

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
<http://mandelshamjoseph.ru/> приятного чтения!

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам

(1891-1938)

О собеседнике

Франсуа Виллон
Заметки о Шенье
Петр Чаадаев
Пшеница человеческая
Барсучья нора
Девятнадцатый век
Конец романа
Гуманизм и современность
Выпад
К проблеме научного стиля Дарвина
Разговор о Данте
Из черновых набросков к "Разговору о Данте"

О СОБЕСЕДНИКЕ

Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки – потому что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые. Безумные речи, потому что, обращаясь к вам, безумный не считается с вами, с вашим существованием, как бы не желает его признавать, абсолютно не интересуется вами. Мы боимся в сумасшедшем главным образом того жуткого абсолютного безразличия, которое он выказывает нам. Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела. Глубокий смысл имеет культурное притворство, вежливость, с помощью которой мы ежеминутно подчеркиваем интерес друг к другу.

Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей; – поэт же наоборот, – бежит "на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы". Ненормальность очевидна... Подозрение в безумии падает на поэта. И люди правы, когда клеймят именем безумца того, чьи речи обращены к бездушным предметам, к природе, а не к живым братьям. И были бы вправе в ужасе отшатнуться от поэта, как от безумного, если бы слово его действительно ни к кому не обращалось. Но это не так.

Да простит мне читатель наивный пример, но и с птичкой Пушкина дело обстоит не так уж просто. Прежде, чем запеть, она "гласу бога внимлет". Очевидно, ее связывает "естественный договор" с хрестоматийным богом честь, о которой не смеет мечтать самый гениальный поэт... С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и всегда современный. Предположим, что некто, оставляя совершенно в стороне юридическое, так сказать, взаимоотношение, которым сопровождается акт речи (я говорю – значит, меня слушают и слушают не даром, не из любезности, а потому, что обязаны), обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией. В этом отношении он будет похож на "prestre Martin"¹ средневековой французской пословицы, который сам служит мессу и слушает ее. Поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций "коробки" психики слушателя. В зависимости от этих пропорций – удар смычка или получает царственную полноту, или звучит убого и неуверенно. Но, друзья мои, ведь музыкальная пьеса существует независимо от того, кто ее исполняет, в каком зале и на какой скрипке! Почему же поэт должен быть столь предусмотрителен и заботлив? Где, наконец, тот поставщик живых скрипок для надобностей поэта – слушателей, чья психика равноценна "раковине" работы Страдивариуса? Не знаем, никогда не знаем, где эти слушатели... Франсуа Виллон писал для парижского сброда середины XV века, а мы находим в его стихах живую прелесть...

1 "Отец Мартин" (фр.).

У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат.

Мой дар убог, и голос мой не громок,

Но я живу, и на земли мое

Кому-нибудь любезно бытие:

Его найдет далекий мой потомок

В моих стихах; как знать? душа моя

Окажется с душой его в сношеньи,

И как нашел я друга в поколеньи,

Читателя найду в потомстве я.

Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь, - и помог исполнить ее предназначение, и чувство провиденциального охватывает нашедшего. В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Боратынского есть два одинаковых отчетливо выраженных момента. Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо - того, кто случайно заметил бутылку в песке, стихотворение - "читателя в потомстве". Хотел бы я знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Боратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени.

Я не знаю мудрости, годной для других,

Только мимолетности я влагаю в стих.

В каждой мимолетности вижу я миры,

Полные изменчивой радужной игры.

Не кляните, мудрые. Что вам до меня?

Я ведь только облачко, полное огня,

Я ведь только облачко. Видите, плыву

И зову мечтателей... Вас я не зову!

Какой контраст представляет неприятный, заискивающий тон этих строк с глубоким и скромным достоинством стихов Боратынского. Бальмонт оправдывается, как бы извиняется. Непростительно! Недопустимо для поэта! Единственное, чего нельзя простить. Ведь поэзия есть сознание своей правоты. Горе тому, кто утратил это сознание. Он явно потерял точку опоры. Первая строка убивает всё стихотворение. Поэт сразу определенно заявляет, что мы ему неинтересны:

Я не знаю мудрости, годной для других.

Неожиданно для него, мы платим ему той же монетой: если мы тебе не интересны, и ты нам не интересен. Какое мне дело до какого-то облачка, их много плавает... Настоящие облака, по крайней мере, не издеваются над людьми. Отказ от "собеседника" красной чертой проходит через поэзию, которую я условно называю бальмонтовской. Нельзя третировать собеседника: непонятый и непризнанный, он жестоко мстит. У него мы ищем санкции, подтверждения нашей правоте. Тем более поэт. Заметьте, как любит Бальмонт ошеломлять прямыми и резкими обращениями на "ты": в манере дурного гипнотизера. "Ты" Бальмонта никогда не находит адресата, проносясь мимо, как стрела, сорвавшаяся со слишком тугой тетивы.

И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Проницательный взор Боратынского устремляется мимо поколения, – а в поколении есть друзья, – чтобы остановиться на неизвестном, но определенном "читателе". И каждый, кому попадутся стихи Боратынского, чувствует себя таким "читателем" – избранным, окликнутым по имени... Почему же не живой конкретный собеседник, не "представитель эпохи", не "друг в поколеньи"? Я отвечаю: обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть неожиданное. Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Это – властный, неколебимый психологический закон. Нельзя достаточно сильно подчеркнуть его значение для поэзии.

Страх перед конкретным собеседником, слушателем из "эпохи", тем самым "другом в поколеньи", настойчиво преследовал поэтов во все времена. Чем гениальнее был поэт, тем в более острой форме болел он этим страхом. Отсюда пресловутая враждебность художника и общества. Что верно по отношению к литератору, сочинителю, абсолютно неприменимо к поэту. Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть "выше", "превосходнее" общества. Поучение – нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и умственного уровня культуры XV века.

Ссору Пушкина с чернью можно рассматривать как проявление того антагонизма между поэтом и конкретным слушателем, который я пытаюсь отметить. С удивительным беспристрастием Пушкин предоставляет черни оправдываться. Оказывается, чернь не так уж дика и непрос-вещенна. Чем же провинилась эта очень деликатная и проникнутая лучшими намерениями "чернь" перед поэтом? Когда чернь оправдывается, с языка ее слетает одно неосторожное выражение: оно-то переполняет чашу терпения поэта и распяляет его ненависть.

А мы послушаем тебя

вот это бестактное выражение. Тупая пошлость этих, казалось бы, безобидных слов очевидна. Недаром поэт именно здесь, негодуя, перебывает чернь... Отвратителен вид руки, протянутой за подаянием, и ухо, которое насторожилось, чтобы слушать, может расположить к вдохновению кого угодно оратора, трибуна, литератора – только не поэта... Конкретные люди, "обыватели поэзии", составляющие "чернь", позволяют "давать им смелые уроки" и вообще готовы выслушать что угодно, лишь бы на посылке поэта был обозначен точный адрес. Так, дети и простолюдины чувствуют себя польщенными, читая свое имя на конверте письма. Бывали целые эпохи, когда в жертву этому далеко не безобидному требованию приносились прелесть и сущность поэзии. Таковы ложногражданская поэзия и нудная лирика восьмидесятых годов. Гражданское и тенденциозное направление прекрасно само по себе:

Поэтом можешь ты не быть,

Но гражданином быть обязан

отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику. Но поставьте на его место российского обывателя такого-то десятилетия, насквозь знакомого, заранее известного, – и вам сразу станет скучно.

Да, когда я говорю с кем-нибудь, – я не знаю того, с кем я говорю, и не желаю, не могу желать его знать. Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью. Логика неумолима. Если я знаю того, с кем я говорю, – я знаю наперед, как отнесется он к тому, что я скажу, – что бы я ни оказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью. Расстояние разлуки стирает черты милого человека. Только тогда у меня возникает желание сказать ему то важное, что я не мог сказать, когда владел его обликом во всей его реальной полноте. Я позволю себе формулировать это наблюдение так: вкус общительности обратно

Эссе. Осип Эмильевич Манделштам mandelshtamjoseph.ru
пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. Не об акустике следует заботиться: она придет сама. Скорее о расстоянии. Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обменяться сигналами с Марсом – задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. Эти два превосходных качества поэзии тесно связаны с "огромного размера дистанцией", какая предполагается между нами и неизвестным другом – собеседником.

Друг мой тайный, друг мой дальний,

Посмотри.

Я – холодный и печальный

Свет зари...

И холодный и печальный

Путру,

Друг мой тайный, друг мой дальний,

Я умру.

Этим строкам, чтобы дойти по адресу, требуется астрономическое время, как планете, пересылающей свой свет на другую.

Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность.

Дело обстоит очень просто: если бы у нас не было знакомых, мы не писали бы им писем и не наслаждались бы психологической свежестью и новизной, свойственной этому занятию.

1913

ФРАНСУА ВИЛЛОН

I

Астрономы точно предсказывают возвращение кометы, через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Но, кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе. Обоим суждено было выступить в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии, и подобно тому, как Верлен разбил *serres chaudes* символизма, Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV века. Знаменитый Роман о Розе впервые построил непроницаемую ограду, внутри которой продолжала сгущаться тепличная атмосфера, необходимая для дыхания аллегорий, созданных этим романом. Любовь, Опасность, Ненависть, Коварство – не мертвые отвлеченности. Они не бесплотны. Средневековая поэзия дает этим призракам как бы астральное тело и нежно заботится об искусственном воздухе, столь нужном для поддержания их хрупкого существования. Сад, где живут эти своеобразные персонажи, обнесен высокой стеной. Влюбленный, как повествует начало Романа о Розе, долго бродил вокруг этой ограды в тщетных поисках незаметного входа.

Поэзия и жизнь в XV веке – два самостоятельных, враждебных измерения. Трудно поверить, что мэтр Аллен Шартье подвергся настоящему гонению и терпел житейские неприятности, вооружив тогдашнее общественное мнение слишком суровым приговором над Жестокой Дамой, которую он утопил в колодце слез, после блестящего суда, с соблюдением всех тонкостей средневекового судопроизводства. Поэзия XV века автономна: она занимает место в тогдашней культуре, как государство в государстве. Вспомним Двор Любви Карла VI: разнообразные должности охватывают

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
700 человек, начиная от высшей синьории, кончая мелкими буржуа и низшими клериками. Исключительно литературный характер этого учреждения объясняет пренебрежение к сословным перегородкам. Гипноз литературы был настолько силен, что члены подобных ассоциаций разгуливали по улицам, украшенные зелеными венками – символом влюбленности, – желая продлить литературный сон в действительности.

1 Теплицы (фр.) – намек на сборник стихов М. Метерлинка "Теплицы" (1889).

II

Франсуа Монкорбье (де Лож) родился в Париже в 1431 году, во время английского владычества. Нищета, окружавшая его колыбель, сочеталась с народной бедой и, в частности, с бедой столицы. Можно было ожидать, что литература того времени будет исполнена патриоти-ческого пафоса и жажды мести за оскорбленное достоинство нации. Между тем ни у Виллона, ни у его современников мы не найдем таких чувств. Франция, полоненная чужеземцами, показала себя настоящей женщиной. Как женщина в плену, она отдавала главное внимание мелочам своего культурного и бытового туалета, с любопытством присматриваясь к победителям. Высшее общество, вслед за своими поэтами, по-прежнему уносилось мечтой в четвертое измерение Садов любви и Садов отрады, а для народа по вечерам зажигались огни таверны и в праздники разыгрывались фарсы и мистерии.

Женственно-пассивная эпоха наложила глубокий отпечаток на судьбу и на характер Виллона. Через всю свою беспутную жизнь он пронес непоколебимую уверенность, что кто-то должен о нем заботиться, ведать его дела и выручать его из затруднительных положений. Уже зрелым человеком, брошенный епископом Орлеанским в подвал темницы Meung sur Loire¹, он жалобно взывает к своим друзьям: "Le laissez- vous là, le pauvre Villon?.." ² Социальная карьера Франсуа Монкорбье началась с того, что его взял под опеку Гильом Виллон, почтенный каноник монастырской церкви Saint-Benoit le Bestourne³. По собственному признанию Виллона, старый каноник был для него "больше, чем мать". В 1449 году он получает степень бакалавра, в 1452 – лицензиата и мэтра. "О господи, если бы я учился в дни моей безрассудной юности и посвятил себя добрым нравам – я получил бы дом и мягкую постель. Но что говорить! Я бежал от школы, как лукавый мальчишка: когда я пишу эти слова сердце мое обливается кровью". Как это ни странно, мэтр Франсуа Виллон одно время имел нескольких воспитанников и обучал их, как мог, школьной премудрости. Но, при свойственном ему честном отношении к себе, он сознавал, что не вправе титуловаться мэтром, и предпочел в балладах называть себя "бедным маленьким школяром". Да и особенно трудно было заниматься Виллону, так как, будто нарочно, на годы его учения выпали студенческие волнения 1451-1453 гг. Средневековые люди любили считать себя детьми города, церкви, университета... Но "дети университета" исключитель-но вошли во вкус шалостей. Была организована героическая охота за наиболее популярными вывесками парижского рынка. Олень должен был повенчать Козу и Медведя, а Попугая предполагали поднести молодым в подарок. Студенты похитили пограничный камень из владений Mademoiselle La Bruyere⁴, водрузили его на горе св. Женевьевы, назвав la Vessee⁵ и, силой отбив от властей, прикрепили к месту железными обручами. На круглый камень поставили другой – продолговатый – "Pet au Diable"⁶ и поклонялись им по ночам, осыпав их цветами, танцую вокруг под звуки флейт и тамбуринов. Взбешенные мясники и оскорбленная дама затеяли дело. Прево Парижа объявил студентам войну. Столкнулись две юрисдикции – и дерзкие сержанты должны были на коленях, с зажженными свечами в руках, просить прощения у ректора. Виллон, несомненно, стоявший в центре этих событий, запечатлел их в не дошедшем до нас романе "Pet au Diable".

1 Мён сюр Луар (фр.) – тюрьма в г. Мён.

2 "Неужели вы бросите здесь бедного Вийона?.." (фр.) – из стихотворения Ф. Вийона "Послание к друзьям".

3 Сен-Бенуа ле Бетурне (фр.).

4 М-ль Брюер (фр.).

5 Бздех (фр. простонародное выражение).

6 Букв.: "Пуканье дьяволу" (фр.).

