сознание, исполняют роль формирующих приказов или сигналов. Ср. следующую запись автора (1932): «Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей <книге> в обладание бесконтрольное и хищное».

...в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. — Из черновых записей: «Существует средняя деятельность между слышаньем и произнесением. Эта деятельность ближе всего к исполнению и составляет как бы самое его сердце. Незаполненный интервал между слышаньем и произнесением по существу своему идиотичен. Материал не есть материя».

К стр. 7. *Великолепен стихотворный голод итальянских стариков...* — Приводим текст первоначальной

редакции, относящийся к этому месту. В списке ИРЛИ этим текстом открывается «Разговор о Данте».

«Незнакомство русских читателей с итальянскими поэтами — я понимаю Данта, Ариоста и Тасса — тем более поразительно, что не кто иной, как Пушкин воспринял от итальянцев взрывчатость и неожиданность гармонии».

В понимании Пушкина, которое он свободно унаследовал от великих итальянцев, поэзия есть роскошь, но роскошь насущно необходимая и подчас горькая, как хлеб.

«Dà oggi a noi la cotidiana manna...»
(*Purg. XI, 13*)

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

Славные белые зубы Пушкина — мужской жемчуг поэзии русской!

Что же роднит Пушкина с итальянцами? Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу.

Пушкинская строфа или Тассова октава возвращает нам наше собственное оживление и сторицей вознаграждает усилие чтеца.

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...

Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта.

Ведь, если хотите, вся новая европейская поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери. Не воздвигалась ли она резвящимися шалунами национальных литератур на закрытом и недочитанном международном Данте?

Никогда не признававшийся в прямом на него влиянии итальянцев, Пушкин был тем не менее втянут в гармоническую и чувственную сферу Ариоста и Тасса. Мне кажется, ему всегда было мало одной только вокальной, физиологической прелести стиха и он боялся быть порабощенным ею, чтобы не навлечь на себя печальной участи Тасса, его болезненной славы, его чудного позора.

Для тогдашней светской черни итальянская речь, слышимая из оперных кресел, была неким поэтическим

щебетом. И тогда, как и сейчас, никто в России не занимался серьезно итальянской поэзией, считая ее вокальной принадлежностью и придатком к музыке.

Русская поэзия выросла так, как будто Данта не существовало. Это несчастье нами до сих пор не осознано. Батюшков — записная книжка нерожденного Пушкина — погиб оттого, что вкусил от тассовых чар, не имея к ним дантовой прививки.

К стр. 7—9. *...близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм.* — «Дадаизм» — слово, происходящее из детского лексикона (название одного из модернистских течений в искусстве).

К стр. 9. *Когда понадобилось начертать окружность времени... Дант вводит детскую заумь...* — См. *Purg. XI, 103—108* («Спадет ли с тебя старческая плоть или ты умрешь, еще не разучившись говорить «бо-бо» и «ам-ам», кто вспомнит о тебе в тысячелетье? Рядом с вечным оно короче, чем мгновенье в сравненье с поворотом самого медленного неба»).

Опущенный автором текст:

«Ребенок у Данта — дитя, «il fanciullo». Младенчество как философское понятие с необычайной конструктивной выносливостью.

Хорошо бы выписать из «Divina Commedia» все места, где упоминаются дети.

А сколько раз он тычется в подол Вергилия — «il dolce radge»! Или вдруг посреди строжайшего школьного экзамена на седьмом этаже неба — образ матери в одной рубаше, спасающей дитя от пожара».

Кто говорит — Дант скульптурен... — «Скульптурность» соотносится автором с представлением о форме, облекающей уже готовое содержание (ср. на стр. 27).

К стр. 9—10. *Единство света, звука и материи...* — Имеется в виду возможность двойственного существования материи: в форме вещества и в форме излучения («корпускулярно-волновая» природа света).

К стр. 10. *В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что «бежит быстрее».* — В черновом тексте к этому относится: «<Причины, почему их> оскорбили бурсацкой кличкой «классиков», заключаются именно в том, что вместе с ними нужно куда-то бежать по эллипсу динамического бессмертия, что понимаю нет границ».

