

ЕЛЕНА ГЛАЗОВА-КОРРИГАН

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО МИРАМ ДАНТЕ: МЕТАМОРФОЗЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОЗЕ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

В статье проанализирована поэтика Мандельштама и ее связь с фигурой Данте. Показано, что понимание Мандельштамом воздействия поэтического текста на сознание читателя в его поздних теоретических работах «Разговор о Данте» и «Путешествие в Армению» задано структурами мира «Божественной комедии». Автор статьи исследует начальную («инфермальную») стадию восприятия, когда слово, проникающее в сознание, обречено погибнуть в интертекстуальной реакции читателя, чтобы впоследствии возродиться новыми значениями. Данная стадия совпадает с началом путешествия Данте — с вхождением в ландшафт, с трудом поддающийся описанию или анализу, и нисходящим движением, которое совершает Пилигрим, ведомый Вергилием.

Ключевые слова: Мандельштам, поэтика, логос, интертекстуальность, сознание.

1. «Скрещенный процесс» поэтической речи

Работы Мандельштама 1930-х годов: «Путешествие в Армению», неоконченные статьи о «натуралистах» и, в особенности, «Разговор о Данте»¹, — представляют собой оригинальную, яркую и достаточ-

¹ И в своих мемуарах, и в издании писем Рудакова Эмма Гернштейн неоднократно подчеркивает, что Мандельштам воспринимал «Разговор о Данте» как произведение, которое дает ключ для понимания его взглядов на поэзию [1, с. 165 и далее].

но дерзкую попытку определить природу воздействия поэтического текста на сознание читателя. Необходимо подчеркнуть, что именно в эти годы Мандельштам старается уяснить и описать особые свойства феномена, который он именуется «обращаемостью или обратимостью поэтической материи» [3, с. 233]. Понятия эти довольно сложные, и чтобы представить теоретическую мысль Мандельштама в отношении «поэтической материи» и ее «обращаемости» к сознанию читателя, требуется определенное усилие.

Отрицая академические толкования «Божественной комедии»²⁾, Мандельштам тем не менее подходит очень близко к языческим и христианским истокам философской мысли Данте, которые он «подхватывает» из самого Данте. Описание поэтической фактуры в «Разговоре о Данте» напоминает действие «сотворяющего логоса» в вещественном мире, но Мандельштам, объясняя сущность поэтического языка, находит для средневекового «логоса» свое название. «Сотворяющий логос» философии становится у Мандельштама «единым дифференцирующим порывом» [3, с. 221] или формирующей силой, которая сталкивается с материей и проникает в ее неоформленные, неструктурированные, чисто количественные измерения. При этом поэзия в «Разговоре о Данте» становится живым отпечатком этого взаимодействия, который формирует материю во всех ее метаморфозах и новых измерениях; то есть, поэтический текст оказывается живым дневником тех сложных видоизменений, которые сам порыв и создает. Поскольку логос и в философии, и у Данте — это принцип бесконечности, деятельность силы, которую Мандельштам именуется порывом, тоже никогда не прекращается, и ощущается она нами как постоянное изменение текста, жизнь которого продолжается на множественных смысловых и интуитивных уровнях как у поэта, так и у читателя. Даже поэтическая цитата никогда не прекращает свое воздействие на сознание: «Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» [3, с. 220].

Необходимо также заметить, что развитие взглядов Мандельштама на поэзию также определилось и его интересом к теоретической физике начала XX века. Если мы мысленно заменим действие нисхо-

² Мандельштам подчеркивает, что он выбрал Данте предметом своей книги не из-за взглядов поэта на структуру мироздания, но из-за чрезвычайно тонкого и глубокого понимания метаморфоз поэтической речи, столь ярко отразившихся в структуре великой «комедии»: «Дант выбран темой настоящего разговора не потому, чтобы я предлагал сосредоточить на нем внимание в порядке учебы у классиков... но потому, что он самый большой и неоспоримый хозяин обращающейся и обратимой поэтической материи» [3, с. 245].

дящего поэтического логоса на движения волновых колебаний, пре-
вращающихся внутри вещественной ткани в световое или звуковое
излучение и создающих таким образом магнитное поле, чья сила
никогда не прекращается, мы опять же получим нечто похожее на
толкование Мандельштамом постоянно движущейся и изменяющей-
ся поэтической материи, полной цветовой, световой и музыкальной
окраски, завораживающей и одновременно отталкивающей слуша-
теля. Однако эту систему волнующейся и волнующей ткани никак
нельзя свести к простой формуле.

