

ЕЛЕНА ГЛАЗОВА-КОРРИГАН



В настоящее время Елена Глазова (Корриган) работает в Университете Эмори, в городе Атланта, штат Джорджия, США. До 2001 г. она с мужем и четырьмя детьми жила в Канаде, где работала профессором на английской кафедре и преподавала Шекспира, теорию литературы и вступительные литературные курсы. Переехав в Атланту, она вернулась в славистику.

Основновополагающим событием своей жизни она считает вынужденную эмиграцию семьи в 1972 г. Ее отец, Юрий Яковлевич Глазов, потерял работу в Москве в 1968 г., будучи исключен из Института Народов Азии и Африки Академии Наук за участие в диссидентском движении и подписание писем в защиту политических заключенных. Елена глубоко чтит воспитательский талант ее родителей, отца и приемной матери Марины Глазовой, умевших создать в семье атмос-

феру любви к культуре, радость общения и чувство личной ответственности, ставших духовной основой установившихся связей. Ее научная и преподавательская работа видится ей лишь органическим последствием ценностей, заложенных семьей и кругом близких друзей в 60-е годы. Но, как ей кажется, сильно помогла и личная тяга к поэзии, литературе, искусству, давшая себя знать каким-то образом с самого детства.

По происшествии многих лет эмиграции, семья начала постепенно навещать Россию с конца 80-х годов, Елена – с начала 90-х. Постепенно и начали переводиться книги и научные статьи Елены на русский язык. Ее книга, посвященная прозе Мандельштама, вышла по-английски в 2000 г. под названием «Поэтика Осипа Мандельштама: Противостояние постмодернизму» (Mandel'shtam's Poetics: Challenge to Postmodernism). Переработанные материалы этой книги выходят по-русски летом 2008 г. под названием «Осип Мандельштам: на пути к Данте» в издательстве «Дух и литера» (Киев). В книгу включены также две статьи Марины Глазовой об образах Данте в поэзии Мандельштама.

Далее печатается отрывок из пятой главы книги, где Елена подходит к inferнальным образам «Разговора о Данте» как к описанию зарождения читательского отклика или как к первым шагам вхождения в мир поэта.

E-mail: eglazov@emory.edu

МЕТАМОРФОЗЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА: ПУТЕШЕСТВИЕ ПО МИРАМ ДАНТЕ. ШАГ ПЕРВЫЙ (Отрывок из книги)

1. Скрещенная природа поэтической речи

Работы Мандельштама 1930-х годов «Путешествие в Армению», «Вокруг натуралистов» и, в особенности, «Разговор о Данте»¹ представляют собой оригинальную, яркую и достаточно дерзкую попытку исчерпывающе определить природу поэтического общения. В этих работах он описывает этапы становления и особые свойства того феномена, который именуется «*обращаемостью или обратимостью поэтической материи*» (3.233)². Отталкиваясь от академических толкований «Божественной

¹ В своих мемуарах и в издании писем Рудакова Эмма Гернштейн неоднократно подчеркивает, что Мандельштам воспринимал «Разговоре о Данте» как произведение, которое дает ключ для его взглядов на поэзию (Новое о Мандельштаме. – Париж. 1983, 165 ff.).

² Цитаты из Мандельштама даны по следующему изданию: Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. П. Нерлер и А. Никитаев. – М., 1993–1997.

комедии»³, Мандельштам тем не менее близко подходит к языческим и христианским истокам философской мысли Данте. Описание поэтической фактуры напоминает здесь «сотворяющий *логос*» – поэтический «единный дифференцирующий порыв» (3.221) или формирующую силу, которая сталкивается с материей и проникает в ее неоформленные, неструктурированные, чисто количественные измерения. Поэзия – отпечаток творческого *логоса*, который формирует материю во всех этих измерениях; это живой дневник тех сложных видоизменений, которые он сам создает.