III

Виллон был парижанин. Он любил город и праздность. К природе он не питал никакой нежности и даже издевался над нею. Уже в XV веке Париж был тем морем, в котором можно было плавать, не испытывая скуки и позабыв об остальной вселенной. Но как легко натолкнуться на один из бесчисленных рифов праздного существования! Виллон становится убийцей. Пассивность его судьбы замечательна. Она как бы ждет быть оплодотворенной случаем, все равно – злым или добрым. В нелепой уличной драке 5-го июня Виллон тяжелым камнем убивает священника Шермуа. Приговоренный к повешению, он апеллирует и, помилованный, отправляется в изгнание. Бродяжничество окончательно расшатало его нравственность, сблизив его с преступной бандой *la Coquille*¹, членом которой он становится. По возвращении в Париж он участвует в крупном воровстве в *College de Navarre*² и немедленно бежит в Анжер – из-за несчастной любви, как он уверяет, на самом же деле для подготовки ограбления своего богатого дяди. Скрываясь с парижского горизонта, Виллон публикует "*Petit Testament*"³. Затем следуют годы беспорядочного скитания, с остановками при феодальных дворах и тюрьмах. Амнистированный Людовиком XI 2-го октября 1461 года, Виллон испытывает глубокое творческое волнение, его мысли и чувства становятся необычайно острыми, и он создает "*Grand Testament*"⁴ – свой памятник в веках. В ноябре 1463 года Франсуа Виллон был созерцательным свидетелем ссоры и убийства на улице *Saint Jacques*⁵. Здесь кончаются наши сведения о его жизни и обрывается его темная биография.

1 "Раковина" (фр.) – название известной шайки разбойников. Ряд стихотворений Ф. Вийона написан на воровском жаргоне.

2 Коллеж де Наварр (фр.) – название учебного заведения.

3 "Малое завещание" (фр.).

4 "Большое завещание" (фр.) – основное произведение Ф. Вийона (впервые издано в 1489 г.).

5 Сен Жак (фр.).

IV

Жесток XV век к личным судьбам. Многих порядочных и трезвых людей он превратил в Иовов, ропщущих на дне своих смрадных темниц и обвиняющих бога в несправедливости. Создался особый род тюремной поэзии, проникнутой библейской горечью и суровостью, насколько она доступна вежливой романской душе. Но из хора узников резко выделяется голос Виллона. Его бунт больше похож на процесс, чем на мятеж. Он сумел соединить в одном лице истца и ответчика. Отношение Виллона к себе никогда не переходит известных границ интимности. Он нежен, внимателен, заботлив к себе не более, чем хороший адвокат к своему клиенту. Самосострадание – паразитическое чувство, тлетворное для души и организма. Но сухая юридическая жалость, которой дарит себя Виллон, является для него источником бодрости и непоколебимой уверенности в правоте своего "процесса". Весьма безнравственный "аморальный" человек, как настоящий потомок римлян, он живет всецело в правовом мире и не может мыслить никаких отношений вне подсудности и нормы. Лирический поэт, по природе своей, – двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога. Ни в ком так ярко не сказался этот "лирический гермафродитизм", как в Виллоне. Какой разнообразный подбор очаровательных дуэтов: огорченный и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственник и нищий...

Собственность всю жизнь манила Виллона, как музыкальная сирена, и сделала из него вора... и поэта. Жалкий бродяга, он присваивает себе недоступные ему блага с помощью острой иронии.

Современные французские символисты влюблены в вещи, как собственники. Быть может, самая "душа вещей" не что иное, как чувство собственника, одухотворенное и облагороженное в лаборатории последовательных поколений. Виллон отлично сознавал пропасть между субъектом и объектом, но понимал ее как невозможность обладания. Луна и прочие нейтральные "предме-ты" бесповоротно исключены из его поэтического обихода. Зато он сразу оживляется, когда речь заходит о жареных под соусом утках или о вечном блаженстве, присвоить себе которое он никогда не теряет окончательной надежды.

Виллон живописует обворожительный *interieur*¹ в голландском вкусе, подглядывая в замочную скважину.

1 Интерьер (фр.).

V

Симпатия Виллона к подонкам общества, ко всему подозрительному и преступному – отнюдь не демонизм. Темная компания, с которой он так быстро и интимно сошелся, пленила его женственную природу большим темпераментом, могучим ритмом жизни, которого он не мог найти в других слоях общества. Нужно послушать, с каким вкусом рассказывает Виллон в "ballade de la grosse Margot" о профессии сутенера, которой он, очевидно, не был чужд: "Когда приходят клиенты, я схватываю кувшин и бегу за вином". Ни обескровленный феодализм, ни новоявленная буржуазия, с ее тяготением к фламандской тяжести и важности, не могли дать исхода огромной динамической способности, каким-то чудом накопленной и сосредоточенной в парижском клерке. Сухой и черный, безбровый, худой, как Химера, с головой, напоминавшей, по его собственному признанию, очищенный и поджаренный орех, пряча шпагу в полувоенном одеянии студента, – Виллон жил в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя. Он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой: "Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, – не каждый зверь сумел бы так выкрутиться". Если б Виллон в состоянии был бы дать свое поэтическое credo, он несомненно воскликнул бы, подобно Верлену:

Du mouvement avant toute chose! 2

Могущественный визионер, он грезит собственным повешением накануне вероятной казни. Но, странное дело, с непонятым ожесточением и ритмическим воодушевлением изображает он в своей балладе, как ветер раскачивает тела несчастных, туда-сюда, по произволу... И смерть он наделяет динамическими свойствами и здесь умудряется проявить любовь к ритму и движению... Я думаю, что Виллона пленил не демонизм, а динамика преступления. Не знаю, существует ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души? Во всяком случае, оба завещания Виллона, и большое и малое – этот праздник великолепных ритмов, какого до сих пор не знает французская поэзия, – неизлечимо аморальны. Жалкий бродяга дважды пишет свое завещание, распределяя направо и налево свое мнимое имущество, как поэт, иронически утверждая свое господство над всеми вещами, какими ему хотелось бы обладать: если душевные переживания Виллона, при всей оригинальности, не отличались особой глубиной – его житейские отношения, запутанный клубок знакомств, связей, счетов – представляли комплекс гениальной сложности. Этот человек ухитрился стать в живое, насыщенное отношение к огромному количеству лиц самого разнообразного звания, на всех ступенях общественной лестницы! – от вора до епископа, от кабатчика до принца. С каким наслаждением рассказывает он их подноготную! Как он точен и меток! "Testaments" Виллона пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта. Настоящее мгновение может выдержать напор столе-тий и сохранить свою целостность, остаться тем же "сейчас". Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней – иначе оно завянет. Виллон умел это делать. Колокол Сорбонны, прервавший его работу над "Petit Testament", звучит до сих пор.

Как принцы трубадуров, Виллон "пел на своей латыни": когда-то, школяром, он слышал про Алкивиада – и в результате незнакомка Archipiade примыкает к грациозному шествию Дам былых времен.

1 "Баллада о толстой Марго" (фр.).

2 "Движение – прежде всего!" (фр.). (У П. Верлена в "Art poétique": "Музыка – прежде всего!")

VI

Средневековье цепко держалось за своих детей и добровольно не уступало их Возрождению. Кровь подлинного средневековья текла в жилах Виллона. Ей он обязан своей цельностью, своим темпераментом, своим духовным своеобразием. Физиология готики – а такая была, и средние века именно физиологически-гениальная эпоха –

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым. Более того – она обеспечила ему почетное место в будущем, так как XIX век французской поэзии черпал свою силу из той же национальной сокровищницы готики. Скажут: что имеет общего великолепная ритмика "Testaments", то фокусничая, как бильбоке, то замедленная, как церковная кантилена, с мастерством готических зодчих? Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская зыбь? Чем, как не чувством архитектоники, объясняется дивное равновесие строфы, в которой Виллон поручает свою душу Троице через богородицу *Chambre de la Divinite*¹ – и девять небесных легионов. Это не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно-обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора. Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод – гениально выразил психологическую сущность феодализма. Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования. Виллон, последыш, эпигон феодального мироощущения, оказался невосприимчив к его этической стороне, круговой поруке. Устойчивое, нравственное в готике было ему вполне чуждо. Зато, равнодушный к динамике, он возвел ее на степень аморализма. Виллон дважды получал отпускные грамоты – *lettres de remission* – от королей: Карла VII и Людовика XI. Он был твердо уверен, что получит такое же письмо от бога, с прощением всех своих грехов. Быть может, в духе своей сухой и рассудочной мистики он продолжил лестницу феодальных юрисдикций в бесконечность, и в душе его смутно бродило дикое, но глубоко феодальное ощущение, что есть бог над богом...

"Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты", – сказал о себе бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина.

Такие отрицания равноценны положительной уверенности.

1 Букв.: "Приют божества" (фр.) – определение богородицы "Большое завещание", LXXXV).

1913

ЗАМЕТКИ О ШЕНЬЕ

Восемнадцатый век похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги, – всё подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. *La Verite la Liberte, la Nature, la Deite*¹, особенно *la Vertu*², вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты. Этот век, который вынужден был ходить по морскому дну идей, как по паркету, – обернулся веком морали по преимуществу. Самым тривиальным нравственным истинам изумлялись, как редким морским раковинам. Человеческая мысль задышалась от обилья непреложных истин и, однако, не находила себе покою. Так как, очевидно, все они оказывались недостаточно действенными, приходилось без усталости повторять их.

1 Истина, Свобода, Природа, Божество (фр.).

2 Добродетель (фр.).

Великие принципы восемнадцатого века всё время в движении, в какой-то механической тревоге, как буддийская молитвенная мельница. Вот тому пример: античная мысль понимала добро как благо или благополучие; здесь еще не было внутренней пустоты гедонизма. Добро, благополучье, здоровье были слиты в одно представление, как полновесный и однородный золотой шар. Внутри этого понятия не было пустоты. Вот этот-то сплошной, отнюдь не императивный и отнюдь не гедонистический характер античной морали позволяет даже усумниться в нравственной природе этого сознания: уж не просто ли это гигиена, то есть профилактика душевного здоровья?

Восемнадцатый век утратил прямую связь с нравственным сознанием античного мира.

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
Золотой сплошной шар уже не звучал сам по себе. Из него извлекали звуки исхищенными приемами, соображениями о пользе приятного и о приятности полезного. Опустошенное сознание никак не могло выкормить идею долга, и она явилась в образе "la Vertu romaine"¹, более подходящей для поддержания равновесия плохих трагедий, чем для управления душевной жизнью человека. Да, связь с античностью подлинной для восемнадцатого века была потеряна, и гораздо сильнее была связь с омертвевшими формами схоластической казуистики, так что век Разума является прямым наследником схоластики со своим рационализмом, аллегорическим мышлением, персонификацией идей, совершенно во вкусе старофранцузской поэтики. У средне-вековья была своя душа и было подлинное знание античности, и не только по грамотности, но и по любовному воспроизведению классического мира оно оставляет далеко позади век Просвещения. Музам было невесело около Разума, они скучали с ним, хотя неохотно в этом сознавались. Всё живое и здоровое уходило в безделушки, потому что за ними был меньший присмотр, а дитя с семью няньками – трагедия – выродилась в пышный пустоцвет именно потому, что над ее колыбелью склонялись и заботливо ее нянчили "великие принципы". Младшие виды поэзии, счастливо избежавшие этой убийственной опеки, переживут старших, захиревших под ее рукой.

Поэтический путь Шенье, это – уход, почти бегство от "великих принципов" к живой воде поэзии, совсем не к античному, а к вполне современному миропониманию.

В поэзии Шенье чудится религиозное и, может быть, детски-наивное предчувствие девятнадцатого века.

1 "Римская доблесть" (фр.) – выражение, обозначающее доблесть, мужество, силу духа, достойные древнего римлянина.

* * *

Александрийский стих восходит к антифону, то есть к переключке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъявления своей воли. Впрочем, это равноправие нарушается, когда один голос уступает часть принадлежащего ему времени другому. Время – чистая и неприкрашенная субстанция александрийца. Распределение времени по желобам глагола, существительного и эпитета составляет автономную внутреннюю жизнь александрийского стиха, регулирует его дыхание, его напряженность и насыщенность. При этом происходит как бы "борьба за время" между элементами стиха, причем каждый из них подобно губке старается впить в себя возможно большее количество времени, встречаясь в этом стремлении с притязаниями прочих. Триада существительного, глагола и эпитета в александрийском стихе не есть нечто незыблемое, потому что они впитывают в себя чужое содержание, и нередко глагол является со значением и весом существительного, эпитет со значением действия, то есть глагола, и т. д.

Вот эта зыбкость соотношений отдельных частей речи, их плавкость, способность к химическому превращению при абсолютной ясности и прозрачности синтаксиса чрезвычайно характерны для стиля Шенье. Строжайшая иерархия эпитета, глагола и существительного на однообразной канве александрийского стихосложения вычерчивает линию господствующего образа, сообщает выпуклость чередованию парных стихов.

Шенье принадлежал к поколению французских поэтов, для которых синтаксис был золотой клеткой, откуда не мечталось выпрыгнуть. Эта золотая клетка была окончательно построена Расином и оборудована, как великолепный дворец. Синтаксическая свобода поэтов средневековья – Виллона, Рабле, весь старофранцузский синтаксис – остались позади, а романтическое буйство Шатобриана и Ламартина еще не начиналось. Золотую клетку сторожил злой попугай – Буало. Перед Шенье стояла задача осуществить абсолютную полноту поэтической свободы в пределах самого узкого канона, и он разрешил эту задачу. Чувство отдельного стиха, как живого неделимого организма, и чувство иерархии словесной в пределах этого цельного стиха необычайно присущи французской поэзии.

Шенье любил и чувствовал отдельный блуждающий стих: ему понравился стих из "Эпитала-мы" Биона, и он сохраняет его.

* * *

В природе нового французского стиха, обоснованного Клеманом Маро, отцом

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
александрей-ца, взвешивать слово прежде, чем оно сказано. А романтическая поэтика предполагает взрыв, неожиданность, ищет эффекта, непредусмотренной акустики и никогда не знает, во что ей самой обходится песня. От мощной гармонической волны ламартиновского "Озера" – до иронической песенки Верлена романтическая поэзия утверждает поэтику неожиданности. Законы поэзии спят в гортани, и вся романтическая поэзия, как ожерелье из мертвых соловьев, не передаст, не выдаст своих тайн, не знает завещания. Мертвый соловей никого не научит петь. Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой.

* * *

Поколение Пушкина уже преодолело Шенье, потому что был Байрон. Одно и то же поколение не могло воспринять одновременно – "звук новой, чудной лиры – звук лиры Байрона" – и абстрактную, внешне холодную и рассудочную, но полную античного беснования поэзию Шенье.