Тексты «Разговора о Данте» и «Путешествия в Армению» лишней
раз напоминают о необходимости исследования философских исто-
чников теоретической мысли Мандельштама. Но поскольку в этой
работе речь идет не о философских предшественниках поэта, мы не
собираемся судить о том, осознавал ли сам Мандельштам свою бли-
зость к философским и духовным корням Данте в толковании логоса,
который нисходит в материю, формирует ее, оплодотворяет и угаса-
ет, все же ее преодолев³. Мандельштам никогда прямо не касался во-
проса о происхождении и сущности учения о субстанции-форме или
о логосе. Этот философский контекст несомненно был также опасной
идеологической и политической территорией, и поэту было гораздо
безопаснее обходить схоластических последователей Фомы или под-
смеиваться над ними.

Но как бы то ни было, Мандельштам открыто признает дух Дан-
те, и в 1930-е годы поэт находит новое теоретическое объяснение
сложному процессу, определяющему фактуру стиха. Мы знаем, что
он никогда не воспринимал поэзию как утверждение, сообщение или
даже закодированное сообщение. Напротив, он больше всего ценил
способность поэзии передавать скрытый импульс или порыв, поро-
ждать многоликие метаморфозы и превращения в сознании и вооб-
ражении поэта и читателя. Во многих из его более ранних стихотво-
рений мы уже видим этот непрекращающийся отпечаток постоянно
меняющихся метаморфоз, вызванных поэзией к жизни:

«Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,

³ Возможно, что «философское влияние» — это в большей степени влияние русской творческой среды предреволюционной эпохи. К примеру, и Кузмин, и Вячеслав Иванов глубоко знали классическую литературу и философию. Трудно определить более специфические философские воздействия. По словам Надежды Яковлевны, философские интересы Мандельштама были строго ограниченны [2, с. 259]. Биографических сведений о философских занятиях О. М. (помимо ее воспоминаний) сохранилось очень мало.

Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Сначала думал я, что имя — серафим,
И тела легкого дичился,
Немного дней прошло, и я смешался с ним
И в милой тени растворился [...]

И так устроено, что не выходим мы
Из заколдованного круга [...]» (1920).

Но все же именно в 1930-е годы Мандельштам наконец находит подход или скорее даже целую систему определений, позволяющих наиболее полно отразить эти постоянно меняющиеся свойства, которые, впрочем, никак не свидетельствует о простоте или доступности теоретической мысли поэта.

В «Разговоре о Данте» поэт, как это уже было нами замечено, не говорит о логосе, а называет одну сторону исследуемого процесса порывом (греческое соответствие — «рпешта»), который описан как колебание волны, толчок к изменению, модуляция, невещественная и неслышная сама по себе и воспринимаемая только через его воздействие на нечто вещественное, соответствующее второй стороне процесса. Эта вторая сторона полностью материальна и описана как скопление свойств и качеств, самих по себе бесформенных и неодухотворенных (звучание, работа речи, чернила, бумага, работа т. д.), но из-за действия порыва эта материальная природа пронизывается формообразующим волнением, молниеносно исчезающим, но при этом фиксируемым сознанием. Отсюда и появляется сравнение поэзии с «ковром, сотканным из влаги», то есть, сотканным из волн, исчезающих на поверхности: «смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться» [3, с. 220]. При этом волны, создающие поэтическую ткань, не теряют следов своего происхождения и отпечатываются в воображении как разноцветное живое пространство: «Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны — в жгутах, фигурах, орнаментах [...]», сохраняя «следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы» [3, с. 218].

В поэтическом языке, так начинается Мандельштам свой «Разговор о Данте», всегда можно ощутить обе стороны процесса, где вол-

ны внедряются в вещественную ткань: одну из сторон — движение волн-сигналов, созданных порывом, мы ощущаем скорее всего подсознательно только как постоянное изменение, движение, тягу к изменению, орудийный удар, вещественный след воздействия которых сразу же исчезает. Другая же сторона осознается как чисто количественный процесс речевой работы, самой по себе, как говорит Мандельштам, девственной, неодоухотворенной, неплодотворенной (эта эротическая метафора раскрывается у него в дальнейшем в образе материнского лона, материи, женского начала, стремящихся к соитию, оплодотворению и рождению тела текста или тела ребенка).

Две эти стороны, порыв и материя, — эти «борцы, свивающиеся в клубок на арене», — находятся в постоянном соприкосновении и скрещивании, и определение этого непрекращающегося процесса у Мандельштама настолько многопланово, что мы приводим его целиком:

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. <...> Поэтическая речь, или мысль, лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещиванье двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала [3, с. 216–217].

Таким образом, в поэзии мы ощущаем и слышим прежде всего результат этих постоянно происходящих скрещиваний, и как бы мы не старались уловить эти многоплановые колебания или изменения слова, мысли, музыкальной основы речи, они так мгновенно исчезают, что кажутся недоступными восприятию. Как пишет Мандельштам в черновых записях: «При помощи Данта мы это поймем. [...] Но Дант нас не научит орудийности: он обернулся и уже исчез» [3, с. 399]. Но даже если это молниеносное изменение остается главной чертой поэзии, поэтический текст все же отпечатывается в сознании именно

рядами неуловимых, быстро исчезающих превращений, «обращений и обратимостей», которые, в свою очередь, начинают преобразовывать и преобразовываться в сознании, пробужденном поэзией.