В XV песни «Ада» рассказывается о встрече Данте со своим учителем Брунетто Латини, осужденным на вечный бег по кругу. (Цитируемое ниже место — *Inf. XV, 121—124.*)

С образом Брунетто Латини связано следующее стихотворение О. Мандельштама:

«Вы помните, как бегуны
В окрестностях Вероны
Еще разматывать должны
Кусок холста зеленый.

Но всех других опередит
Тот самый, тот, который
Из песни Данта убежит,
Ведя по кругу споры».

К стр. 11. *...композиция складывается не в результате накопления частных... —* В дальнейшем детали произведения уподобляются частицам энергии (квантам), испускаемым атомом при переходах из одного состояния в другое и характеризующим эти состояния. «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант» (опущенная фраза).

К стр. 14. *Все полезные сведенья... оказываются общенными уже в начальных стихах песни.* — В ответе Вергилия на вопрос Данте, сможет ли он увидеть «этот люд, уложенный в приоткрытые гроба».

«...В ответе Вергилия самый вопрос Данта уже набухает. Со свойственной ему педагогической, профессорской зоркостью он отвечает на стимул к вопросу, вылившаяся его из самой формулировки Данта. Все они, говорит Вергилий, будут прикрыты, гробницы будут опечатаны, когда воскресшая плоть этих персонажей, согнанная трубой архангела на Страшный суд в долину Иосафата, вернется оттуда, но уже не в реальные могилы, а сюда — с костью и с мясом — и здесь приляжет к теням. Это удовольствие предстоит Эпикуру и его приверженцам» (черновой текст).

К стр. 16. *Тень, пугающая детей и старух...* — Боккаччо передает следующий диалог двух женщин о Данте: «Видите того, кто сходит в ад и возвращается назад по желанию?» Другая простодушно ответила: «Да, ты, кажется, говоришь правду. Как ты думаешь, борода его стала так жестка, а цвет лица так темен не от та-

мошной ли жары и дыма?» (Перевод «Жизни Данте» Боккаччо — в книге: Данте, Чистилище, М., 1898.)

К стр. 17. *Тени сизые смешались* — стих Ф. И. Тютчева.

Структура дантовского монолога, построенного на органичной регистровке... — Сказанное о «регистровке» и «психологической загрузке» относится к так называемым «экспрессивным формам» художественного произведения, выражающим черты душевной организации автора («лабораторию душевных качеств»). В творчестве самого Мандельштама это экспрессивное начало осмысливается как «литературная злость». В своих автобиографических рассказах он пишет: «Литературная злость! Если б не ты, с чем бы стал я есть земную соль? Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознание неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие в граненой солонке с полотенцем!» («Шум времени», Л., 1925, стр. 77—78).

...указывают на единый сдвиг, или катастрофу, как на общий источник формообразования. — Для О. Мандельштама, полемизировавшего с теорией эволюционного прогресса (непрерывного развития), все свершающееся имеет образ происшествия, события, «грозы».

«Прообразом исторического события — в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату. Было пять минут шестого, стало двадцать минут. Схема изменения как будто есть, на самом деле ничего не произошло. Как история родилась, так может она и умереть; и действительно, что такое, как не умирание истории, при котором улетучивается дух события, — прогресс, детище девятнадцатого века. Прогресс — это движение часовой стрелки, и при всей своей бессодержательности это общее место представляет огромную опасность для самого существования истории. Всмотримся пристально вслед за Тютчевым, знатоком грозовой жизни, в рождение грозы...» (отрывочная запись).

...раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. — По мысли автора «Камня» (первый сборник стихов О. Мандельштама), структурный принцип, являющийся в общем виде как идея строительства, «архитектуры», заложен в самом материале, обусловлен

происходящими и зреющими в нем формообразующими процессами. «...Камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой»,— есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой» (из статьи О. Мандельштама, напечатанной в журн. «Сирена», Воронеж, 1919, № 3—4).

Данное место работы отчасти направлено против теорий романтиков, настаивавших на фантазии и изобретательстве в создании художественных форм (ср. на стр. 50—51).

К стр. 18. Любое слово является пучком, и смысл горчит из него в разные стороны... — Ср. в статье «О природе слова», где слово, словесное представление рассматривается автором как «сложный комплекс явлений, связь, «система» (О. Мандельштам, О поэзии, М. — Л., 1928, стр. 43).