* * *

То, чем Шенье еще духовно горел – энциклопедия, деизм, права человека, – для Пушкина уже прошлое и чистая литература.

...Садился Дидерот на шаткий свой треножник,

Бросал парик, глаза в восторге закрывал

И проповедовал...

Пушкинская формула – союз ума и фурии – две стихии в поэзии Шенье. Век был таков, что никому не удалось избежать одержимости. Только направление ее изменялось и уходило то в пафос обуздания, то в силу ямба обличительного.

* * *

Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость.

* * *

Шенье никогда не сказал бы: "Для жизни ты живешь". Он был совершенно чужд эпикурейству века, олимпийству вельмож и бар.

* * *

Пушкин объективнее и бесстрастнее Шенье в оценке французской революции. Там, где у Шенье только ненависть и живая боль, у Пушкина созерцание и историческая перспектива:

...Ты помнишь Трианон и шумные забавы?..

* * *

Аллегорическая поэтика. Очень широкие аллегории, отнюдь не бесплотные, в том числе и "Свобода, Равенство и Братство", – для поэта и его времени почти живые лица и собеседники. Он улавливает их черты, чувствует теплое дыхание.

* * *

В "Jeu de raime"¹ наблюдается борьба газетной темы и ямбического духа. Почти вся поэма в плену у газеты.

Общее место газетного стиля:

Peres d'un peuple! architectes de lois!

Vous qui savez fonder, d'une main ferme et sure,

Pour l'homme une code solenne¹...²

1 "Игра в мяч" (фр.). Стихотв. Шенье, посвященное художнику Луи Давиду, автору картины "Клятва в Зале для игры в мяч". (В этом зале 20 июня 1789 г. депутаты третьего сословия поклялись не расходиться до тех пор, пока не получат конституции для Франции.)

2 ...Отцы народа, созидатели законов!

Вы, кому дано основать рукой твердой и уверенной

Кодекс поведения для человека...

(Здесь и далее подстрочный перевод с фр.).

* * *

Классическая идеализация современности: толпа сословий, отправляющаяся в манеж, сопровождаемая народом, сравнивается с беременной Латоной, почти уже матерью.

...Comme Latone enceinte, et deja presque mere,

Victime d'un jaloux pouvoir,

Sans asile flottait, courait la terre entiere... 1

1 ...Словно беременная Латона, уже почти ставшая матерью,

жертва ревнивой власти,

Плавала, скиталась она, не находя пристанища, по всему свету...

* * *

Разложение мира на разумно действующие силы. Единственно неразумным оказывается человек. Вся поэтика гражданской поэзии, искание узды - frein1.

...l'opresseur n'est jamais libre ..2

1 Узда (фр.).

2 Угнетатель никогда не бывает свободным (фр.).

* * *

Что такое поэтика Шенье? Может, у него не одна поэтика, а несколько в различные периоды или, вернее, минуты поэтического сознания?

Различаются явно: пасторально-пастушеская (Bucoliques Idylles1) и грандиозное построение почти "научной поэзии".

1 Буколики, идиллии (фр.).

* * *

Не подтверждается ли влияние на Шенье со стороны Монтескье и английского государственного права, в связи с пребыванием в Англии? Не найдется ли у него чего-нибудь подобного

"Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый..."

- или же его абстрактный ум чужд пушкинской практичности?

* * *

При полном забвении старофранцузской литературной традиции автоматически воспроизводятся некоторые ее приемы, потому что они вошли в кровь.

* * *

Странно после античной элегии со всеми аксессуарами, где глиняный кувшин, троечник, ручей, пчелиный улей, розовый куст, ласточка – и друзья, и собеседники, и свидетели, и соглядатаи любящих, найти у Шенье уклон к совершенно светской элегии в духе романтиков, почти Мюссе, как например, третья элегия "A Camille"¹, – светское любовное письмо, утонченно-непринужденное и взволнованное, где эпистолярная форма почти освобождается от мифологических условностей, и течет свободно живая разговорная речь романтически мыслящего и чувствующего человека.

...Et puis d'un ton charmant ta lettre me demande
Ce que je veux de toi, ce que je te commande!
Ce que je veux? dis-tu. Je veux que ton retour
Te paraisse bien lent; je veux que nuit et jour
Tu m'aimes. (Nuit et jour, hélas! je me tourmente.)
Presente au milieu d'eux, sois seule, sois absente;
Dors en pensant a moi; reve-moi pres de toi;
Ne vois que moi sans cesse, et sois toute avec moi².

В этих строчках слышится письмо Татьяны к Онегину, та же домашность языка, та же милая небрежность, лучше всякой заботы: это так же в сердце французского языка, так же сугубо невольно по-французски, как Татьянино письмо по-русски. Для нас сквозь кристалл пушкинских стихов эти стихи звучат почти русскими:

Облатка розовая сохнет
На воспаленном языке...

Так в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются.

1 "К Камилле" (фр.).

2 ...и далее в очаровательном тоне письмо задает мне вопрос:

Чего я хочу от тебя, чего я от тебя требую!
Чего я хочу? – говоришь ты – я хочу, чтобы миг твоего возвращения
Казался тебе слишком далеким; я хочу, чтобы ночью и днем
Ты любила меня. (Ночью и днем, увы, я терзаюсь.)
Находясь среди людей, будь среди них одинокой;
Спи с мыслью обо мне, мечтай увидеть меня рядом с собой;
Не знай никого кроме меня, и будь вся со мной.

&1914>

ПЕТР ЧААДАЕВ

I

След, оставленный Чаадаевым в сознании русского общества, – такой глубокий и неизгладимый, что невольно возникает вопрос: уж не алмазом ли проведён он по стеклу? Это тем более замечательно, что Чаадаев не был деятелем: профессиональным писателем или трибуном. По всему своему складу он был "частный"

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru человек, что называется "privatier". Но, как бы сознавая, что его личность не принадлежит ему, а должна перейти в потомство, он относился к ней с некоторым смирением: что бы он ни делал, - казалось, что он служил, священнодействовал.

Все те свойства, которых была лишена русская жизнь, о которых она даже не подозревала, как нарочно соединялись в личности Чаадаева: огромная внутренняя дисциплина, высокий интеллектуализм, нравственная архитектоника и холод маски, медали, которым окружает себя человек, сознавая, что в веках он - только форма, и заранее подготавливая слепок для своего бессмертия.

Еще более необычным для России был дуализм Чаадаева, ясное им различие материи и духа. В младенческой стране, стране полуживой материи и полумертвого духа, седая антиномия косной глыбы и организующей идеи была почти неизвестна. Россия, в глазах Чаадаева, принад-лежала еще вся целиком к неорганизованному миру. Он сам был плоть от плоти этой России и посмотрел на себя, как на сырой материал. Результаты получились удивительные. Идея органи-зовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу.

Глубокая гармония, почти слияние нравственного и умственного элемента придают личнос-ти Чаадаева особую устойчивость. Трудно сказать - где кончается умственная и где начинается нравственная личность Чаадаева, до такой степени они близятся к полному слиянию. Сильней-шая потребность ума была для него в то же время и величайшей нравственной необходимостью.

Я говорю о потребности единства, определяющей строй избранных умов.

"О чем же мы станем беседовать? - спрашивал он Пушкина в одном из своих писем. - У меня, вы знаете, всего одна идея, и если бы ненароком в моем мозгу оказались еще какие-нибудь идеи, они, конечно, тотчас прилепились бы к той одной: удобно ли это для вас?"

Что же такое прославленный "ум" Чаадаева, этот "гордый" ум, почтительно воспетый Пушкиным, освищенный задорным Языковым, как не слияние нравственного и умственного начала - слияние, которое столь характерно для Чаадаева и в направлении которого, совершался рост его личности.

С этой глубокой, неискоренимой потребностью единства, высшего исторического синтеза родился Чаадаев в России. Уроженец равнины захотел дышать воздухом альпийских вершин и, как мы увидим, нашел его в своей груди.

II

На западе есть единство! С тех пор, как эти слова вспыхнули в сознании Чаадаева, он уже не принадлежал себе и навеки оторвался от "домашних" людей и интересов. У него хватило мужества сказать России в глаза страшную правду, - что она отрезана от всемирного единства, отлучена от истории, этого "воспитания народов Богом".

Дело в том, что понимание Чаадаевым истории исключает возможность всякого вступле-ния на исторический путь. В духе этого понимания, на историческом пути можно находиться только ранее всякого начала. История это лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю. Священной должна она называться на основании преемственности духа благодати, который в ней живет. Поэтому Чаадаев и словом не обмолвился о "Москве - третьем Риме". В этой идее он мог увидеть только чухлю выдумку киевских монахов. Мало одной готовности, мало доброго желания, чтобы начать историю. Ее вообще немисливо начать. Не хватает преемственности, единства. Единства не создать, не выдумать, ему не научиться. Где нет его, там в лучшем случае "прогресс", а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий.

Как очарованный смотрел Чаадаев в одну точку, - туда, где это единство стало плотью, бережно хранимой, завещаемой из поколения в поколение. "Но папа! папа! Ну, что же? Разве и он - не просто идея, не чистая абстракция? Взгляните на этого старца, несомого в своем паланкине под балдахин, в своей тройной короне, теперь так же, как тысячу лет назад, точно ничего в мире не изменилось: поистине, где здесь человек? Не всемогущий ли это символ времени, - не того, которое идет, а того, которое неподвижно, чрез которое всё проходит, но которое само стоит невозмутимо и в котором и посредством которого всё совершается?"

III

И вот, в августе 1825 года, в приморской деревушке близ Брайтона появился иностранец, соединявший в своей осанке торжественность епископа с безукоризненной корректностью светского человека.

Это был Чаадаев, бежавший из России на случайном корабле, с такой поспешностью, как если бы ему грозила опасность, однако без внешнего принуждения, но с твердым намерением – никогда больше не возвращаться.

Больной, мнительный, причудливый пациент иностранных докторов, никогда не знавший другого общения с людьми, кроме чисто интеллектуального, скрывая даже от близких страшное смятение духа, он пришел увидеть свой Запад, царство истории и величия, родину духа, воплощенного в церкви и архитектуре. Это странное путешествие, занявшее два года жизни Чаадаева, о которых мы знаем очень мало, больше похоже на томление в пустыне, чем на паломничество, а потом Москва, деревянный флигель-особняк, "Апология сумасшедшего" и долгие размеренные годы проповеди в "аглицком" клубе.

Или Чаадаев устал? Или его готическая мысль смирилась и перестала возносить к небу свои стрельчатые башни? Нет, Чаадаев не смирился, хотя время своим тупым напильником коснулось и его мысли.

О, наследство мыслителя! Драгоценные клочки! Фрагменты, которые обрываются как раз там, где всего больше хочется продолжения, грандиозные вступления, о которых не знаешь, – что это: начертанный план или уже само его осуществление? Напрасно добросовестный исследователь вздыхает об утраченном, о недостающих звеньях: их и не было, они никогда не выпадали. Фрагментарная форма "философических писем" внутренне обоснована, так же как и присущий им характер обширного введения.

Чтобы понять форму и дух "философических писем", нужно представить себе, что Россия служит для них огромным и страшным фоном. Зияние пустоты между написанными известными отрывками – это отсутствующая мысль о России.

Лучше не касаться "Апологии". Конечно, не здесь сказал Чаадаев то, что он думал о России.

И, как безнадежная плоская равнина, развивается последний, незаконченный период "Апологии", это унылое, широковещательное и, вместе, ничего не обещающее начало, после того как уже столько было сказано: "Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красной нитью проходит чрез всю нашу историю, который содержится в себе, так сказать, всю ее философию, который проявляется во все эпохи нашей общественной жизни и определяет их характер... Это – факт географический..."

Из "философических писем" можно только узнать, что Россия была причиной мысли Чаадаева. Что он думал о России – остается тайной. Начертав прекрасные слова: "истина дороже родины", Чаадаев не раскрыл их вещего смысла. Но разве не удивительное зрелище эта "истина", которая со всех сторон, как неким хаосом, окружена чуждой и странной "родиной"?

Попробуем проявить "философические письма", как негативную пластинку. Может быть, те места, которые просветлеют, окажутся именно о России.

IV

Есть великая славянская мечта о прекращении истории в западном значении слова, как ее понимал Чаадаев. Это – мечта о всеобщем духовном разоружении, после которого наступит некоторое состояние, именуемое "миром". Мечта о духовном разоружении так завладела нашим домашним кругозором, что рядовой русский интеллигент иначе и не представляет себе конечной цели прогресса, как в виде этого неисторического "мира". Еще недавно сам Толстой обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории и начать "просто" жить. В "простоте" – искушение идеи "мира":

Жалкий человек...

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
Чего он хочет?.. Небо ясно,

Под небом места много всем.

Навеки упраздняются, за ненадобностью, земные и небесные иерархии. Церковь, государство, право исчезают из сознания, как нелепые химеры, которыми человек от нечего делать, по глупости, населил "простой", "Божий" мир, и, наконец, остаются наедине, без докучных посредников, двое – человек и вселенная:

Против неба, на земле,

Жил старик в одном селе...

Мысль Чаадаева – строгий перпендикуляр, восстановленный к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как от чумы, этого бесформенного рая.

Некоторые историки увидели в колонизации, в стремлении расселиться возможно вольготнее на возможно больших пространствах – господствующую тенденцию русской истории.

В могучем стремлении населить внешний мир идеями, ценностями и образами, в стремлении, которое уже столько веков составляет мучение и счастье Запада и ввергнуло его народы в лабиринт истории, где они блуждают до сих пор, – можно усмотреть параллель этой внешней колонизации.

Там, в лесу социальной церкви, где готическая хвоя не пропускает другого света, кроме света идеи, укрывалась и созревала главная мысль Чаадаева, его немая мысль о России.

Запад Чаадаева нисколько не похож на расчищенные дорожки цивилизации. Он, в полном смысле слова, открыл свой Запад. Поистине, в эти дебри культуры еще не ступала нога человека.

v

Мысль Чаадаева, национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек мог открыть этот Запад, который сгущеннее, конкретнее самого исторического Запада. Чаадаев именно по праву русского человека вступил на священную почву традиции, с которой он не был связан преемственностью. Туда, где все – необходимость, где каждый камень, покрытый патиной времени, дремлет, замурованный в своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею взращенный. Эта свобода стоит величия, застывшего в архитектурных формах, она равноценна всему, что создал Запад в области материальной культуры, и я вижу, как папа, "этот старец, несомый в своем паланкине под балдахином, в своей тройной короне", приподнялся, чтобы приветствовать ее.