Очень важно подчеркнуть, что двусторонний процесс скрещивания нельзя постигнуть только через два определяющих начала, взятых по отдельности. Для постижения воздействия поэзии на сознание надо проследить целую систему постоянно изменяющейся жизни воздействия художественного текста. Отсюда и начинается тема путешествия по всей природе слова, и именно здесь мир Данте, эмоциональный фон «Ада» (родство с материей), «Чистилища» (родство с природой) и «Рая» (родство со светом), помогает Мандельштаму найти основные ориентиры для объяснения своего видения поэзии.

Иными словами, природа лежащих в основе двух начал поэзии — вечного преобразующего порыва, неслышимого в себе, и количественной материи, в которой проявляется его действие, — такова, что, читая, мы входим в огромное изменяющееся пространство их непрерывного и многопланового взаимодействия⁴. Если мы стараемся уследить все изменения этого никогда не застывающего поэтического пространства, нам приходится находиться как бы в постоянном движении и бродить вместе с Данте: «Обратили ли вы внимание на то, что в Дантовой «Комедии» автору никак нельзя действовать, что он обречен лишь идти, погружаться, спрашивать и отвечать?» [3, с. 402].

Более того, внимательное изучение образной системы Мандельштама и повторяющихся изображений, проходящих через все тексты этого времени, позволяет увидеть поэтику Мандельштама в новом ключе. Чтобы представить основные черты этой глубоко метафоричной поэтики, необходимо составить словарь повторений и изменений образов, используемых поэтом. Основываясь на этих наблюдениях, становится возможным постепенно разграничить основные коммуникативные стратегии, которые, согласно Мандельштаму, объединяют текст и читателя в непосредственном, мгновенном, бессознательном и как бы нерасчленимом соприкосновении.

Поскольку мы воспринимаем реакцию на поэтический текст как единый процесс, становится необходимым найти подход, при котором можно различить дифференциальные ступени, исчезающие в момент понимания. Данте, как часто повторяет Мандельштам, помогает читателю преодолеть «остановленный текст природы»:

⁴ Здесь Мандельштам использует дантовский образ борцов, которые должны состязаться бесконечно: «борцы, свивающиеся в клубок» [3, с. 217 // «Ад» XVI. 22–24, Данте Алигьери, «Божественная комедия»].

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 [3, с. 251].

В «Путешествии в Армению» Мандельштам, рассматривая гору Алагез, описывает именно это присутствие дифференцируемых слов и формообразований в как бы нечленимой структуре «камня»:

Я составил себе совершенно неправильное представление об Алагезе. Он мне казался монолитным хребтом. На самом деле он складчатая система и развивается постепенно — по мере подъема шарманка диоритных пород раскручивалась, как альпийский вальс [3, с. 208–9].

Таким же образом, даже когда кажется невозможным уловить многослойность смены ощущений, связанных с чтением поэзии (поскольку они «исполняются» мгновенно и кажутся единой породой), именно здесь система Дантовских миров предлагает неожиданный выход из положения, т. е., как говорит Мандельштам, «при помощи Данте мы это поймем» [3, с. 399].

Более того, как в «Divina Comedia», так и в «Разговоре о Данте» путешествие по этому постоянно изменяющемуся пространству, кажущемуся единым и нерасчленимым, начинается как движение в глубину материи, буквально — к глубинам земли, к корням природы, к глубинам камня, движение «в метаморфозу свертывающегося и развертывающегося литературного времени, которое мы перестали слышать» [3, с. 399]. Если мы спустимся в глубину материи, т. е. в инфернальный мир, мы сможем услышать, как поглощается логос, но мы также способны приблизиться и к проявлению логоса во всей его силе — световому и музыкальному «диктанту», представленному в «Рае». Если у Данте этот путь как бы расчленен во времени, у Мандельштама эти уровни разыгрываются одновременно, но Данте при этом является путеводителем.

Таким образом, материал нашего исследования не может ограничиться описанием двух противоположных начал поэтической вселенной; чтобы объяснить мысль Мандельштама о Данте нам необходимо уловить те бесконечные возможности, которые возникают в результате постоянных соединений порыва и «собственно речи», соедине-