Вполне возможно, что развитие взглядов Мандельштама на поэзию определилось интересом к теоретической физике начала XX в. Заменяя движение волны, превращающейся в свет и звук и создающей магнитное поле, на действия нисходящего в материю поэтического логоса, мы можем понять основной принцип построения смыслового пространства в художественном мире Мандельштама. Однако его систему никак нельзя свести к простой формуле. Тексты «Разговора о Данте» и «Путешествия в Армению» лишней раз напоминают о том, насколько необходимо исследование философских источников теоретической мысли Мандельштама⁴. Однако, поскольку в этой работе речь идет не о предшественниках Мандельштама, я не собираюсь судить о том, осознавал ли он сам близость к философским и духовным корням Данте в своем толковании логоса, который нисходит в материю, формирует ее, оплодотворяет и угасает, все же ее преодолев⁵. Мандельштам никогда не касался прямо вопроса о происхождении и сущности учения о субстанции-форме, или логосе. Каковы бы ни были причины такого умолчания, нельзя забывать, что такой философский контекст был опасной идеологической и политической территорией. И хотя контекст этот скрыто присутствует в самом ходе развития мысли Мандельштама, с политической точки зрения безопаснее было обходить схоластических последователей Фомы (которые, возможно, утратили живость своих предшественников). Как бы то ни было, Мандельштам, открыто признает и впитывает дух Данте.

Итак, в 1930-е годы Мандельштам находит новое теоретическое объяснение сложному процессу, определяющему фактуру стиха⁶. Мы знаем, что он никогда не воспринимал поэзию как утверждение, сообщение или закодированное сообщение.

Напротив, он больше всего ценил способность поэзии передавать скрытый импульс или порыв, породить многоликие превращения. В 1930-е годы Мандельштам наконец

³ 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 тексте 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 обращаемой и обратимой поэтической материи» (3.245).

⁴ Возможно, что «философское влияние» – это в большей степени влияние русской творческой среды предреволюционной эпохи. К примеру, и Михаил Кузьмин, и Вячеслав Иванов глубоко знали классическую литературу и философию. Трудно определить более специфические философские воздействия – по словам Надежды Яковлевны, философские интересы Мандельштама были строго ограничены (Н. Мандельштам, «Воспоминания», 61). Помимо ее воспоминаний, биографических сведений о философских занятиях О. Мандельштама сохранилось очень мало.

⁵ Последовательность образов, очевидно, перекликается с философскими воззрениями, отразившимися в метафорах света у Иоанна Богослова, в свою очередь восходящих к платоновским образам (особенно, см. «Государство» и «Тимей»), равно как и к наследию метафизики света у философов средневековья (особенно у Роберта Гроссетского, Альберта Великого, Бонавентуры, Фомы Аквинского).

⁶ В предыдущих главах мы попытались продемонстрировать, что в ранних взглядах Мандельштама на поэзию (вплоть до 1919 г.) поэтическое творчество представлено как смешение осязаемой реальности и пустоты. В работах 1920-х годов этот взгляд сменился другой парой контрастных образов: внутренней и внешней сущностью поэтического дискурса, каждая из которых оказывает особое воздействие на читателя.

находит определение, которое позволяло наиболее полно отразить это ее свойство. Определение это эксплицировано уже в первой главе «Разговора о Данте», что, впрочем, никак не свидетельствует о его простоте и доступности. *Одну сторону* исследуемого процесса поэт так и называет *порывом* (греческое соответствие – «рпешта»), который описан как колебание волны, изменение, модуляция, неслышная сама по себе и воспринимаемая только через воздействие на нечто, соответствующее *второй стороне процесса*, которая способна быть описана как скопление свойств, самих по себе бесформенных и неодоухотворенных. В языке можно ощутить обе стороны процесса: одну – как тягу к изменению или его результат, другую – как процесс создания речи, пока еще девственной, неодоухотворенной, неоплодотворенной (эта сексуальная метафора раскрывается в дальнейшем в образе женщины, матери, материи, вещества).

Определение Мандельштама настолько значимо, что я приведу его целиком:

«Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний – это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий⁷ 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 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» (3.216-7).

Таким образом, в поэзии мы ощущаем и слышим колебания или изменения, иначе недоступные восприятию. Поскольку изменение остается главной чертой поэзии, поэтический текст отпечатывается в сознании рядами неуловимых, быстро исчезающих превращений или «обращений», которые, в свою очередь, начинают преобразования в сознании читателя, пробужденном поэзией. Это двустороннее определение можно постигнуть не через два определяющих качества, а лишь через систему изменяющихся принципов художественного развития. Иными словами, природа лежащих в основе поэзии начал – вечного преобразующего порыва, неслышного самого по себе, и количественной материи, в которой проявляется его действие, – такова, что, читая, мы входим в изменяющееся пространство их непрерывного взаимодействия⁸.