Лучше всего характеризовать мысль Чаадаева, как национально-синтетическую. Синтетическая народность не склоняет головы перед фактом национального самосознания, а возносится над ним в суверенной личности, самобытной, а потому национальной.

Современники изумлялись гордости Чаадаева, а сам он верил в свое избранничество. На нем почила гегерлевская торжественность, и даже дети чувствовали значительность его присутствия, хотя он ни в чем не отступал от общепринятого. Он ощущал себя избранником и сосудом истинной народности, но народ уже был ему не судия!

Какая разительная противоположность национализму, этому нищенству духа, который непрерывно апеллирует к чудовищному судилищу толпы!

У России нашелся для Чаадаева только один дар: нравственная свобода, свобода выбора. Никогда на Западе она не осуществлялась в такой величии, в такой чистоте и полноте. Чаадаев принял ее, как священный посох, и пошел в Рим.

Я думаю, что страна и народ уже оправдали себя, если они создали хоть одного совершенно свободного человека, который пожелал и сумел воспользоваться своей свободой.

Когда Борис Годунов, предвосхищая мысль Петра, отправил за границу русских молодых людей, ни один из них не вернулся. Они не вернулись по той простой причине, что нет пути обратно от бытия к небытию, что в душной Москве задохнулись бы вкусившие бессмертной весны неумирающего Рима.

Но ведь и первые голуби не вернулись обратно в ковчег.

Чаадаев был первым русским, в самом деле, идейно, побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно. Современники это инстинктивно чувствовали и страшно ценили присутствие среди них Чаадаева.

На него могли показывать с суеверным уважением, как некогда на Данта: "Этот был там, он видел – и вернулся".

А сколько из нас духовно эмигрировали на Запад! Сколько среди нас живущих в бессознательном раздвоении, чье тело здесь, а душа осталась там!

Чаадаев знаменует собой новое, углубленное понимание народности, как высшего расцвета личности, и – России, как источника абсолютной нравственной свободы.

Наделив нас внутренней свободой, Россия предоставляет нам выбор, и те, кто сделал этот выбор, – настоящие русские люди, куда бы они ни примкнули. Но горе тем, кто, покружив около родного гнезда, малодушно возвращается обратно!

1915

ПШЕНИЦА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ

Много, много зерен в мешке, как их ни перетряхивай, ни пересыпай, все одно и то же. Никакое количество русских, французов, англичан еще не образует народ, те же зерна в мешке, та же пшеница человеческая неразмолотая, чистое количество. Это чистое количество, эта пшеница человеческая жаждет быть размолотой, обращенной в муку, выпеченной в хлеб. Состояние зерна в хлебах соответствует состоянию личности в том совершенно новом и не механическом соединении, которое называется народом. И вот бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается, когда амбары полны зерна человеческой пшеницы, но помола нет, мельник одряхлел и устал, и широкие лапчатые крылья мельниц беспомощно ждут работы.

Духовая печь истории, некогда столь широкая и поместительная, жаркая и домовитая духовка, откуда вышли многие румяные хлебы, забастовала. Человеческая пшеница всюду шумит и волнуется, но не хочет стать хлебом, хотя ее к тому понуждают считающие себя ее хозяевами, грубые собственники, владельцы амбаров и закромов.

Эра мессианизма окончательно и бесповоротно кончилась для европейских народов. Всякий мессианизм гласит приблизительно следующее: только мы хлеб, вы же просто зерно, недостойное помола, но мы можем сделать так, что и вы станете хлебом. Всякий мессианизм заранее недобросовестен, лжив и рассчитан на невозможный резонанс в сознании тех, к кому он обращается с подобным предложением. Ни один мессианствующий и витийствующий народ никогда не был услышан другим. Все говорили в пустоту, и бредовые речи лились одновре-менно из разных уст, не замечая друг друга.

Есть один факт, который способствует возникновению и процветанию всяческого мессиа-низма, заставляет народ бредить устами безответственных пифических оракулов, который на долгое время обратил Европу в пифическое торжище национальных идей, – этот факт – расщепление политической и существенной культурно-экономической жизни народов, расслоение политического и национального плана, в грубой формулировке: несовпадение политических границ с национальными. Но в цыганском таборе этнографии не место хищным зверям, здесь пляшет ручной медведь и орла привязывают за большую лапу. Политическое буйство Европы, ее неутомимое желание перекраивать свои границы можно рассматривать как продолжение геологического процесса, как потребность продолжить в истории эру геологических катастроф, колебаний, характерную для самого молодого, самого нежного, самого исторического материка, чье темя еще не окрепло, как темя ребенка. Но политическая жизнь катастрофична по существу. Душа политики, ее природа – катастрофа, неожиданный сдвиг, разрушение. Хорошо бюргерам в "фаусте", на скамеечке, покуривая трубку, рассуждать о турецких делах. Землетрясение приятно

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
издалека, когда оно не страшно. Если не слышно гула политических событий, для Европы, насквозь политической по мироощущению, это уже событие:

Царей и царств земных отрада

Возлюбленная тишина,

т. е. простое отсутствие катастрофы ощущалось почти материально, как некий тонкий эфир тишины. Катастрофичность политической стихии по существу привела к образованию в самых недрах исторической Европы сильнейшего течения, которое поставило себе задачей умерщвление политической жизни как таковой, уничтожение самостоятельной и катастрофической политической стихии, борьбу с исторической катастрофой, где бы и чем бы она ни проявлялась, — это течение вырвалось из такой глубины, что появление его само походило на катастрофу, и, отнюдь не катастрофичное по своей природе, оно только по недоразумению могло показаться новым политическим землетрясением, новой исторической катастрофой в ряду прочих.

Отныне политика умерла, как стихия, и трижды благословенна ее жизнь. Многие еще говорят на старом языке, но никакой политической конгресс наподобие венских или берлинских в Европе уже невозможен, никто не станет слушать актеров, да и актеры разучились играть.

Итак, остановка политической жизни Европы как самостоятельного, катастрофического процесса, завершившегося империалистической войной, совпала с прекращением органического роста национальных идей, с повсеместным распадом "народностей" на простое человеческое зерно, пшеницу, и теперь к голосу этой человеческой пшеницы, к голосу массы, как ее ныне косноязычно называют, мы должны прислушаться, чтобы понять, что происходит с нами и что нам готовит грядущий день.

Не на мельнице политической истории, не тяжелым жерновом катастрофы человеческая пшеница будет обращена в муку. Ныне трижды благословило всё, что не есть политика в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности, благословен кремневый топор классовой борьбы, всё, что поглощено великой заботой об устройении мирового хозяйства, всяческая домовитость и хозяйственность, всяческая тревога за вселенский очаг. Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном, т. е. совокупности утвари, орудий производства, горбом тысячелетий нажитого вселенского скарба, сейчас одно и то же.

Ни один народ больше не самоопределится в процессе политической борьбы. Политическая независимость больше не делает народа, только бросив свой мешок на эту новую мельницу, под жернова этой новой заботы, мы получим обратно уже чистую муку — нашу новую сущность как народа.

Стыд вчерашнего мессианизма еще горит на лице европейских народов, и я не знаю более жгучего стыда после всего, что совершилось. Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. Выход из национального распада, из состояния зерна в мешке к вселенскому единству, к интернационалу, лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановление европеизма как нашей большой народности.

"чувство Европы", глухое, подавленное, угнетенное войнами и гражданскими распрями, возвращается в круг действующих рабочих идей. Россия сохранила это чувство для Европы подспудно и ревностно, она разжигала этот огонь заранее, как бы тревожась, что он может загаснуть. Вспомним Герцена, не мировоззрение его, а его европейскую домовитость, хозяйственность — он бродил по странам Запада, как хозяин по огромной родной усадьбе. Вспомним отношение Карамзина и Тютчева к земле Запада, к европейской почве. И тот и другой сильнее всего чувствовали почву Европы там, где она вздыбилась горами, где она хранит живую память геологической катастрофы. Здесь, в Швейцарии, Карамзин пролил сентиментальные слезы русского путешественника. Альпам посвящены лучшие стихи Тютчева. Совершенно своеобразно насквозь одухотворенное отношение русского поэта к геологическому буйству альпийского кряжа объясняется именно тем, что здесь буйной геологической катастрофой вздыблена в мощные кряжи своя родная, историческая земля, земля, несущая Рим и собор святого Петра, земля, носившая

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
Канта и Гёте, оттого-то здесь

нечто праздничное веет,
как дней воскресных тишина.

Так альпийские стихи Тютчева одухотворены историческим ощущением европейской почвы и двойной тиарой для поэта увенчаны европейские Гималаи.

В нынешней Европе нет и не должно быть никакого величия, ни тиар, ни корон, ни величест-венных идей, похожих на массивные тиары, куда всё это делось – вся масса литого золота исторических форм и идей вернулась в состояние сплава, в жидкую золотую магму, не пропала, а то, что выдает себя за величие, – подмена, бутафория, папье-маше. Нужно смотреть трезво нынешняя Европа огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы, и мешок с зерном сейчас монументальней готики. – Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине, тяжело фыркая и с розовой пеной усталости у губ, перенести чрез земные воды драгоценную ношу – нежную Европу, и та слабыми руками держалась за крепкую квадратную шею.

1922

БАРСУЧЬЯ НОРА

Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его родства и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...

Рассматривая в целом поэтическую деятельность Блока, в ней различаешь две струи, два отличных начала: домашнее, русское, провинциальное – и европейское. Восьмидесятые годы – колыбель Блока, и недаром в конце пути, уже зрелым поэтом в поэме "Возмездие", он вернулся к своим жизненным истокам – к восьмидесятым годам.

Домашнее и европейское – два полюса не только поэзии Блока, но и всей русской культуры последних десятилетий. Начиная с Аполлона Григорьева, наметилась глубокая духовная трещина в русском обществе. Отлучение от великих европейских интересов, отпадение от единства европейской культуры, отторгнутость от великого лона, воспринимаемая почти как ересь, в которой боялись себе признаться, стыдясь, была уже свершившимся фактом. Словно спеша исправить чью-то ошибку, загладить вину косноязычного поколения, чья память была короткой и любовь горячей, но ограниченной, и за себя и за них, за людей восьмидесятых, шестидесятых и сороковых годов, Блок торжественно клянется:

Мы помним всё: парижских улиц ад,

И венецянские прохлады,

Лимонных рощ далекий аромат

И Кёльна мощные громады.

Но более того, у Блока была историческая любовь, историческая объективность к домашнему периоду русской истории, который прошел под знаком интеллигенции и народничества. Тяжелый трехдольник Некрасова был для него величав, как "Труды и дни" Гесиода. Семиструнная гитара, подруга Аполлона Григорьева, была для него не менее священна, нежели классическая лира. Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти. Кажется, будто высокий, математический лоб Софьи Перовской в блистательном свете блоковского познания русской действительности веет уже мраморным холодком настоящего бессмертия.

Не надивишься историческому чутью Блока. Еще задолго до того, как он умолял слушать шум революции, Блок слушал подземную музыку русской истории там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу. Из каждой строчки стихов Блока о России на нас глядят Костомаров, Соловьев и Ключевский, именно Ключевский, добрый гений, домашний дух – покровитель русской культуры, с которым

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
не страшны никакие бедствия, никакие испытания.

Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени, подобно тому как барсук роется в земле, устраивая свое жилище, прокладывая из него два выхода. Век – барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупом отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения и больше всего дорожит выходами из подземной норы. И, движимый этим барсу-чьим инстинктом, Блок углублял свое поэтическое знание девятнадцатого века. Английский и германский романтизм, "голубой цветок" Новалиса, ирония Гейне, почти пушкинская жажда прикоснуться горячими устами к утоляющим в своей чистоте и разобщенности, отдельно бьющим ключам европейского народного творчества: английского, французского, германского, издавна мучила Блока. Среди созданий Блока есть внушенные непосредственно англо-саксонским, романским, германским гениями, и эта непосредственность внушения еще раз заставляет вспомнить "Пир во время чумы" и то место, где "ночь лимоном и лавром пахнет", и песенку "Пью за здоровье Мэри". Вся поэтика девятнадцатого века – вот границы могущества Блока, вот где он царь, вот на чем крепнет его голос, когда его движения становятся властными, интонации повелительными. Свобода, с которой обращается Блок с тематическим материалом этой поэтики, наводит на мысль, что некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные до последнего времени, на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом. Таковы темы Дон-Жуана и Кармен. Сжатой и образцовой повести Мериме повезло: легкая и воинствен-ная музыка Бизе, как боевой рожок, разнесла по всем захолустьям весть о вечной молодости и жажде жизни романской расы. Стихи Блока дают последнее убежище младшему в европейской семье сказанию. Но вершина исторической поэтики Блока, торжество европейского мифа, который свободно движется в традиционных формах, не боится анахронизма в современности – это "Шаги Командора". Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого сюжета дали обильные всходы (Тихий, черный, как сова, мотор... Из страны блаженной, незнакомой, дальней слышно пенье петуха).

1922

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК

К девятнадцатому веку применимы слова Бодлера об альбатросе: "Шатром гигантских крыл он пригнетен к земле".

Начало столетия еще пробовало бороться с тягой земли, судорожными прыжками, мешкова-тыми и грузными полуполетами, конец столетия покоился уже неподвижно, прикрытый огромной палаткой непомерных крыл. Покой отчаянья. Крылья давят, противоречат своему естественному назначению.

Гигантские крылья девятнадцатого века – это его познавательные силы. Познавательные способности девятнадцатого века не стояли ни в каком соответствии с его волей, с его характером, с его нравственным ростом. Как огромный, циклопический глаз – познавательная способность девятнадцатого века обращена в прошлое и в будущее. Ничего, кроме зрения, пусто и хищного, с одинаковой жадностью пожирающего любой предмет, любую эпоху.

Державин на пороге девятнадцатого столетия нацарапал на грифельной доске несколько стихов, которые могли бы послужить лейтмотивом всего грядущего столетия:

Река времен в своем теченьи

Уносит все дела людей

И топит в пропасти забвенья

Народы, царства и царей.

А если что и остается

Чрез звуки лиры и трубы,

То вечности жерлом пожрется

и общей не уйдет судьбы.

Здесь на ржавом языке одряхлевшего столетия со всею мощью и пронизательностью высказана потаенная мысль грядущего – извлечен из него высший урок, дана его основа. Этот урок – релятивизм, относительность: а если что и остается...