ний, мимолетно фиксируемых на различных уровнях сознания. Надо также подчеркнуть, что Мандельштам стремился не только описать эти изменяющиеся уровни-ландшафты поэтического процесса, но и найти их общее теоретическое обоснование. Если сопоставить развитие образной системы «Разговора» с описанием Мандельштамом естественных наук, становится возможным показать, что каждый этап восхождения или нисхождения по вертикальной оси дантовской вселенной может быть соотнесен, с точки зрения Мандельштама, с научным исследованием органической жизни⁵). Иными словами, стадии взаимодействия между логосом и материей сопоставляются Мандельштамом как и с художественным творчеством, так и с развитием естественных наук (живой историей человеческого познания тайн природы). При этом сознание мыслителя, пробужденное поэтическим текстом, никогда не сравнивается прямолинейным способом с историческими моделями научного исследования; Мандельштам ценит речь «только в подъемах и лавированьях поэтической композиции» [3, с. 245] и в самом начале «Разговора» сам констатирует свою явную нелюбовь к утверждениям, легко поддающимся пересказу, потому что «там поэзия, так сказать, не ночевала» [3, с. 216–217]. Но даже при том, что автор избегает целенаправленных объяснений и не эксплицирует взаимосвязи своих идей, читатель может почувствовать их близость, опираясь на поразительное созвучие образов, относящихся к поэтической речи в «Разговоре», описание «натуралистов» в «Путешествии» и в статье о Дарвине.

В данной статье мы разберем вторую главу «Разговора о Данте» и рассмотрим только описание движения порыва вдоль так называемого inferнального пространства внутри поэтического текста, представленного Мандельштамом как герметичный процесс или бессознательный отклик самой первой стадии чтения — вхождение в ландшафт, трудно поддающийся описанию или анализу. Именно здесь же образная система Мандельштама перекликается с его описанием Жана-Батиста Ламарка (1744–1829), спускающегося при помощи микроскопа в глубины эволюционного ряда. В представлении Мандельштама, организация дантовского «Ада» имеет общие черты с эволюционным пониманием природы, предложенным ученым, согласно работам которого, инстинктивные потребности, сформированные окружающей средой, заставляют простые организмы пре-

⁵ По выражению Мандельштама, «Не обращать внимания на форму научных произведений — так же неверно, как игнорировать содержание художественных. Элементы искусства неумоимо работают в пользу научных теорий» [3, с. 216].

вращаться в более сложные эволюционные формы, но Ламарк как бы позволяет Мандельштаму спуститься к самым изначальным формам.

2. Начало чтения; погружение в инфернальное пространство

Вторая глава «Разговора о Данте» изображает первую стадию чтения, которая соотносится у Мандельштама с ощущениями путешественника, оказавшегося в Inferno. Таким образом, инфернальный мир Данте рассматривается как первая встреча с текстом, которому суждено перестроить внутренний мир читателя. Более того, если прислушаться к Мандельштаму, становится явно, что описание начальной встречи с текстом и их соответствие с подходом Ламарка к живой природе также «разыгрывают» первые шаги в развитии европейской биологии. Этот уровень чтения — вход в материальную текстуру текста — представляется как герметичный процесс, не зафиксированный сознанием. Если же сопоставить поразительные картины второй главы «Разговора» и созвучные им эпизоды «Путешествия в Армению», можно убедиться, что мысль поэта глубоко последовательна в описании начала чтения как принципа, качества которого все же можно предать анализу и подробному изучению. Последовательность образов на этой стадии будет рассматриваться нами в следующем порядке:

2.1. Начало процесса — зарождение движения рядом с материальными фрагментами «мыслящей жизни».

2.2. Провал или разлом.

2.3. Смерть как результат проникновения.

2.4. Чтение как чувство интертекстуальности.

2.5. Обратимость времени.

2.6. Построение органа передачи и восприятия.

2.7. Язык как приказ.

2.8. Призрак прошлого как адресат.

2.1. Начало процесса — зарождение движения рядом с материальными фрагментами «мыслящей жизни»

Начальная стадия чтения перекликается с возникающим в работах 1920-х годов образом света, явно неспособного проникнуть в толщу земли или пронзить плотность массы. Основной вопрос для Мандельштама представлен сразу на нескольких уровнях внутреннего диалога с самим собой и читателем. Каким чудом, например,

черные буквы на странице становятся началом нескончаемого путешествия? Как слово проникает в сознание, входя в тело через ухо или глаз? И тут же возникает другой образ: может ли свет пройти сквозь камень? Можно ли, чтобы понять это, сойти, как Ламарк, по лестнице органической жизни? И наоборот: могут ли самые простые формы жизни нести след воздействия нематериальных и непостижимых сил? Этот вопрос повторяется со все возрастающим пафосом в «Путешествии в Армению». Что такое черные буквы, оставшиеся на бумаге после долгой работы мысли — одеяние мыслящей жизни или рой насекомых, окружающий уже лежащее в земле тело? Можно ли найти в материальных следах путь к умопостигаемой реальности? Цитируемый ниже отрывок из «Путешествия в Армению» — насекомые вокруг разлагающего тела, найденного во время раскопок, — отражает многомерный подход Мандельштама: насекомые сопоставлены и с буквами на странице, и с разлагающимся телом, и с деградацией жизни в разрушающейся материи⁶. Взятые же вместе, эти фрагменты составляют образный фон «Ада» (следует обратить внимание на то, что в приведенном отрывке упоминается черт):

И как-то я увидел пляску смерти — брачный танец фосфорических букашек. <...> Черт знает, куда их заносило! Подойдя ближе: электрифицированные сумасшедшие поденки подмаргивают, дергаются, вычерчивают, пожирают черное чтиво настоящей минуты. Наше плотное тяжелое тело истлеет точно так же, и наша деятельность превратится в такую же сигнальную свистопляску, если мы не оставим после себя вещественных доказательств бытия [3, с. 197].