Поэзия... будит нас и встряхивает на середине слова.— Этим утверждается пафос преодоления в поэтическом слове готовых представлений (знаков понятий), с которыми слово соединяется «в текущих делах мысли» (Пютебня). Для поэтики Мандельштама при этом характерны резкие смысловые сдвиги, происходящие от сближения далеких по значению слов, а также ощущение исторической жизни слова.

«И медленно растет как бы шатер иль храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой».

(«Я слово позабыл...»)

...начинается — «лай», а кончается — «лѣд». — См. VIII главу работы — сопоставительный анализ поэтической фонетики и семантики на примере XXXII песни «Ада».

У Данта не одна форма, но множество форм.— Из черновых записей: «То, что было сказано о множественности форм, применимо и к словарю. Я вижу у Данта множество словарных тяг. Есть тяга варварская — к германской шипучести и славянской какофонии; есть тяга латинская — то к «Dies irae» и к «Venedictus qui venis», то к кухонной латыни. Есть огромный порыв к говору родной провинции — тяга тосканская».

К стр. 19. *Литературная критика подошла бы к методу живой медицины.* — В черновом тексте далее следует:

«Вот вам пример. Песнь XXXII «Inferno» внезапно заболевает варварской славянщиной, совершенно невыносимой и непотребной для итальянского слуха.

...Дело в том, что «Inferno», взятый как проблематика, посвящен физике твердых тел. Здесь в различной социальной одежде — то в исторической драме, то в механике ландшафтного сновидения — анализируется тяжесть, вес, плотность, ускорение падающего тела, вращательная инерция волчка, действие рычага и лебедки и наконец человеческая походка, или поступь, как самый сложный вид движения, регулируемый сознанием. (Мысль принадлежит Б. Н. Бугаеву.)

Чем ближе к центру Земли, то есть к Джудекке, тем сильнее звучит музыка тяжести, тем разработаннее гамма плотности и тем быстрее внутреннее молекулярное движение, образующее массу».

Б. Н. Бугаев — поэт А. Белый. Встреча поэтов состоялась во время работы О. Мандельштама над «Разговором о Данте», летом 1933 г.

...чудовищный по своей правильности тринадцатитысячеграник. — Точное число стихов в «Божественной комедии» — 14233.

К стр. 22. ...«таинственный» Дант французских гравюр... — Характерный пример: иллюстрации к «Божественной комедии» Г. Доре.

«Тень Данта с профилем орлиным...» — из стихотворения А. Блока «Равенна».

Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов... — В частности, огласовка поэмы, определяемая отношением к фонетической норме, характеризуется автором следующим образом:

«Дант никогда не рассматривает человеческую речь как обособленный разумный остров. Словарные круги Данта насквозь варваризованы. Чтобы речь была здорова, он всегда прибавляет к ней варварскую примесь. Какой-то избыток фонетической энергии отличает его от прочих итальянских и мировых поэтов, как будто он не только говорит, но и ест и пьет, то подражая домашним животным, то писку и стрекоту насекомых, то бляющему старческому плачу, то крику пытаемых на

дыбе, то голосу женщин-плакальщиц, то лепету двух-летнего ребенка.

Фонетика употребительной речи для Данта лишь пунктир, условное обозначение» (черновая запись).

У меня перед глазами фотография с миниатюры... — Источник сообщения автора не выяснен. Упомянутые миниатюры см. в каталоге: L. Volkman, *Isopoggrafia dantesca*, Fir. — Ven., 1898, p. 16, 18.

Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы... — Замечания о Данте рассеяны в книге О. Шпенглера «Закат Европы» (русский перевод 1-го тома — М.—Пг., 1923).

К стр. 23. *...легенду о безусловно тусклой окрашенности... Данта.* — См., например, мнение А. К. Дживелегова: «У образов Данте есть особенность, которая очень для них типична. Они в подавляющем большинстве чрезвычайно бледны красками» (А. Дживелегов, Данте, М., 1933, стр. 170).

...пресловутой шпенглеровской коричневости... — В концепции О. Шпенглера коричневый тон выражает стремление к потусторонности, «запредельному» пространству.