Сущность познавательной деятельности девятнадцатого столетия заключается в проекции. Минувший век не любил говорить о себе от первого лица, но он любил проецировать себя на экране чужих эпох, и в этом была его жизнь, его движение. Своей бессонной мыслью, как огромным шалым прожектором, он раскидывал по черному небу истории: гигантскими световыми щупальцами шарил в пустоте времен; выхватывал из мрака тот или иной кусок, сжигал его ослепительным блеском исторических законов и равнодушно предоставлял ему снова окунуться в ничтожество, как будто ничего не случилось.

И не один прожектор шарил по этому страшному небу: все науки превратились в собственные, отвлеченные и чудовищные, методологии (за исключением математики). Торжество голого метода над познанием по существу было полным и исключительным, – все науки говорили о своем методе откровеннее, охотнее, более одушевленно, нежели о прямой своей деятельности. Метод определяет науку: сколько наук, столько методологий. Наиболее типична философия: на всем протяжении столетия она предпочитала ограничиваться "введениями в философию", вводила без конца, куда-то заводила и бросала. И все науки вместе шарили по беззвездному небу (а небо этого столетия было удивительно беззвездным) своими методологическими щупальцами, не встречая сопротивления в мягкой отвлеченной пустоте.

Меня все тянет к цитатам из наивного и умного восемнадцатого века, и сейчас мне вспоминаются строчки из знаменитого ломоносовского послания:

Неправо о вещах те думают, Шувалов,

Которые стекло чтут выше минералов.

Откуда этот пафос, высокий пафос утилитаризма, откуда это внутреннее тепло, согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности, какая разительная противоположность с блестящим и холодным безразличием научной мысли девятнадцатого столетия?..

Восемнадцатый век был веком секуляризации, то есть обмирщения человеческой мысли и деятельности. Ненависть к жречеству, иератическому культу, ненависть к литургии глубоко заложена в его крови. Не будучи веком социальной борьбы по преимуществу, он был промежуток-ком времени, когда общество болезненно чувствовало касту. Унаследованный от средневековья детерминизм тяготел над философией и просвещением и над его политическими опытами вплоть до "tiers etat".

* "Третье сословие" (фр.).

Каста жрецов, каста воинов, каста земледельцев – вот понятия, которыми оперировали "просвещенные умы". Это отнюдь не классы: все перечисленные элементы мыслились необходимыми в священной архитектонике всякого общества. Огромная накопившаяся энергия социальной борьбы искала себе выхода. Вся агрессивная потребность века, вся сила его принципиального негодования обрушилась на жреческую касту. Казалось, вся наковальня великих принципов служила только для того, чтоб выковать молот, которым можно было бы сокрушить ненавистных жрецов. Не было столетия более чуткого ко всему, что пахнет жречеством, – кафельный дым и всяческие курения обжигали его ноздри и заставляли выпрямляться позвоночник хищного зверя.

Лук звенит, стрела трепещет,

и, клубясь, издох Пифон...

Литургия была занозой в теле восемнадцатого века. Он не видел вокруг себя ничего, что так или иначе не было бы связано с литургией, не происходило бы от нее. Архитектура, музыка, живопись – всё излучалось из одного центра, а этот центр подлежал уничтожению.

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru

В живописной композиции существует один вопрос, обуславливающий движение и равновесие красок: где источник света? Так восемнадцатый век, отвергнув источник света, исторически им унаследованный, должен был разрешить заново для себя его проблему. И он разрешил ее своеобразно, прорубив окно в им же самим выдуманное язычество, в мнимую античность, отнюдь не филологическую и не подлинную, а в вспомогательную, утилитарную, сочиненную для удовлетворения назревшей исторической потребности.

Рационалистические моменты мифологии как нельзя лучше подходили к этой потребности века, позволяя ему населить опустошенное небо образами человеческими, податливыми и послушными капризному самолюбию эпохи. Что же касается деизма, то он терпел всё, готов был стерпеть всё, лишь бы за ним сохранили скромное значение подмалевка, если это не был пустой холст.

По мере приближения Великой французской революции псевдоантичная театрализация жизни и политики делала все большие успехи, и к моменту самой революции практическим деятелям пришлось уже двигаться и бороться в густой толпе персонификаций и аллегорий, в узком пространстве настоящих театральных кулис, на подмостках инсценированной античной драмы. Когда в этот жалкий картонный театр сошли настоящие фурии античного беснования, в напыщенную трескотню гражданских праздников и муниципальных хоров сначала трудно было поверить, и только поэзия Шенье, поэзия подлинного античного беснования наглядно доказала, что существует союз ума и фурий, что древний ямбический дух, распалывший некогда Архилоха к первым ямба, еще жив в мятежной европейской душе.

Дух античного беснования с пиршественной роскошью и мрачным великолепием проявился во французской революции. Разве не он бросил Жиронду на Гору и Гору на Жиронду? Разве не он вспыхнул в язычках фригийского колпачка и в неслыханной жажде взаимного истребления, раздиравшей недра конвента? Свобода, равенство и братство – в этой триаде не оставлено места для фурий подлинной беснующейся античности. Ее не пригласили на пир, она пришла сама, ее не звали, она явилась непрощенной, с ней говорили на языке разума, но понемногу она превратила в своих последователей самых яростных своих противников.

Французская революция кончилась, когда от нее отлетел дух античного беснования: она испепелила жречество, убила социальный детерминизм, довела до конца дело обмирщения Европы и выплеснулась на берег девятнадцатого столетия уже непонятая, – не голова Горгоны, а пучок морских водорослей. Из союза и ума фурий родился ублюдок, одинаково чуждый и высокому рационализму Энциклопедии и античному неистовству революционной бури, – романтизм.

Но в дальнейшем своем течении девятнадцатый век ушел от своего предшественника гораздо дальше, чем романтизм.

Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. Он был носителем чужого, враждебного и могущественного начала, с которым боролась вся наша история, – активная, деятельная, насквозь диалектическая, живая борьба сил, оплодотворяющих друг друга. Он был колыбелью Нирваны, не пропускающей ни одного луча активного познания.

В пещере пустой

я – зыбки качанье

Под чьей-то рукой,

Молчанье, молчанье...

Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не исповедовал буддизма, но носил его в себе, как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость. Буддизм в науке под тонкой личиной суетливого позитивизма; буддизм в искусстве, в аналитическом романе Гонкуров и Флобера; буддизм в религии, глядящий из всех дыр теории прогресса, подготовляющий торжество новейшей теософии, которая не что иное, как буржуазная религия прогресса, религия аптекаря, господина Гомэ, изготавливающаяся к дальнему плаванию и снабженная метафизическими снастями.

Не случайно, кажется мне, тяготение Гонкуров и их единомышленников, первых

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
французских импрессионистов, к японскому искусству, к гравюре Хокуса, к форме "танки" во всех ее видах, то есть к завершенной и замкнутой в себе и неподвижной композиции. Вся "Мадам Бовари" написана по системе танок. Потому Флобер так медленно и мучительно ее писал, что через каждые пять слов он должен был начинать сначала.

Танка – излюбленная форма молекулярного искусства. Она не миниатюра, и было бы грубой ошибкой вследствие ее краткости смешивать ее с миниатюрой. У нее нет масштаба, потому что в ней нет действия. Она никак не относится к миру, потому что сама есть мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри молекул.

Вишневая ветка и снежный конус излюбленной горы, покровительницы японских гравюров, отразились в сияющем лаке каждой фразы полированного флюберовского романа. Здесь всё покрыто лаком чистого созерцания, и, как поверхность палисандрового дерева, стиль романа может отобразить любой предмет. Если подобные произведения не испугали современников, это следует отнести к их поразительной нечуткости и художественной невосприимчивости. Из всех критиков флюбера, быть может, наиболее пронзительным был королевский прокурор, угадавший в романе какую-то опасность. Но, увы, он ее искал не там, где она скрывалась.

Девятнадцатый век в самых крайних своих проявлениях должен был прийти к форме танки, к поэзии небытия и буддизму в искусстве. В сущности Япония и Китай совсем не Восток, а крайний Запад: они западнее Лондона и Парижа. Минувший век углублялся именно в направлении Запада, а не Востока, и встретился с крайним востоком-западом в своем стремлении к пределу.

Рассматривая аналитический французский роман как вершину западного буддизма девятнадцатого столетия, убеждаемся в полном его бесплодии в литературном отношении. Он не имел продолжателей и не мог иметь по существу, у него были только наивные эпигоны и сейчас еще есть в очень большом количестве. Романы Толстого – чистый эпос и вполне здоровая европейская форма искусства. Синтетический роман Романа Роллана резко порвал с традицией французского аналитического романа и примыкает к синтетическому роману восемнадцатого века, главным образом к "Вильгельму Мейстеру" Гёте, с которым его связывает основной художественный прием.

Существует особый вид синтетической слепоты к индивидуальным явлениям. Гёте и Роман Роллан живописуют психологические ландшафты, ландшафты характеров и душевных состояний, но форма японско-флюберовской аналитической танки им чужда. В жилах каждого столетия течет чужая, не его кровь, и чем сильнее, исторически интенсивнее век, тем тяжелее вес этой чужой крови.

После восемнадцатого, который ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода и, как слепой котенок в корзине, был заброшен среди непонятных ему миров, наступил век всепонимания – век релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению, – девятнадцатый. Но вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию – не постоянный и преходящий, и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров. В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской:

Ветер нам утешенье принес,

И в лазури почуяли мы

Ассирийские крылья стрекоз,

Переборы коленчатой тьмы.

В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковейному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом, – вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк.

И в этой работе легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний исторический день. Элементарные формулы, общие понятия восемнадцатого столетия могут снова

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshtamjoseph.ru пригодиться. "Энциклопедии скептический причет", правовой дух естественного договора, столь высоко-мерно осмеянный наивный материализм, схематический разум, дух целесообразности еще послужат человечеству. Теперь не время бояться рационализма. Иррациональный корень надвигающейся эпохи, гигантский, неизвлекаемый корень из двух, подобно каменному храму чужого бога, отбрасывает на нас свою тень. В такие дни разум энциклопедистов - священный огонь Прометея.

1922

КОНЕЦ РОМАНА

Отличие романа от повести, хроники, мемуаров или другой прозаической формы заключается в том, что роман - композиционное, замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц. Жития святых, при всей разработанности фабулы, не были романами, потому что в них отсутствовал светский интерес к судьбе персонажей, а иллюстрировалась общая идея; но греческая повесть "Дафнис и Хлоя" считается первым европейским романом, так как эта заинтересованность впервые в ней появляется самостоятельной, движущей силой. На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла, как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц, причем это искусство совершенствуется в двух направлениях: композиционная техника превращает биографию в фабулу, то есть диалектически осмысленное повествование. Одновременно с фабулой крепнет другая сторона романа, вспомогательная по существу, искусство психологической мотивировки. Рассказчики кватроченто и "Cent nouvelles nouvelles"¹ в своей мотивировке ограничивались сопоставлением внешних положений, что придавало рассказам исключительную сухость, изящную легкость и занимательность. Романисты-психологи, вроде Флобера и Гонкуров, за счет фабулы уделяли всё внимание психологическому обоснованию и блестяще справились с этой задачей, превратив вспомогательный прием в самодовлеющее искусство.

Вплоть до последних дней роман был центральной насущной необходимостью и организующей формой европейского искусства. "Манон Леско", "Вертер", "Анна Каренина", "Давид Копперфильд", "Красное и черное", "Шагреневая кожа", "Мадам Бовари" - были столько же художественными событиями, сколько событиями в общественной жизни. Происходило массовое самоопознание современников, глядевших в зеркало романа, и массовое подражание, приспособление современников к типическим образам романа. Роман воспитывал целые поколения, он был эпидемией, общественной модой, школой и религией. В эпоху наполеоновских войн вокруг биографии Наполеона образовался целый вихрь подражательных маленьких биографий, воспроизводивших судьбу центральной исторической фигуры, не доводя ее, конечно, до конца, а варьируя на разные лады. Стендаль в "Rouge et Noir"² рассказал одну из этих подражательных вихревых биографий.

1 "Сто новых новелл" (фр.) - памятник французской повествовательной прозы (1455).

2 "Красное и черное" (фр.).

Если первоначально действующие лица романа были люди необыкновенные, одаренные, то на склоне европейского романа наблюдается обратное явление: героем романа становится заурядный человек, и центр тяжести переносится на социальную мотивировку, то есть настоящим, действующим лицом является уже общество, как, например, у Бальзака или у Золя.

Всё это наводит на догадку о связи, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории; здесь не приходится говорить о действительных колебаниях роли личности в истории, а лишь о распространенном ходячем решении этого вопроса в данную минуту, постольку, поскольку оно воспитывает и образует умы современников.

Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от наполеоновской эпопеи, чрезвычайно повысившей акции личности в истории и через Бальзака и Стендаля утучнившей почву для всего французского и европейского романа. Типическая биография захватчика и удачника Бонапарта расплылась у Бальзака в десятки так называемых "романов удачи" (roman de réussite), где основная движущая сила - не любовь, а карьера, то есть стремление пробиться из низших и средних социальных слоев в верхние.

Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организационных действий, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы. Мера романа – человеческая биография или система биографий. С первых же шагов новый романист почувствовал, что отдельной судьбы не существует, и старался нужное ему социальное растение вырвать из почвы со всеми корнями, со всеми спутниками и атрибутами; таким образом, роман всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой, и лишь постольку держится роман композитивно, поскольку в нем живет центробежная тяга планетной системы, поскольку центростремительная тяга, тяга от центра к периферии, не возобладала окончательно над центробежной.

Последним примером центробежного биографического европейского романа можно считать "Жан Кристофа" Романа Роллана, эту лебединую песнь европейской биографии, величавой плавностью и благородством синтетических приемов приводящую на память "Вильгельма Мейстера" Гёте. "Жан Кристоф" замыкает круг романа; при всей своей современности это – старомодное произведение; в нем собран старинный центробежный мед германской и латинской расы. Для того, чтобы создать последний роман, понадобилось две расы, сочетавшиеся в личности Романа Роллана, но этого было все-таки мало. "Жан Кристоф" приводится в движение тем же мощным толчком наполеоновского революционного удара, как и весь европейский роман, – через бетховенскую биографию Кристофа, через соприкосновение с мощной фигурой музыкального мифа, рожденного тем же наполеоновским половодьем в истории.

Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше чем распыления катастрофической гибели биографии.

Чувство времени, принадлежащее человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить – это чувство времени составляло основной тон в звучании, европейского романа, ибо еще раз повторяю: композиционная мера романа – человеческая биография. Человеческая жизнь еще не есть биография и не дает позвоночника роману. Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как бы стержнем целой системы явлений, группирующихся вокруг него.

Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдной поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе – фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке, – куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою гибель, – в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой.

Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий.

1922

ГУМАНИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством.

Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве.

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelstamjoseph.ru

Но есть другая социальная архитектура, ее масштаб, ее мерой тоже является человек, но она строит не из человека, а для человека, не на ничтожестве личности строит она свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями.

Все чувствуют монументальность форм надвигающейся социальной архитектуры. Еще не видно горы, но она уже отбрасывает на нас свою тень, и, отвыкшие от монументальных форм общественной жизни, приученные к государственно-правовой плоскости девятнадцатого века, мы движемся в этой тени со страхом и недоумением, не зная, что это – крыло надвигающейся ночи или тень родного города, куда мы должны вступить.

Простая механическая громадность и голое количество враждебны человеку, и не новая социальная пирамида соблазняет нас, а социальная готика: свободная игра тяжести и сил, человеческое общество, задуманное, как сложный и дремучий архитектурный лес, где всё целесообразно, индивидуально и каждая частность аукается с громадой.

Инстинкт социальной архитектуры, то есть устройство жизни в величественных монументальных формах, казалось бы, далеко превосходящих прямые потребности человека, глубоко присущ человеческим обществам, и не пустая прихоть диктует его.

Откажитесь от социальной архитектуры – и рухнет самая простая, для всех несомненная и нужная постройка, рухнет дом человека, человеческое жилье.

В странах, угрожаемых землетрясением, люди строят плоские жилища, и стремление к плоскости, отказ от архитектуры, начиная с французской революции, проходит через всю правовую жизнь девятнадцатого века, который весь прошел в напряженном ожидании подземного толчка, социального удара.

Но землетрясение не пощадило и плоские жилища. Хаотический мир ворвался – и в английский home, и в немецкий Gemut; хаос поет в наших русских печках, стучит нашими вьюшками и заслонками.

Как оградить человеческое жилье от грозных потрясений, где застраховать его стены от подземных толчков истории, кто осмелится сказать, что человеческое жилище, свободный дом человека не должен стоять на земле, как лучшее ее украшение и самое прочное из всего, что существует?

Правовое творчество последних поколений оказалось бессильным оградить то, ради чего оно возникло, над чем оно билось и бесплодно мудрствовало.

Никакие законы о правах человека, никакие принципы собственности и неприкосновенности больше не страхуют человеческого жилья, дома больше не спасают от катастрофы, не дают ни уверенности, ни обеспечения.

Англичанин больше других лицемерно заботится о правовых гарантиях личности, – но он забыл, что понятие home'a возникло много веков назад в его же стране, как понятие революционное, как естественное оправдание первой социальной революции в Европе, по типу своему более глубокой и родственной нашему времени, чем французская.

Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена ее призванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку, расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, раздувая пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского.

Грядущее холодно и страшно для тех, кто этого не понимает, но внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии, так же ясно для современного гуманиста, как жар накаленной печки сегодняшнего дня.

Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон.

То, что ценности гуманизма ныне стали редки, как бы изъяты из употребления и подспудны, вовсе не есть дурной знак. Гуманистические ценности только ушли, спрятались, как золотая валюта, но, как золотой запас, они обеспечивают всё

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
идейное обращение современной Европы и подспудно управляют им тем более властно.

Переход на золотую валюту – дело будущего, и в области культуры предстоит замена временных идей – бумажных выпусков – золотым чеканом европейского гуманистического наследия, и не под заступом археолога звякнут прекрасные флорины гуманизма, а увидят свой день и, как ходячая звонкая монета, пойдут по рукам, когда настанет срок.

1923

ВЫПАД

1

В поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен конструктивизм, в поэзии нужно повышенное чувство образности, машинный ритм, городской коллективизм..." Бедная поэзия шарахается под множеством наведенных на нее револьверных дул, неукоснительных требований. Какой должна быть поэзия? Да, может, она совсем ничего не должна. Никому она не должна, кредиторы у нее все фальшивые! Нет ничего легче, как говорить о том, что нужно, необходимо в искусстве: во-первых, это всегда произвольно и ни к чему не обязывает; во-вторых, это неиссякаемая тема для философствования; в-третьих, это избавляет от очень неприятной вещи, на которую далеко не все способны, а именно – благодарности к тому, что есть, самой обыкновенной благодарности к тому, что в данное время является поэзией.

О, чудовищная неблагодарность: Маяковскому, Хлебникову, Асееву, Вячеславу Иванову, Сологубу, Ахматовой, Пастернаку, Гумилеву, Ходасевичу, уж на что они не похожи друг на друга, из разной глины. Ведь они все русские поэты не на вчера, не на сегодня, а навсегда. Такими нас "обидел бог". Народ не выбирает своих поэтов, точно так же, как никто не выбирает своих родителей. Народ, который не умеет чтить своих поэтов, заслуживает... Да ничего он не заслуживает – пожалуй, просто ему не до них. Но какая разница между чистым незнанием народа и полужнанием невежественного щеголя! Готтентоты, испытывая своих стариков, застав-ляют их карабкаться на дерево и потом трясут дерево: если старик настолько одряхлел, что свалится, значит, нужно его убить. Сноб копирует готтентота, его излюбленный критический прием напоминает только что описанный. Я думаю, что на это занятие нужно ответить презрением. Кому – поэзия, кому – готтентотская забава.

Ничто так не способствует укреплению снобизма, как частая смена поэтических поколений – при одном и том же поколении читателей. Читатель приучается чувствовать себя зрителем в партере: перед ним дефилируют сменяющиеся школы. Он морщится, гримасничает. Наконец у него появляется совсем уже необоснованное сознание превосходства – постоянного перед переменным, неподвижного перед движущимся. Бурная смена поэтических школ в России, от символистов до наших дней, свалилась на голову одного и того же читателя.

Читательское поколение девяностых годов выпадает, как несостоятельное, совершенно некомпетентное в поэзии. Поэтому символисты долго ждали своего читателя и, силою вещей, по уму, образованию и зрелости, оказались гораздо старше той зеленой молодежи, к которой они обращались. Девятисотые годы, по упадочности общественного вкуса, были не многим выше девяностых, и наряду с "Весами" – боевой цитаделью новой школы – существовала безграмотная традиция "Шиповников", чудовищная по аляповатости и невежественной претенциозности альманашная литература.

Когда из широкого лона символизма вышли индивидуально-законченные поэтические явления, когда род распался и наступило царство личности, поэтической особи, читатель, воспитанный на родовой поэзии, – каковой был символизм, лоно всей новой русской поэзии, – читатель растерялся в мире цветущего разнообразия, где всё уже не было покрыто шапкой рода, а каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой. После родовой эпохи, влившей новую кровь, провозгласившей канон необычайной емкости, наступило время особи, личности, но вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона. У читателя короткая память – он этого не хочет знать. О желуди, желуди, зачем дуб, когда есть желуди!

2

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru

Однажды удалось сфотографировать глаз рыбы. Снимок запечатлел железнодорожный мост и некоторые детали пейзажа, но оптический закон рыбьего зрения показал всё это в невероятно искаженном виде. Если бы удалось сфотографировать поэтический глаз профессора N или одного из ценителей поэта NN, как они видят, например, "своего" Пушкина, получилась бы картина не менее неожиданная, нежели зрительный мир рыбы.

Искажение поэтического произведения в восприятии читателя – совершенно необходимое социальное явление, бороться с ним трудно и бесполезно: легче провести в СССР электрификацию, чем научить всех грамотных читать Пушкина, как он написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности.

Шутка сказать – прочесть стихи! Выходите, охотники: кто умеет?

Ведь в отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо зияет отсутствием множества знаков, значков, указателей, подразумеваемых, делающих текст понятным и закономерным. На все эти пропущенные знаки не менее точны, нежели нотные или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель расставляет их от себя, как бы извлекая их из самого текста.

Поэтическая грамотность ни в коем случае не совпадает ни с грамотностью обычной, то есть умением читать буквы, ни даже с литературной начитанностью. Если литературная неграмотность в России велика, то поэтическая неграмотность чудовищна, и тем хуже, что ее смешивают с общей, и всякий, умеющий читать, считается поэтически грамотным. Сказанное сугубо относится к полуобразованной интеллигентской массе, зараженной снобизмом, потерявшей коренное чувство языка, щекочущей давно притупившиеся языковые нервы легкими и дешевыми возбудителями, сомнительными лиризмами и неологизмами, нередко чуждыми и враждебными русской речевой стихии.

Вот потребности этой деклассированной в языковом отношении среды должна удовлетворять текущая русская поэзия.

Слово, рожденное в глубочайших недрах речевого сознания, обслуживает глухонемых и косноязычных, кретин и дегенератов слова.

Великая заслуга символизма, его правильная позиция в отношении к русскому читательскому обществу была в его учительстве, в его врожденной авторитетности, в патриархальной вескости и законодательной тяжести, которой он воспитывал читателя.

Читателя нужно поставить на место, а вместе с ним и вскормленного им критика. Критики, как произвольного истолкования поэзии, не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию науке о поэзии.

Быть может, самое утешительное во всем положении русской поэзии – это глубокое и чистое неведение, незнание народа о своей поэзии.

Массы, сохранившие здоровое языковое чутье, – те слои, где произрастает, крепнет и развивается морфология языка, еще не вошли в соприкосновение с русской лирикой. Она еще не дошла до своих читателей и, может быть, дойдет до них только тогда, когда погаснут поэтические светила, пославшие свои лучи к этой отдаленной и пока недостижимой цели.

1924

К ПРОБЛЕМЕ НАУЧНОГО СТИЛЯ ДАРВИНА

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ ПИСАТЕЛЯ

...Вспомнил, что это искусство

шелкуна нигде не было описано

как следует.

Дарвин. Путешествие вокруг

света на корабле "Бигл"

Во все критические эпохи естественные науки были ареной особо ожесточенной борьбы за мировоззрение. Только внимательно изучив историю воззрений на природу, мы поймем закономерность в смене литературных стилей естествознания.

Дарвин не навязывает природе какой бы то ни было цели, он отрицает за нею какую бы то ни было благодать. Всего более далек он от мысли приписывать ей волю или разумные зияющие свойства.

С удивительным постоянством Дарвин дает захватывающие снимки животного или насекомого, застигнутого врасплох в самом типическом для него положении.

"Щелкун, брошенный на спину и приготовившийся к прыжку, загибает голову и грудь назад, так что грудной отросток выдается наружу и помещается на краю своего влагалища. Пока продолжается это загибание головы назад, грудной отросток действием мышц сгибается подобно пружине; в это время животное опирается на землю краем головы и надкрыльев".

Нам уже трудно оценить всю небывалую свежесть этого описания, которое так и просится на пленку кино. Для того чтобы понять всю глубину художественно-научной революции, осуществленной Дарвином, сравним эту хищную, насквозь функциональную зарисовку жука с одним из описаний Палласа – натуралиста линнеевской школы, автора "Путешествия по разным провинциям Российского государства": "Азиатская козявка. Величиной с сольтициаль-ного жука, а видом кругловатая с шароватой грудью. Стан и ноги с прозеленью золотые, грудь темнее, голова медного цвета. Твердокрылия гладкие, лоснящиеся с примесью фиолетового цвета – черные. Усы ровные, передние ноги несколько побольше. Поймана на Индерском озере".

Насекомое преподнесено как драгоценность в оправе, как живопись в медальоне.

Систематика Линнея нуждалась в таких описаниях: "предустановленная гармония" в приро-де постигается непосредственно через классификацию; познавать и восхищаться одно и то же.

"Сие изящное строение сердца с приходящими к нему жилами служит единственным побуждением к кровообращению", – говорит Линней.

Почти столетие отделяет Линнея от зрелого Дарвина. Между ними – Ковье, Бюффон и Ламарк. Структурные и анатомические признаки в натуралистических сочинениях возобладали над чисто живописными приметами. Искусство "миниатюры" Палласа пришло в упадок. Но по существу мало что изменилось.

На место неподвижной системы природы пришла живая цепь органических существ, подвижная лестница, стремящаяся к совершенству. Вместо бога-архитектора (Линней) у деиста Ламарка – конституционный монарх. Классификация, по Ламарку, нечто искусственное, как бы волосяная сетка, накинутая человеком на разнообразие явлений. Что же остается натуралисту, как не восхищаться по-прежнему, но уже не единичными феноменами природы, а ее классами, расположенными в порядке поступательного развития.

Французская революция оставила глубокий отпечаток на стиле естествоведов. Тот же Бюффон в своих научных трудах выступает в роли революционного оратора. Он восхвалял "естественное состояние" лошадей, ставил людям в пример табуны диких коней, воздавал почести гражданской доблести коня.

А Ламарк, пишущий свои лучшие труды как бы на гребне волны Конвента, постоянно впадает в тон законодателя и не столько доказывает, сколько декретирует законы природы.

Замечательный прозаизм научных трудов Дарвина был глубоко подготовлен историей. Дарвин изгнал из своего литературного обихода всякое красноречие, всякую риторику и телеологический пафос во всех его видах.

Он имел мужество быть прозаичным потому, что имел многое и многое сказать и не чувствовал себя никому обязанным ни благодарностью, ни восхищением.

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru

Лишь сочетание мысли с могучим инстинктом естествоиспытателя позволило Дарвину добиться таких результатов.

Я имею в виду инстинкт отбора, скрещивания и селектирования фактов, который приходит на помощь научному доказательству, создает благоприятную среду для обобщения.

"Происхождение видов" состоит из 15 глав. Каждая из них расчленяется на 10-15 подглавок, размерами не больше воскресного фельетона из "Таймса". Книга построена с таким расчетом, чтобы читатель с каждой точки обозревал всё целое труда. О чем бы ни говорил Дарвин, куда бы ни уводили извилины его научной мысли, проблема стоит всегда в своем полном объеме. Факты наступают на читателя не в виде одиночных примеров-иллюстраций, а развернутым фронтом - системой.

Приливы и отливы научной достоверности, подобно ритму фабульного рассказа, оживляют дыхание каждой главы и подглавки. Только в совместном звучании, только в созвездиях научные примеры Дарвина получают значимость. Дарвин избегает выписывать весь длинный "полицей-ский" паспорт животного со всеми его приметам. Он пользуется природой как великолепно организованной картотекой. В результате - изумительная свобода в расположении научного материала, разнообразие фигур доказательства и емкость изложения.

Дарвин рассказывает о том, как сложилось его убеждение. Так, рассказав о сухопутных хищниках, превращающихся в водных, и пояснив это превращение переходными типами, он тут же оговаривается: "Если бы меня спросили, как некоторые насекомоядные и четвероногие развивались в летучих мышей, я бы, пожалуй, смутился. Но это не важно".