Сама картина распада жизни не лишена проблесков света, энергии, изменения — насекомые фосфоресцируют, они дергаются и подмигивают. В простейших формах материи не исчезает след изменений. Но как же начать подъем по лестнице органической жизни?

⁶ В черновиках окончания трактата, где одновременно сосуществуют несколько версий, Мандельштам отмечает, что цель его творчества — попытка прикоснуться ко дну органической жизни, где кишат насекомые, и в этом нисхождении возвратиться к исходной точке: «Я хочу познать свою кость, свою лаву, свое гробовое дно <как под ним заиграет и магнием и фосфором жизнь, как мне улыбнется она: членистокрылая, пенящаяся, жужжащая>. <...> Упереться всеми фибрами моего существа в невозможность выбора, в отсутствие всякой свободы. <...> Если приму как заслуженное и тень от дуба, и тень от гроба, и твердокаменность членораздельной речи, — как я тогда почувствую современность?» [3, с. 386].

2.2. Провал или разлом

Ответы Мандельштама никогда не бывают однозначными. Только подробное исследование языка и образности способно прояснить смысл текста. К примеру, можно заметить удивительную последовательность во всех фрагментах, касающихся темы «Ада». Поскольку поэтическое путешествие сразу сталкивается с прочностью непроницаемой материи, путь далее, как и у Данте, лежит сквозь прочность как таковую. В данном контексте Мандельштам постоянно вводит понятия провала или разлома. Образ этот проясняет трудности для толкования фрагменты — порыв проникает сквозь провал, разлом, то есть сквозь трещину в камне. Кроме того, понятие провала практически всегда сопутствует нисхождению к тайнам органической жизни. Здесь же неоднократно возникает языковая игра с поэтическим термином «троп» и образом узкой тропы, идущей через расщелину.

Через провалы и тропы опыта и памяти, или через разлом в единстве нашей биографии, входит в наше сознание книга. Такое видение возникает в черновиках эссе «Читая Паласа»:

Она [книга] еще не продукт читательской энергии, но уже разлом в биографии читателя; еще не находка, но уже добыча. Кусок струистого шпата. Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное [3, с. 389].

Именно там, где образ провала эксплицируется, начинается путешествие героя во второй главе «Разговора» — Данте и Вергилий приглашают читателя проследовать в глубину земли через узкий разлом в камне: «Начало десятой песни "Inferno". Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка: "...Теперь мы вступили на узкую тропу между стеной скалы и мучениками — учитель мой и я у него за плечами..."» [3, с. 221].

Метафорическая близость героя к мученикам таит в себе горькие личные ассоциации. «Провал», разрыв, утрата внутреннего равновесия, вызванные тем, что современный поэт и его герой не могут свободно проявить себя в обществе, тоже побуждают к рождению поэзии. Поэтический порыв находит путь через личное страдание поэта, несмотря на потерю, или, скорее, благодаря ей. Внутреннее состояние поэта, чужого в современном ему дискурсивном пространстве, преобразуется в пространство художественное, доступное поэтическому порыву-импульсу, который, проникая в материю, начинает

процесс превращений и метаморфоз — «обращений и обратимости». Иными словами, рисуя Данте как «странствующего изгнанника», Мандельштам создает и незабываемый образ собственного социального отчуждения в 1930-е годы. Обращение к Данте созвучно для Мандельштама еще и потому, что великий итальянец, будучи испуган и потерян, выбирает проводника — Вергилия, который помогает ему выжить на узкой тропе.

Лапидарность его не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей в себе выход в сонных казнях, в воображаемых встречах, в заранее обдуманных 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 [3, с. 224–5].

Таким образом, начало коммуникативного процесса представлено как провал, узкая тропа к ранее неведомому и скрытому во мраке пространству, где затруднены любые попытки исследования. В «Путешествии в Армению» Ламарк — научный двойник Данте, движущийся к самым истокам, к происхождению жизни в материи, пугающей человеческое сознание: «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия — ад для человека» [3, с. 201]. Мандельштам рисует Ламарка нисходящим к тайнам жизни через провалы и разломы: герой приближается к миру, не поддающемуся научному исследованию по причине отсутствия (еще один провал!) доказательств или фактического материала. «Ламарк чувствует провалы между классами. [Это интервалы эволюционного ряда. Пустоты зияют.] Он слышит синкопы и паузы эволюционного ряда» [3, с. 386]. Можно прибавить, что один из первых персонажей, представленных в «Путешествии», профессор Хачатурьян — «не только археолог, но и педагог по призванию» [3, с. 181], то есть человек, который изучает остатки прошлого, найденные в провалах; он буквально разламывает землю, чтобы найти в ней следы отложившегося смысла. Портрет Хачатурьяна, заметим, завершается образом Мандельштама, созерцающего место раскопок.