К стр. 27. *...привычка к грамматическому мышлению...* — Имеется в виду отождествление грамматических и логических форм мысли («подлежащее» принимается за субъект мысли).

К стр. 29. *...вся «Divina Commedia», как было уже сказано, является вопросником и ответником...* — Автор имеет в виду опущенный им ранее текст:

«Вопросы и ответы «путешествия с разговорами», каким является «Divina Commedia», поддаются классификации. Значительная часть вопросов складывается в группу, которую можно обозначить знаком: «ты как сюда попал?». Другая группа встречных вопросов звучит приблизительно так: «что новенького во Флоренции?».

Первый тур вопросов и ответов обычно вспыхивает между Дантом и Вергилием. Любопытство самого Данта, его вопрошательский зуд обоснован всегда так называемым конкретным поводом, той или иной частностью. Он вопрошает лишь, будучи чем-нибудь ужален. Сам он любит определять свое любопытство то стрелка-

лом, то жалом, то укусом и т. д. Довольно часто употребляется термин «il morso», то есть укус».

К стр. 32. *...Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль.*— За этим в черновом тексте следовало: «Сила культуры — в непонимании смерти, одно из основных качеств гомеровской поэзии. Вот почему средневековые льнули к Гомеру и боялись Овидия».

К стр. 34. *...«уступчивостью речи русской»...* — Из стихотворения М. Цветаевой «Над синевой подмосковных рощ...» (цикл «Стихи о Москве», 1916).

К стр. 35. *К библейской генетике прибавили физику Аристотеля.* — Соединение теологии с рационалистическим учением Аристотеля характерно для схоластических систем времени Данте. (Ссылки на «Физику» Аристотеля встречаются в дантовском «Пире».)

Греческое название Книги Бытия (см. ниже) — «Genesis» (происхождение).

К стр. 36. *...дантовского «опыта»...* — Опыт («esperienza») Данте называет «источником наук» (Par. II, 95—96).

К стр. 38. *...бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра.* — В первоначальном тексте за этим следовало: «Действительные тайные советники католической иерархии — сами апостолы, и что стоит перед ними не потерявшийся или раскричавшийся от зеленой гордости или чаемой похвалы школяр, но важный бородатый птенец, каким себя рекомендует Дант, — обязательно бородатый — в пику Джотто и всей европейской традиции».

В XXIV песни «Рая» Данте сравнивает себя с бакалавром, готовящимся к ответу на экзамене.

...эксперименте со свечой и тремя зеркалами... — Эпизод из II песни «Рая» (97—105).

...Дант угадывает слоистое строение сетчатки: «di gonna in gonna»... — См. Par. XXVI, 71—72 («зренье стремится навстречу лучу, идущему от оболочки к оболочке»).

К стр. 40. *...усадить его за своеобразным кирпотинским табльдотом...* — Кирпотин В. Я. — литературовед (входил в редколлегия журнала «Литературная учеба»).

К стр. 43. *...уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующий голос.* — Обращение поэта к далекому, неизвестному адресату («читателю в потомстве») — тема ранней статьи О. Мандельштама «О собеседнике».

К стр. 46. *«...на манер челюстей кузнечиков».* — У Данте сравнение с аистом («sicogna»).

К стр. 48. *...то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания.* — Вероятно, к этому месту относится следующая запись в черновиках О. Мандельштама:

«...Тут достигается «цель очищения и цель самосоздания», о которой говорил наш Ап. Григорьев, охрипший от ненависти к пересказчикам <...> описателям.

«Вывод» в поэзии нужно понимать буквально — как закономерный по своей тяге и случайный по своей структуре выход за пределы всего сказанного».

Имеется в виду стихотворение Ап. Григорьева «Кюмета»:

«...Она

*Из лона отчего, из родника творенья
В созданья стройный круг борьбою послана,
Да совершит путем борьбы и испытанья
Цель очищения и цель самосоздания».*

К стр. 50. *...кошничному богатству...* — Образ заимствован из поэтического словаря. Ср.: «...Кошницу, полную Церериных даров» (Батюшков); «...Нежные Оры с весеннею полной кошницей» (Вяч. Иванов) и т. д.