Дневник путешествия на "Бигле" с его новым принципом естественнонаучной вахты продолжается в "Происхождении видов". С той лишь разницей, что Дарвин протягивает корреспондентские нити к бесчисленным адресатам, несущим ту же самую службу, во все концы земного шара.

Движимый инстинктом высшей целесообразности, Дарвин счастливо избегает "затоваривания" природы, тесноты, нагроможденности. Он на всех парах уходит от плоскостного каталога к объему, к пространству, к воздуху. Это ощутимо даже в самых сухих и служебных звеньях "Происхождения видов".

Чувство цвета у Дарвина больше всего изощряется на низших формах живых существ, где оно приходит на помощь характеристике их строения. В путевом дневнике Дарвина встречаются световые характеристики крабов, спрутов, медуз, моллюсков, заставляющие вспоминать самые смелые, красочные достижения импрессионистов.

Дарвин строго следит за профилем своего доказательства. В поисках разнокачественных опорных точек он создает настоящие гетерогенные ряды, т. е. группирует несхожее, контрасти-рующее, различно окрашенное. Он протягивает координаты от примера к примеру - в ширину, в глубину, в высоту, воздействуя с помощью подлинной селекции материала.

"Я назову только три случая: инстинкт, побуждающий кукушку откладывать яйца в чужих гнездах, рабовладельческий инстинкт муравьев и строительство пчелиных сотов".

Автор выхватил из гуши опыта всего-навсего три примера. Первый окрашен биологически (размножение), второй - исторически (рабовладельчество), третий - архитектурно (пчелиные соты).

Блестяще разработанная столетними усилиями терминология в зоологии и в ботанике сама по себе обладает исключительной впечатляющей, образной силой. У Дарвина названия животных и растений звучат как только что найденные меткие прозвища.

Дарвина и Диккенса читала одна и та же публика. Научный успех Дарвина был в некоторой своей части и литературным. Читатель испытывал жесточайшую реакцию против всего сентиментального, кисло-сладкого, пуританского. Этот читатель всему на свете предпочитал характерное, картинам природы социальные контрасты. Реализм Чарльза Дарвина пришелся как нельзя более кстати. Его научная проза с ее биографической сухостью, с ее атмосферической зоркостью, с ее характеристиками в действии, на взрывающихся пачками примерах, была воспринята как

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
литературнобиблиографический документ.

Быть может, всего более подкупало читателя то, что Дарвин не расточал литературных восторгов перед законами и тенденциями, которые с такой ясностью утвердил.

Глаз натуралиста – орудие его мысли, так же как и его литературный стиль.

Бодрящая ясность, словно погожий денек умеренного-английского лета, то, что я готов назвать "хорошей научной погодой", в меру приподнятое настроение автора заражают читателя, помогают ему освоить теорию Дарвина.

Окруженный жесточайшими врагами, Дарвин никогда не покидал спокойного, уравновешенного тона.

Не обращать внимания на форму научных произведений – так же неверно, как игнорировать содержание художественных. Элементы искусства неумолимо работают в пользу научных теорий.

Никто не сумеет популяризировать Дарвина лучше его самого. Его научный стиль необходимо изучать. Но подражать бесполезно, потому что историческая ситуация, при которой стиль возник, никогда больше не повторится.

1932

РАЗГОВОР О ДАНТЕ

Così gridai colla faccia levata...1

(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.

1 Так я вскричал, запрокинув голову... – Здесь и далее перевод с итальянского Н. В. Котрелева.

В таком понимании поэзия не является частью природы – хотя бы самой лучшей, отборной – и еще меньше является ее отображением, что привело бы к издевательствам 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 скрещивание двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала.

Дант – орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов. Он стратег превращений и скрещиваний, и меньше всего он поэт в "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

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
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, вколачивание готовых гвоздей, именуемых "культурно-поэтическими" образами.

Внешняя, поясняющая образность несовместима с орудийностью.

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

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

Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но прерывают 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 говорящий, видящий, деятелен.

Орнамент строфичен.

Узор строчковат.

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

1 Стремление, вождение.

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

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

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

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

E consolando usava l'idioma

Che prima i padri e le madri trastulla;

Favoleggiava con la sua famiglia

De'Troiani, di Fiesole, e di Roma¹.

(Par., XV, 122-123, 125-126)

Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм? Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите... Здесь всё рифмуется друг с другом. Каждое слово просится в *concordanza*².

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.

1 И, баюкая дитя на языке, который больше тешит самих отцов и матерей... рассказывала в кругу семьи о троянцах, о Фьезоле и о Риме.

2 Соответствие, созвучие.

II

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

"Inferno"¹, и в особенности "Purgatorio"², прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханьем и насыщенный мыслью, Дант понижает 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 чувствительны к намекам – вот любимая похвала Данта.

В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что "бежит 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 Аверроэса.

Averrois, die i'l gran comento feo...3 (Inf., IV, 144)

1 "Ад".

2 "Чистилище".

3 Аверроэс, великий толкователь...

В данном случае араб Аверроэс 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. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования.

Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частных, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в 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 превос-ходно 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 – сравне-нием, 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 смывающей их материи.

Начало десятой песни "Inferno". Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композицион-ного 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 гущиной 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 уловле-ния, 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 категорично, категорично, авторитарно.

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

Выпад первый:

"La gente che per li sepolcri giace

P o t r e b b e s i veder?.."

"Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено будет ли мне увидеть?.."

Второй выпад:

"...volgiti: che fai?" 1

1 " .. Оборотись: что делаешь?" (Обращение Вергилия к Данте, испугавшемуся встающей из горячей гробницы тени Фаринаты.)

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 свершившееся, 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 труба, врывается прошедшее в вопросе Фаринаты:

"...chi fur li maggior tui?"

"кто были твои предки?"

Как здесь вытянулся вспомогательный – маленькое обрубленное "fur" вместо "furon"! Не так ли при помощи удлинения вентиля образовалась валторна?

Дальше идет обмолвка совершенным прошедшим. Эта обмолвка подкосила старика Каваль-канти: о своем сыне, еще здравствующем поэте Гвидо Кавальканти, он услышал от сверстника его и товарища – от Алигьери нечто всё равно что – в роковом совершенном прошедшем: "ebbe"¹.

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 a l primo detto,

"S'egli han quell'arte", disse, "male appresa,

Cio mi tormenta piu che questo letto" 2.

1 форма прошедшего времени от вспомогательного глагола "иметь".

2 "и если, – продолжая прежде сказанное, – если они этим искусством, сказал он, – овладели плохо, то это мучит меня больше, чем это ложе". (Искусством возвращения в родной город после неудачи и изгнания. – Гибеллин Фарината говорит о судьбе своей партии.)

Диалог в десятой песни "Inferno" – нечаянный прояснитель ситуации. Она вытекает сама собой из междуречья.

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. Навстречу плывет голос – пока еще неизвестно чей. Всё труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос – первая тема Фаринаты – крайне типичная для "Inferno" малая дантовская *argioso* 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"¹ 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 загрузкой.

Если бы Данта пустить одного, без "dolce padre"² – без Вергилия, скандал неминуемо разразился бы в самом начале и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду.

1 "Божественная комедия".

2 Сладчайший отец.

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, окунался в него, резвился в нем.

"Che fai?" – "что делаешь?" – звучит буквально как учительский окрик ты с ума

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
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"¹ (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, упрячивает 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.

¹ "Как если бы уничижал ад великим презреньем" (перевод О. М.).

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 привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге.

Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно, – "мед", а кончается – "медь"; 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...¹

(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 suco

(Inf., XXXII, 4)

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

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

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

I Их глаза, прежде влажные внутри, сочились на губы...

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 формообразующего 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 усложняется 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":

Gia era in loco ove s'udia il rimbombo

Dell'acqua che cadea nell'altro giro,

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
Simile a quel che l'arnie fanno rombo1.

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

Сила дантовского сравнения - как это ни странно - прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью. Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнять близящуюся к окончанию поэму к части туалета "gonna" (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?

1 Я был уже там, где слышался гул воды, падавшей в другой круг, гул, подобный гудению пчел.

IV

По мере того как Дант всё более и более становился не по плечу и публике следующих поколений и самим художникам, его обволакивали всё большей и большей таинственностью. Сам автор стремился к ясному и отчетливому знанию. Для современников он был труден, был утомителен, но вознаграждал за это познанием. Дальше пошло гораздо хуже. Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился "таинственный" Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился никто, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным

О Новой Жизни мне поёт...

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, всё же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит - "Дант", сплошь и рядом нужно понимать - "Вагнер" в мюнхенской постановке.

Чисто исторический подход к Данту так же неудовлетворителен, как политический или богословский. Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изошрятся 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

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
коллекции Перуджинского музея. Она к первой песни: "Увидел зверя и вспять
обратился".

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

Одежда Данта ярко-голубая ("azzurro chiara"). Борода у Вергилия длинная и волосы
серые. Тога тоже серая. Плащик розовый. Горы обнаженные, серые.

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

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 piu color, sommesse e soprapposte,

Non fer mai drappo Tartari ne Turchi,

Ne fur tai tele per Aragne imposte¹.

(Inf., XVII, 13-18)

¹ Две его лапы заросли шерстью до плеч, спина, и грудь, и оба бока разукрашены
узлами и пятнами. Больше цветов в основу и уток никогда не пускали ни татары, ни
турки, и Арахна такой ткани не натягивала на свой станок.

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 настоящая
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 землевладельческой, 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 Гериона 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.

(Purg., XI, 94)

1 Полагал Чимабуэ, что в живописи (он – победитель)...

Насмотревшись досыта на ростовщиков, садятся на Гериона. Виргилий 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 леопардовых чертежей, но уж 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, всё 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 немыслимых 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 европейской поэзии, Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того, как всё разгружено, всё выдохнуто, отдано, спускает на землю Гериона и благосклонно снаряжает его в новое странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы.

V

До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Мы не имеем возможности работать над историей его текста. Но отсюда, конечно, еще не следует, что не было

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
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? Расуждают 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 всё 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 искусствоведеенье эта схоластика синтаксиса не преодолевается и наносит ежечасно колоссаль-ный 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 море-плаванья. Он был учеником этого наиболее уклончивого и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен.

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

В то время как вся "Divina Commedia", как было уже сказано, является вопросником и ответником, каждое прямое высказыванье у Данта буквально вымучивается: то при помощи повивальной бабки – виргилия, 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. Вопросают трое именитых флорентийцев. О чем? Конечно, о флоренции. У них колени трясутся от нетерпения, и они боятся услышать правду. Ответ получается лапидарный а жестокий – в форме выкрика. При этом у самого Данта после отчаянного усилия дергается подбородок и запрокидывается голова – и это дано ни более ни менее как в авторской ремарке:

Così gridai colla faccia levata¹.

¹ Так я вскричал, запрокинув голову.

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

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, 24-42).

Если у вас 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.

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru

По вольному течению мысли разбираемая песнь очень близка к импровизации. Но если вслушаться внимательнее, 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 многообразного стиха.

Еще не успели мы оторваться от тосканского мужичонки, любящегося 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, соляна, 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 вечерных 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 – сотоварищами, 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"1.

(Inf., X, 100)

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru

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 gia fosse, non saria per tempo.

Così foss'ei, da che pure esser dee;

Che più graverà, com'più m'attempo 2.

(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 ж света, всё наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку.

1 "Мы видим, как подслеповатые".

2 И если бы уже пришло, то было б в пору; раз должно прийти, пусть бы уже пришло! поскольку чем я старше становлюсь, тем тяжелее мне будет. (О наказании, которое должно постигнуть Флоренцию.)

VI

Поэзия, завидуя кристаллографии, кусай ногти в гневе и бессилии! Ведь признано же, что математические комбинации, необходимые для кристаллообразования, невыводимы из прост-ранства 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 палеон-тологические часы – часы каменного угля, часы инфузориинного известняка – часы зернистые, крупитчатые, слойчатые. Они кружились в календаре, делили сутки на квадранты. Однако средневековье не помещалось в системе Птолемея – оно прикрывалось ею.

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

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru

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"¹ Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов – автор Апокалипсиса.

1 "Рай".

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

Ситуация двадцать шестой песни "Paradise" может быть определена как торжественный экзамен в концертной обстановке и на оптических приборах. Музыка и оптика образуют узел вещи.

Антиномичность дантовского "опыта" заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно, как только минет надобность. Эксперимент, 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 связной действительности, образует из них как бы семенной фонд заповедный, неприкосновенный и составляющий как бы собственность нерожденного и долженствующего времени.

Позиция экспериментатора по отношению к фактологии, поскольку он стремится к смычке с нею в самой достоверности, по существу своему зыбуча, взволнованна и вывернута на сторону. Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсирования, ибо после каждого полуоборота на отставленном носке пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно. Кружащий нас головы мексико-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 благообразили 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 первее 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, -

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
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 широко-шумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое златоустово слово. Но вся беда в том, что в авторитете или, точнее, в авторитарности мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверованья, которыми распоряжается Дант.

col quale il fantolin corre alta 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 мето-да его познания, необходимо учесть и концертную обстановку школярских песен "Комедии", и подготовку самих органов для восприятия. Я уже не говорю о совершенно замечательном по своей постановке эксперименте со свечой и тремя зеркалами, где доказывается, что обратный путь света имеет своим источником преломление луча, но не могу не отметить подготовки глаза к апперцепции новых вещей.

Эта подготовка развивается в настоящее анатомирование: Дант угадывает слоистое строение сетчатки: "di gonna in gonna..."².

1 С какой (доверчивостью) малыш бежит к матери.

2 От оболочки к оболочке.

Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее – она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеваре-нию, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее и всасывающая и рассасывающая, – роль ее чисто химическая.

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

Что первее – слушанье или дирижированье? Если дирижированье лишь подталкиванье и без того катящейся музыки, то к чему оно, если оркестр и сам по себе хорош, если он безуко-ризно 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 – *conducateur* – *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 der Dirigierens"1, 1913).

1810 – На Франкенгаузенском музыкальном празднестве Шпор дирижировал палочкой, скатанной из бумаги, "без малейшего шума и без всяких гримас" (Шпор. "Автобиография") 2.

1 "История дирижирования" (нем.).

2 А. Карс. История оркестровки. Музгиз, 1932 (прим. О. М.).

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 неммым 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 обратной и обращаемой поэтической материи, самый ранний и в то же время самый сильный химический дирижер существующей только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции.