2.3. Смерть как результат проникновения

Что же происходит, когда проникают в материю, спускаются по лестнице органической жизни, теряют внутреннее равновесие и в сознании читателя возникает провал, вызванный книгой? Все эти образы подчеркивают, что на данном уровне художественного пространства научное исследование невооруженным глазом практически невозможно. В начале «Путешествия» Мандельштам оказался на месте раскопок, где есть «и глиняные черепки, и человеческие кости», и загадочный нож с клеймом N.N. То есть, всюду следы смерти, и Мандельштам «с уважением завернул в свой носовой платок пористую известковую корочку от чьей-то черепной коробки» [3, с. 181].

Проникновение в толщу материи приводит к распаду. Так, приближаясь к секретам органической жизни, Ламарк теряет зрение, Бетховен — слух. «Ламарк выплакал глаза в лупу. Его слепота равна глухоте Бетховена» [3, с. 386]. И Данте израсходовал «весь материал» [3, с. 229]. Мало того, на протяжении второй главы «Разговора» автор не раз подчеркивает, что в одиночку Данте никогда бы не одолел спуска к тем пределам, где «все усилия направлены на борьбу с гушиной и неосвещенностью места» [3, с. 221]. Спуск в глубины Ада изображен как непереносимая смерть, которая, с другой стороны, символизирует желание стать частью земли, стремление обратиться в семя.

По мере того как книга образует трещину в жизни читателя, поэтический голос умолкает, падая, подобно семени, в «слуховое окно». Погружение в материю равнозначно личной смерти: слово похоронено в яме уха, черты личности стираются. «Между тем, вместо того, чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрятывает на самое дно туманного звукового мешка» [3, с. 225]. Слушатель не успокоен, он во внутреннем смятении: «Тени сизые смешались» [3, с. 225].

2.4. Чтение как чувство интертекстуальности

Смерть поэтического голоса в пространстве Ада (или в хаотическом состоянии читателя) изображена через погружение в мир прошлого. Это предполагает обратимость времени — прошлое на этом уровне погружения сильнее будущего⁷. Поэтический голос неизбежно угасает, поскольку в пространстве прошлого стираются черты лич-

⁷ Это, в свою очередь, объясняет образ битвы глагольных окончаний прошедшего и настоящего времен — центрального фрагмента в описании поэтической речи (вторая глава «Разговора»).

ности⁸⁾. Возможно, именно в этом кроется объяснение бесконечной подтекстовой референциальности как основной черты inferнального пейзажа; здесь преобладает не ощущение текста, но ощущение его истоков. Распад на интертекстуальные отзвуки воздействует на целостность и самого текста, и воспринимающего сознания. И текст, и читатель выявляют только фрагменты памяти. На данном этапе текст не принадлежит одной личности или одному голосу — ведь голос угас «на самом дне туманного звукового мешка» [3, с. 225].

Текст существует как хор цитат или как разрастающееся эхо умолкнувших голосов. Более того, Мандельштам неизменно изображает проникновение в материю как погружение в делимое или даже разделенное на атомы пространство. Так увидены поэтом и эволюционные ряды Ламарка, и «кусоч дымчатого шпата», вырванный из земли раскопками, и отрывки воспоминаний, разбуженных в памяти вторжением книги. Кульминация этих эпизодов — видимых и слышимых в inferнальном пространстве — «настоящая цитатная оргия»:

В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они умещаются на мембране одного крыла. <...> Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы. Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Немолкаемость ей свойственна [3, с. 220].

2.5. Обратимость времени

Проникновение в материю равносильно возвращению к собственным поэтическим и культурным истокам. Исходя из этого, поэт продолжает исследовать поэтическое пространство Дантовского Ада. Если проникновение сюда равносильно возвращению во времени, то Мандельштам может изобразить данный уровень коммуникативного процесса как пору ученичества, то есть возвращение в обратимое время, когда учитель был быстрее, проворнее и моложе, чем его ученик. На этом уровне толкования в каждой строке можно услышать эхо цитат, ощутить пробужденное прошлое, таящее в себе секрет «образованности»:

⁸ Мандельштам использует известное клише «конец — это начало». Когда Данте исчезает среди серых теней, «самый конец наступает и нечаянно звучит как начало» [3, с. 225].

Образованность — школа быстрееших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам — вот любимая похвала Данта. В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что он “бегает быстрее”. <...> Омолаживающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши — победителя на спортивном пробеге в Вероне [3, с. 220].