...incroyables'и в красных жилетах... — Красный жилет, эпатировавший тогдашние вкусы, носил Т. Готье, лидер французских романтиков 1830-х гг.

...одолженный ему из библиотеки приора. — Должность приора (одного из шести высших магистратов во Флоренции) Данте занимал в 1300 г.

К стр. 51. *...«inchiostro», то есть монастырская принадлежность...* — От слова «chiostro» — монастырь.

Задолго до азбуки цветов Артура Рембо... — Известный сонет А. Рембо «Гласные».

Но он — красильщик, текстильщик. — Автор возвращается к идее орнамента (см. на стр. 8), связанной с

«ткачеством», поскольку в орнаменте выявляются конструктивные свойства отображаемого предмета.

К стр. 53. *Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу...* — В романе «Гейнрих фон Офтердинген», гл. 5 (русский перевод — М., 1914).

К стр. 54. *Камень — импрессионистский дневник годы, накопленный миллионами лихолетий...* — Ср. из «Грифельной оды» О. Мандельштама:

«...Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.
Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной.
...И я теперь веду дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык
С прослойкой тьмы, с прослойкой света».

...на глоссолалию фактов... — «Глоссолалия» — произнесение бессвязных звукосочетаний (из обихода мистических сект).

Показателями стояния времени... являются... все вещи и характеры. — Связано с «пространственным» представлением времени — как системы явлений, расположенных по принципу внутренней связи: «не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности» («О поэзии», стр. 27). Ср. выше на стр. 32—33.

...определить метафору можно только метафорически... — Я сравниваю — значит я живу, — мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение» (черновая запись).

К стр. 57. ...«уличная» песнь «Чистилища»... — Имеется в виду песнь VI.

...как альциона, вьющаяся за батюшковским кораблем. — Образ в стихотворении К. Н. Батюшкова «Тень друга».

...правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование... — За этим в черновом тексте следовало:

«Позвольте мне привести наглядный пример, охватывающий почти всю «Комедию» в целом.

Inferno — высший предел урбанистических мечтаний средневекового человека. Это в полном смысле слова мировой город. Что перед ним маленькая Флоренция с ее «bella cittadinanza», поставленной на голову новыми порядками, ненавистными Данту! Если на место inferno мы выдвинем Рим, то получится не такая уж большая разница. Таким образом, пропорция Рим — Флоренция могла служить порывообразующим толчком, в результате которого появился «Inferno».

К стр. 5. *Così gridai colla faccia levata* — так я вскричал, запрокинув голову.

К стр. 7. *il disio* — стремление, вожделение.

К стр. 9. *E consolando usava l'idioma...* — И баюкая дитя на том языке, который тешит самих отцов и матерей... рассказывала, когда собиралась вся семья, о троянцах, о Фьезоле и о Риме.

concordanza — соответствие, созвучие.

К стр. 11. *Averrois, che ilgran comento feo* — Аверроэс, великий толкователь.

К стр. 13. *Volgiti: che fai?* — Оборотись: что делаешь? (Обращение Вергилия к Данте, испугавшемуся встающей из горящей гробницы тени Фаринаты.)

terror praesentis (латин.) — ужас настоящего времени.

К стр. 14. *ebbe* — форма прошедшего времени от вспомогательного глагола.

«*E se*», *continuando al primo detto...* — И он продолжал: «Они плохо овладели этим искусством — вот что мучит меня больше, чем это ложе». («Искусством» возвращения в родной город после неудачи. Гибеллин Фарината рассказывает о делах своей партии.)

К стр. 15. *dolce padre* — сладчайший отец.

К стр. 16. *Come avesse lo inferno in gran dispetto* — как если бы уничижал ад великим презреньем (пер. О. Мандельштама).

К стр. 18. *Gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli...* — Их глаза, влажные прежде только внутри, капали по губам (векам) слезы (и слезы, заледенев на морозе, сковали их).

* Выполнены Н. В. Котрелевым.

К стр. 20. *Già era in loco ove s'udia il rimbombo...*— Я был уже там, где слышался гул воды, падающей в следующий круг, гул, похожий на гуденье пчелиного роя.