VII

Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых для внешнего уха наиболее различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо – своеобразные автопризнания, самобичевания или автобиографии, иногда короткие и 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 сыно-вьями 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

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
выслушанным, которая никогда уже не повторится, весь преобразуется 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 Ансельмуччио, выливается из узкой щели

Breve portugio dentro dalla muda1,

(Inf., XXXIII, 22)

он вырезает в коробке тюремного резонатора – тут виолончель не на шутку братается с тюрьмой.

1 Узкая щель в темной клетке (для линьки ловчих птиц).

Il 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 беспечнос-тью. 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 просачивание.

И вот история Уголино – один из бродячих анекдотов, кошмарик, которым матери пугают детей, – один из тех приятных ужасов, которые с удовольствием проборматываются, ворочаясь с боку на бок в постели, как средство от бессонницы. Она балладно общеизвестный факт, подобно Бюргеровой "Леноре", "Лорелее" или "Er1konig"y"1.

1 "лесной царь" (нем.) – баллада Гёте.

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.

"I'non so chi tu sei, ne per che modo

Venuto se'quaggiu; ma Florentine

Mi sembri veramente quand'io t'odo,

Tu dei saner ch'io fui Conte Ugolino..."

(Inf., XXXIII, 10-14)

"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 выпячивание темы.

Второй виолончельный нажим: если ты не заплачешь сейчас, то я не знаю, что же способно выжать слезы из глаз твоих...

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshtamjoseph.ru
Здесь раскрываются воистину безбрежные горизонты сострадания. Больше того, сострада-ющий приглашается как новый партнер и уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующей 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 ускользящей скоростью, то есть, продолжая параллель с "Лесным царем", в одном случае – бешеный скак с трепещущим сыном на руках, в другом – тюремная ситуация, то есть отсчет капающих тактов, приближающих отца с тремя детьми к математически представимому, но для отцовского сознания невозможному порогу голодной смерти. Тот же ритм скачки дан здесь в скрытом виде – в глухих завываниях виолончели, которая изо всех сил стремится выйти из ситуации и дает звуковую картину еще более страшной, медленной погони, разлагая скорость на тончайшие фибры.

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

"...ed Anselmuccio mio

Disse: "Tu guardi sì, padre: che hai?"

(Inf., XXXIII, 30-31)

"...и Ансельмуччио 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, гнусящим, не выговаривающим букв и многому от них научился.

Так хочется сказать о звуковом колорите тридцать второй песни "Inferno".

Своеобразная губная музыка: "abbo" – gabbo" – "babbo" – "Tebe" "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 continue, то есть аккордную осно-ву гармонизации. К ним пристраиваются чмокающие, сосущие, свистящие, а также цокающие и дзекающие зубные.

Выдергиваю на выбор одну только ниточку: "cagnazzi" – "riprezzo" "quazzi" – "mezzo" – "gravezza"...

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

В песнь вкраплен словарик, который бы я назвал ассортиментом бурсацкой травли или кровожадном школьной дразнилки: "cuticagna" – загривок; "dischiomi" – выщипываешь волосья, патлы; "sonar con el mascelle" – драть глотку, лаять; "rigliare a gabbo" – бахвалиться, брат спрехвала. При помощи этой нарочито бесстыжей, намеренно инфантильной оркестровки Дант выращивает кристаллы для звукового ландшафта Джудекки (круг Иуды) и Каины (круг Каина).

Non fece al corso suo sì grosso velo

D'inverno la Danoia in Osteric,

Ne Tanai la sotto il freddo cielo,

Com'era quivi: che, se Tambernic

Vi fosse su caduto, o Pietrapana,

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
Non avria pur dall'orlo fatto cric1.

(Inf., XXXII, 25-30)

1 Не укрывался на своем ложе таким толстым покровом зимой ни Дунай в Австрии, ни Танаис (Дон) там, под холодным небом, каков был тут; пусть бы даже (гора) Тамберник или Пьетрапана рухнула на него – не выщербился бы и край.

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

Тут вскрывается новая связь – еда и речь. Постыдная речь обратима вспять, обращена назад – к чавканью, укусу, бульканью – к жвачке.

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

Mettendo i denta in nota di cicogna

"Работая зубами на манер челюстей кузнечиков".

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

"...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 sego 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..."

La've il cervel s'aggiunge colla nuca...

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

Ведь убийца – немножечко анатом.

Ведь палач для средневековья – чуточку научный работник.

Искусство войны и 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 горящими песками, смердящих болот, вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей. Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, – подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной.

Городолюбие, городострастие, городоненавистничество – вот материя inferno.

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
Кольца ада не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеян всюду – он им окружен. Мне хочется сказать, что *inferno* окружен Флоренцией. Итальянские города у Данта – Пиза, Флоренция, Лукка, Верона эти милые гражданские планеты – вытянуты в чудовищные кольца, растянута 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 падаванцы 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 евро-пейской 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 восприемники 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.

Птолемей 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 спонтан-ном психо-физиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говоренью, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

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

"Подобно тому как зверь, накрытый попоной, нервничает и раздражается и только шевелящиеся складки материи выдают его недовольство, так же 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, приготавливает 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.

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

"O voi, che siete due dentro ad un foco,

S'io meritai di voi mentre ch'io vissi,

S'io meritai di voi assai o poco..." 1

(Inf., XXVI, 79-81)

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

1 "О вы, двое в одном огне, если я прославил вас, пока жил, если я прославил вас хоть немножко (- остановитесь!)"

X

Он преисполнен чувством неизъясимой 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"1.

(Purg., XXX, 19-21)

1 Все говорили: "Благословен ты, грядущий", - разбрасывая цветы "Несите лилий полные горсти!"

Секрет его емкости в том, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет всё 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

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandel'shtamjoseph.ru
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 "penna", то есть участвует в птичьем полете; чернило называется "inchiostro", 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 viva¹.

(Purg., XXX, 31-33)

¹ Поверх белоснежного покрова повитая масличными ветвями, явилась мне донна, в огненноцветном платье под зеленой мантией.

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

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

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

E come augelli surti di riviera,

Quasi congratulando a lor pasture,

Fanno di se or tonda or altra schiera,

Si dentro ai lumi sante creature

Volitando cantavano, e faciensi

Or D, or I, or L, in sue figure¹

(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

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
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, всё та же волнуемая птичья стая, всё та же пестрая тосканская "schiera"², 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.

1 И подобно тому, как птицы, поднявшись с берега, словно бы радуясь своим лугам, выстраиваются то в круг, то в другую фигуру, так (живущие) в светочах святые создания пели в полете и слагали в своих перестроениях то D, то I, то L.

2 Толпа, стая.

XI

Вернемся еще раз к вопросу о дантовском колорите.

Внутренность горного камня, запрятанное 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, выбра-сываемые 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 геоло-гические изменения и самые сдвиги вполне разложимы на элементы погоды. В этом смысле метеорология первичнее минералогии, объемлет ее, омывает, одревливает и осмысливает.

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

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

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

Избранный Дантом метод анахронистичен – и Гомер, выступающий со шпагой, волоочащейся 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. Всё 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'lcuna surge ancor nel lor letame..." 1

(Inf., xv, 73–75)

1 "Пусть фьезольские скоты пожрут себя, как подстилку, но не тронут ростка, если что-то еще может вырасти в их навозе".

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 Noë,
Di Moise legista e ubbidiente;
Abraarn patriarca, e David re,
Israe! con lo padre, e co'suoi nati,
E con Rachele, per ctri tanto fe'..." 1

(Inf., IV, 55-60)

1 "Он вывел тень прародителя, его сына Авеля и тень Ноя, послушливого законодателя Моисея; патриарха Авраама и царя Давида, Израиля с отцом, и с его отпрысками, и с Рахилью, ради которой он столько всего совершил".

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 усилиями удастся создать подлинный антикомментарий к работе целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов и лжебиографов. Неуважение к поэтической материи, которая постигается лишь через исполнительство, лишь через дирижерский полет, – оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту, величайшему хозяину и распорядителю этой материи, величайшему дирижеру европейского искусства, опередившему на многие столетия формирование оркестра, адекватного – чему? – интегралу дирижерской палочки...

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

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

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

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
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 piu 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. Вслед за удачливым игроком увязывается вся компания: кто забегает вперед, кто одергивает его сзади, кто подмазывается к нему сбоку, напоминая о себе; но баловень счастья идет себе дальше, всех без различия выслушивает и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал..."

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

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

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

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

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду 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 обращаемой поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

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

1933

ИЗ ЧЕРНОВЫХ НАБРОСКОВ К "РАЗГОВОРУ О ДАНТЕ"

Что же такое образ – орудие в метаморфозе скрещенной поэтической речи?

При помощи Данта мы это поймем. [При его помощи мы почувствуем стыд за современников, если стыд еще "не отсырел".]

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.

["Египетская культура" означает, в сущности, египетское приличие; "средневековая" - значит средневековое приличие. Любители понятия культуры [несогласные по существу с культом Амона-Ра или с тезисами Триентского собора,] втягиваются поневоле в круг, так сказать, неприличного 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 сырьевая природа поэзии. Вопреки тому, что принято думать, поэтическая речь бесконечно более сыра, бесконечно более неотделанна, чем так называемая "разговорная". С исполнительскою 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 выплевывающего ее, как полоскание, которым прочищено горло.

* * *

Незнакомство русских читателей с итальянскими поэтами (я разумею 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.

Da oggi a noi la cotidiana manna...1

(Purg., XI, 13)

Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме - in disio!2

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 небу.

Пушкинская строфа или Тассова октава возвращает нам наше собственное оживание 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.

[Кстати: современная русская поэзия пала так низко, что [сочинять на нее критику] читать иное вслух так же отвратительно, как оказывать услуги.]

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

Ведь, если хотите, вся новая поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери и воздвигалась она резвящимися шалунами национальных литератур на закрытом и недочитанном 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 порабо-щенным 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.

1 Дай нам сегодня ежедневную манну.

2 Стремление, вожделение.

* * *

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...

[...co] quale il fantolin corre alia mamma...1

(Purg., XXX, 44)

это он кидается к Беатриче - бородатый грешник, много поживший и высоко образованный человек.]

А сколько раз он тычется в подол Виргилия - "il dolce padre!" или вдруг посреди строжайшего школьного экзамена на седьмом этаже неба - образ матери в одной рубахе, спасающей дитя из пожара.

1 С какой (доверчивостью) малыш бежит к матери.

* * *

Дант произвел головную разведку для всего нового европейского искусства, главным образом для математики и для музыки.

* * *

Дант может быть понят лишь при помощи теории квант.

* * *

Я позволю себе сказать, что временные глагольные формы изготавлял для десятой песни в Кенигсберге сам Иммануил Кант.

* * *

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru

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"¹ и к "Benedictus qui venit"², то к кухонной латыни. Есть огромный порыв к говору родной провинции – тяга тосканская.

1 "День гнева" (лат.) – начальные слова католического песнопения, сложенного Фомой Целанским и входившего в чин католического погребения.

2 "Благословен ты, грядущий" (лат.).

* * *

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 блеющему старческому плачу, то крику пытаемых на дыбе, то голосу женщин-плакальщиц, то лепету двухлетнего ребенка.

Фонетика употребительной речи для Данта лишь пунктир, условное обозначение...

* * *

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 начало всех поступков], как самый сложный вид движения, регулируемый сознанием¹.

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.

¹ Мысль принадлежит Б. Н. Бугаеву (примеч. О. М.).

* * *

У Блока: "Тень Данта с профилем орлиным о Новой Жизни мне поет".

Ничего не увидел, кроме гоголевского носа!

Дантовское чучело из девятнадцатого века! Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта.

* * *

Поэтические образы, так же как и химические формулы, пользуются знаками неподвижно-ти, но выражают бесконечное движение...

* * *

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 встречаемых вопросов звучит приближенно 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 стрекалом, то жалом, то укусом и т. д. Довольно часто употребляет термин "il morso", то есть укус.

* * *

Сила культуры – в непонимании смерти, – одно из основных качеств гомеровской поэзии. Вот почему средневековые льнули к Гомеру и боялось Овидия.

* * *

...тут достигается "цель очищения и цель самосоздания", о которой говорил наш Ап. Григорьев, охрипший от ненависти к пересказчикам, к ничему не передвигающим передвижникам [, к подвижникам, умерщвляющим всякое движение], писателям.

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

* * *

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.

* * *

Чтение "Божественной комедии" должно быть обставлено как огромный исполнительский эксперимент. Оно само по себе есть научный опыт.

* * *

Все знают, что Дант "уважал" погоду и работал в этом смысле не хуже образцовой альпийской метеорологической станции с прекрасными наблюдателями и хорошим оборудованием. Не менее знамениты световые эффекты "Inferno" и "Purgatorio" – облачность, влажность, косое освещение, горное солнце и т. д.

Пиротехническая выдумка "Paradiso" целиком устремлена к общественным празднествам и фейерверкам, Возрождения.

Огромная активная роль света в новом европейском; театре – будь то драма, опера или балет – была, конечно, подсказана Дантом.

* * *

Необходимо создать новый комментарий к Данту, обращенный лицом в будущее и вскрывающий его связь с новой европейской поэзией.

* * *

На днях в Коктебеле один плотник, толковейший молодой парень, указал мне могилу М. А. Волошина, расположенную высоко над морем на левом черепашьем берегу Ифигениевой бухты. Когда мы подняли прах на указанную в завещании поэта гору, пояснил он, все изумились новизне открывшегося вида. Только сам М. А. – наибольший, по словам плотника, спец в делах зоркости мог так удачно выбрать место для своего погребения.

В руках у плотника была германского изделия магнитная стамеска. Он окунал в гвозди голую голубую сталь и вынимал ее всю упившуюся цепкими железными комариками. М. А. – почетный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем, – всю свою жизнь посвятил намагничиванию вверенной ему бухты. Он вел ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом и был премирован отзывом плотника.

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке

<http://mandelshamjoseph.ru/> Приятного чтения!

<http://buckshee.petimer.ru/> Форум Бакши buckshee. Спорт, авто, финансы, недвижимость. Здоровый образ жизни.

<http://petimer.ru/> Интернет магазин, сайт Интернет магазин одежды Интернет магазин обуви Интернет магазин

<http://worksites.ru/> Разработка интернет магазинов. Создание корпоративных сайтов. Интеграция, Хостинг.

<http://filosoff.org/> философия, философы мира, философские течения. Биография

Эссе. Осип Эмильевич Мандельштам mandelshamjoseph.ru
<http://dostoevskiyfyodor.ru/>
сайт <http://petimer.com/> Приятного чтения!