2.6. Построение органа передачи и восприятия

Спуск в глубины материи подобен ученичеству, его не совершишь без помощи особых орудий. В текстах Мандельштама читатель уже встречал образ микроскопа, с помощью которого Ламарк спускается в глубины эволюционного ряда⁹. В «Путешествии» находят рукоятку ножа, необходимого для раскопок. Для Данте проникновение в материю равносильно исследованию и открытию специального органа познания и передвижения в поэтическом пространстве (в первой из приводимых цитат имплицирован и эротический подтекст, и сложный музыкальный субстрат в озорной игре со словом «орган» и «оргán»).

Дант никогда не вступает в единоборство с материей, не приготовив органа для ее уловления, не вооружившись измерителем для отсчета конкретного каплющего или тающего времени» [3, с. 221–2]. «Задолго до Баха, в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, <...> 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 [3, с. 225].

Черты inferнального пейзажа проработаны с удивительным постоянством. В аду не слышно поэтического голоса, он спрятан или погибает¹⁰. Однако именно этот уровень пространства изобилует

⁹ Гиффорд подчеркивает, как важны образы ламарковского микроскопа и бинокля, в который смотрит профессор Хачатурян. Оба прибора предназначены для изучения невидимых невооруженным глазом объектов, иначе говоря, оба образа связаны с мотивом ясновидения, прозрения. [4, с. 28–29].

¹⁰ В набросках «Разговора о Данте» Мандельштам пытался указать обманчивую природу смерти голоса, который, на самом деле, не входит в пространство ада, но лишь освещает его. Свет избегает тьмы, поскольку он в нее не входит: «Но в основе композиции решительно всех песен Inferno лежит движение грозы, созревающей как метеорологическое явление, и все вопросы и ответы вращаются, по существу, во-

интертекстуальными отсылками, поскольку он ближе всего к тем истокам, к семенам, к которым восходит образованность автора. Авторское видение унаследовано от других поэтических голосов, которые на данном уровне являют единственную реальность текстовых смыслов — их значение в прошлом. Уровень этот не постигнешь без особого инструмента, помогающего оплодотворить будущее — микроскопа для Ламарка, методологии для критика, мастерства (органа) для Данте. Искусственные орудия позволяют уловить то, что при других условиях оставалось бы неуловимым.

Более того, нужда в органе-посреднике при исследовании данного уровня художественного пространства объясняет, почему о спуске к глубинам материи поэт говорит языком приказа. Потребность в искусственном «органе», вызванная непроницаемостью материи, указывает на то, что между наблюдателем и наблюдаемым, субъектом и объектом, говорящим и адресатом, учителем и учеником равенства нет, точно так же, как первое знакомство с книгой — потеря личной ориентации:

Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное [3, с. 389].

2.7. Язык как приказ

Мотив приказа всегда возникает в контексте нисхождения к глубинам материи. Ламарк отдает приказы и диктует природе ее правила: «Ламарк <...> прежде всего законодатель. Он говорит как член Конвента. В нем и Сен-Жюст, и Робеспьер. Он не столько доказывает, сколько декретирует законы природы» [3, с. 391]. Как только герой «Разговора» проникает сквозь трещину в камне, автор подчеркивает императивный тон его письма. «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» [3, с. 222].

Точно так же вышеупомянутое вторжение книги в провалы опыта и памяти изображено не только через чувственные образы, но и через категоричный императив — власть книги, «обладание бесконтрольное и хищное». Развивая этот образ, автор продолжает: до

круг единственного: стеречь, быть или не быть грозе. Точнее — это движение грозы, проходящей мимо и обязательно стороной» [3, с. 403; курсив мой]. Однако этот фрагмент не вошел в окончательную версию.

чего разнообразны ее военные уловки и хитрости ее хозяйничанья» [3, с. 389]. Этот уровень текста раскрывает многозначность и насыщенность контекста категоричного приказа, услышанного когда-то молодым Мандельштамом в императивной модальности Катулла, чья фраза — «*volemus*» (да полетим!) — «воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было [1, с. 214].

2.8. Призрак прошлого как адресат

Если обращение равносильно приказу, то на кого же обращена словесная атака? Ламарк отдает приказы природе. По мере схождения Данта в Ад «навстречу плывет голос — пока еще неизвестно чей. Все труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос — первая тема Фаринаты — крайне типичная для «*Inferno*» малая дантовская *arioso* умоляющего типа» [3, с. 223]. Голос, ариозо нищего изгнанника, который приветствует Данте, является блестящей интерпретацией традиционного платоновского представления о материи.