К стр. 23. *Due branche avea pilose infin l'ascelle...*— Две лапы заросли волосами до плеч; спина, грудь и бока были разукрашены узлами и пятнами. Больше цветов — в основу и уток — не пускают ни татары, ни турки, и даже Арахна не ткала таких полотен.

К стр. 25. *Credette Cimabue nella pittura* — Чимабуе слыл (первым) в живописи.

К стр. 29. *Così gridal colla faccia levata* — см. к стр. 5.

К стр. 33. *Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce* — мы видим, как дальнзоркие.

E se già fosse, non saria per tempo... — Поэтому — тем лучше, чем скорей. Раз быть должно, так пусть бы миновало! С течением лет мне будет тяжелей (пер. М. Лозинского). (О наказании, которое должно постичь Флоренцию.)

К стр. 38. *Col quale il fantolin corre alla mamma* — с какою (доверчивостью) малыш бежит к матери.

di gonna in gonna — от обложки к обложке.

К стр. 42. *Breve pertugio dentro dalla muda* — узкая щель в норе.

«*Erlkönig*» — «Лесной царь» (баллада Гёте).

К стр. 45. *Non fece al corso suo sì grosso velo...*— Столь толстого покрова нет зимой на Дунае в Австрии, нет и на Танаисе (Доне) под хладными небесами. Пусть даже Тамберник или Пьетрапана рухнут на него — не треснет и край. (Тамберник, Пьетрапана — названия гор.)

К стр. 50. *O voi, che siete due dentro ad un foco...* — О вы, двое в одном огне, если я прославил вас, пока жил, если я прославил вас хоть немножко (остановитесь!).

Tutti dicean: «Benedictus qui venis»... — Все восклицали: «Блажен грядый», разбрасывая цветы. — «Несите лилий полные горсти!».

incroyables — «невероятные» (прозвище французских шеголей).

К стр. 51. *Sopra candido vel cinta d'oliva...* — На белом покрывале, в оливковом венке явилась мне донна в платье цвета живого огня и зеленой мантии.

К стр. 52. *E come augelli surti di riviera...* — И подобно тому как птицы, поднявшись с берега, словно радуясь своим лугам, разворачиваются то в окружность, то в иную фигуру, так святые создания, живущие в лучезарных огнях, пели и слагали то D, то I, то L в своем движении.

К стр. 53. *schiera* — толпа, етая.

К стр. 54. *Faccian le bestie Fiesolane strame...* — Пусть фьезольские скоты пожрут себя, как подстилку, но не тронут ростка, если что-то еще может вырасти в их навозе.

К стр. 55. *Trasseci l'ombra del primo parente...* — Он вывел тень прародителя и Авеля, его сына, тень Ноя и Моисея, законодателя и послушника; патриарха Авраама и царя Давида, Иакова с его отцом, детьми и Рахилью, из-за которой он (Иаков) столько претерпел.

К стр. 74. *Dà oggi a noi cotidiana manna* — ниспосли нам дневную манну.

К стр. 78. «*Dies irae*» (латин.) — «День гнева» (начальные слова католического гимна).

«*Benedictus qui venis*» (латин.) — «Блажен грядый» (духовная песнь, входящая в состав католической мессы).

К стр. 84. *bella cittadinanza* — (с ee) прекрасной гражданственностью.

СОДЕРЖАНИЕ

О. МАНДЕЛЬШТАМ. РАЗГОВОР О ДАНТЕ	3
ПОСЛЕСЛОВИЕ	59
ПРИМЕЧАНИЯ	71
ПЕРЕВОДЫ ИНОСТРАННОГО ТЕКСТА	85

Осип Эмильевич Мандельштам
РАЗГОВОР О ДАНТЕ

М., «Искусство», 1967, 88 стр., 8И

Редактор *А. М. Гуревич*. Художественный редактор *Г. К. Александров*. Технический редактор *Т. Б. Любина*.
Корректор *А. А. Позина*. Подп. в печ. 19/1 1967 г.
Формат бумаги 70×108¹/₃₂. Физ. п. л. 2,75. Усл. п. л. 3,85.
Уч.-изд. л. 3,76. Тираж 25 000 экз. Изд. № 17207.
Зак. тип. № 385. А01078. Цена 18 коп. «Искусство»,
Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Московская типография
№ 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при
Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2.