Действительно, это отождествление вполне согласуется с представлением о входе в Ад как погружению в плотность материи, как движению к смерти. Голос, встречающий Данте, не принадлежит читателю (читатель еще не способен спуститься в самую глубину пространства). Принадлежит он одному из обитателей Ада, и желание героя встретиться с ним и есть «выпад первый» в нарастающем напряжении встречи: «Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено будет ли мне увидеть?» [3, с. 222]. В этом диалоге адресат — призрак прошлого, который, по мере спуска, обретает реальные и даже категоричные очертания, он приближает, даже толкает поэта к миру его предков: «Я пригвоздил к нему свой взгляд, И он выпрямился во весь рост <...> Кто были твои предки?» [3, с. 222]. Первый зов поэтической речи — начало пути и борьбы — влечет за собой пробуждение отзвуков прошлого и в цитатном пейзаже текста, и в полузабытой истории читательской жизни.

Сила изгнанника-просителя постепенно крепнет. Призрак завершенного прошедшего «выпрямился во весь рост», в то время как голос поэта спускается все ниже по лестнице самозабвения. Усиливающийся шум межтекстовых цитат заглушает его слова; общение в этом пространстве состоит в основном из команд и приказов. Голос становится частью материи; это предчувствие смерти, когда живое существо обращается в семя, попадающее через провал в «слуховое окно» [3, с. 225], и добровольно принимает смерть или погружение в материю. С другой стороны, стремление войти в материю сторицей

воздає дерзаючому. Погружение в материю приводит к созданию инструмента, особого средства, или, в данном случае, самого искусства, которое поможет различить скрытые уровни мира, иначе непостижимого.

За входом в материю и кажущейся смертью в ней следует вторая стадия коммуникативного процесса. На новом уровне изменяется само направление спуска, и познание, в основе своей, становится инстинктивным. В третьей главе «Разговора о Данте» этот мотив преобразования смерти в начало новой жизни развит через геологические образы. Поэт дает свою трактовку рождению дантовского Чистилища, когда после падения Люцифера земля треснула, сдвинулась с места и «выжала из себя» великую гору Чистилища на обратной стороне земного шара.

Мандельштам сравнивает эту стадию с оплодотворением и ростом эмбриона в пространстве и времени человеческой жизни, и пространство как таковое обретает новые очертания. Мы уже не в глубине материи; мы пытаемся постичь ее внешние грани, структуру ее выражения, т. е. многослойную гору Чистилища. Перед нами — не просто камень, но камень оплодотворенный, живой, объединенный внутренним инстинктом. Как это ни парадоксально, погружение в материю оборачивается восхождением по лестнице бытия.

При этом, однако, каждый изменяющийся уровень — это всегда поэтическое пространство, где каждый новый ландшафт подразумевает своего адресата и возбуждает целую цепь меняющихся реакций в сознании: пробуждаются полузабытые или глубоко упрятанные воспоминания, испытывается инстинктивная тяга перечитать или произнести вслух отрывки текста, рядом с которыми хочется остановиться, возбуждается игра воображения, начинается работа не только исследователя, но и открывателя новых горизонтов, пишется музыка, то есть, идет, не прекращаясь, интеллектуальная работа мыслителя.

Надо также отметить, что в прозе 1930-х годов Мандельштам неоднократно использует термин «обороты», который означает и «поворот» или «оборот» фразы, и «поворот значения», т. е. опять же многообразные превращения поэтической речи, которые проявляются в едва уловимых признаках, ставших частью повседневной речи. «Обороты» речи — доказательство и самый первый отпечаток этих непрекращающихся превращений, поскольку именно в них раскрывается природа поэтического творчества в самых простых и естественных ее воплощениях, создавая ту ткань, которую Мандельштам любил называть «обратимостью поэтической материи,

самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой» [3, с. 241].

В первой части «Разговора о Данте» мы сразу сталкиваемся не только с образами поэтической речи, возникающими из пересечения двух различных начал, но и с постоянной созидающей энергией поэтического слова. Как замечает Мандельштам в «Разговоре», по мере своего развития поэтическое путешествие, вызванное к жизни порывом, создает и преобразует потоки окружающей энергии: «здесь дрожащая стрелка компаса не только потекает магнитной буре, но и сама ее делает» [3, с. 222]. Таким образом, начало путешествия по изменяющемуся поэтическому пространству — это начало пути, который зачаровывает стихотворца и пробуждает многоплановые уровни сознания читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гернштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме. Главы из воспоминаний. О.Э. Мандельштам в воронежской ссылке (по письмам С.Б. Рудакова) / Э.Г. Герштейн. — Paris: Atheneum, 1986. — 318 с.
2. Мандельштам Н.Я. Воспоминания / Н.Я. Мандельштам. — Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1970. — 287 с.
3. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений / Составители: П. Нерлер, А. Никитаев. — Москва: Арт-Бизнес-Центр, Т. 3, 1994. — 516 с.
4. Gifford Henry. "Mandelstam and the Journey". Osip Mandelstam: Journey to Armenia, trans. Sidney Monas. San Francisco, 1979. — P. 7–33.