Следуя за изменениями сущностных свойств поэтического пространства, читатель может спуститься в глубины материи, где поглощается логос, либо приблизиться к проявлению логоса как чистого различения – дантовского единства во множестве, представленного в «Рае». Таким образом, материал нашего исследования не ограничивается описанием двух противоположных начал поэтической вселенной, но, скорее, раскрывает те бесконечные возможности, которые предоставляет описание различных соединений, фиксируемых разными уровнями на вертикальной оси перемен.

Мандельштам стремился не только описать изменяющиеся уровни поэтического процесса, но и найти их общее теоретическое обоснование. Стадии взаимодействия

⁷ Слово «орудия» в поэтическом контексте сигнализирует о связях с образным словарем акмеизма, в особенности с поэзией Гумилева (4.177) (Гумилёв Николай. 1968. Собрание сочинений. Т. 4. Вашингтон).

⁸ Здесь Мандельштам использует дантовский образ борцов, которые должны бороться на протяжении бесконечности; «борцы, свивающиеся в клубок» (3.217 // «Ад» XVI. 22-4), Данте Алигьери, «Божественная комедия».

между логосом и материей он сопоставлял с развитием естественных наук, живой историей человеческого познания тайн природы. Как всегда, он не сравнивает прямо художественное сознание, пробужденное поэтическим текстом, с историческими моделями научного исследования; нелюбовь к недвусмысленным утверждениям, которые легко поддаются пересказу, можно понять в контексте приведенного выше отрывка. Поскольку автор не эксплицирует взаимосвязи этих идей, читатель может почувствовать их близость, опираясь на поразительное созвучие образов, относящихся к поэтической речи в «Разговоре», описание «натуралистов» в «Путешествии» и статье о Дарвине. Исследуя развитие образной системы «Разговора», я попытаюсь показать, что каждый этап восхождения или нисхождения по вертикальной оси дантовской вселенной, с точки зрения Манделъштама, легко может быть сопоставлен с научным исследованием органической жизни⁹. Каждый изменяющийся уровень раскрывает собственного адресата и пробуждает особую реакцию – инстинктивную, интеллектуальную, визуальную или аналитическую. Описывая уровни организации смыслового пространства, я попытаюсь, прежде всего, очертить взгляды Манделъштама и на художественное восприятие, и на изменяющуюся реакцию читателя.

Надо отметить, что в прозе 1930-х годов Манделъштам неоднократно использует термин «обороты», который означает и «поворот» или «оборот» фразы, и «поворот значения»¹⁰. Хотя смысл этих слов очень близок, их функция в «Разговоре о Данте» поистине уникальна. Для Манделъштама многообразные превращения поэтической речи проявляются в едва уловимых признаках. «Оборот» фразы – часть этих превращений, поскольку обороты – это превращения. Именно в них раскрывается природа поэтического творчества в самых простых и естественных ее воплощениях, создавая ту ткань, которую Манделъштам любил называть «обратимостью поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой» (3.241).

В первой части «Разговора о Данте» мы сразу же сталкиваемся с образом истока этих качеств поэтической речи, возникающих из пересечения двух различных начал¹¹.

Однажды обретя звук, поэтическая речь не прекращается, поскольку она движется постоянно созидаемой энергией. Как замечает Манделъштам в «Разговоре», по мере своего развития поэтическое путешествие создает и преобразует окружающую энергию: «Здесь дрожащая стрелка компаса не только потакает магнитной буре, но и сама ее делает» (3.222). В таком случае путешествие это – начало пути, который зачаровывает стихотворца и пробуждает сознание читателя: «Обратили ли вы внимание на то, что в Дантовой «Комедии» автору никак нельзя действовать, что он обречен лишь идти, погружаться, спрашивать и отвечать?» (3.402). Путешествие начинается как движение в глубину материи, буквально – к глубинам происхождения природы, к глубинам камня, «в метаморфозе свертывающегося и развертывающегося литературного времени, которое мы перестали слышать» (3.399).

⁹ Манделъштам отмечает, «Не обращать внимание на форму научных произведений – так же неверно, как игнорировать содержание художественных: элементы искусства неутомимо работают и здесь, и там» (3.216). Так, работы Манделъштама о натуралистах объясняет многие из его взглядов в «Разговоре о Данте».

¹⁰ Жолковский отмечает значение внезапных поворотов у Манделъштама (1979, 174).

¹¹ Элементы поэтического языка, такие как «поворот фразы» как метафора или сравнения, примечательны для начала текста, ведь именно в них соединяются две реальности. В набросках «Разговора о Данте» Манделъштам даже пытается представить гибридную метафорическую жажду как исток «Ада»: «Если на место Inferno мы выдвинем Рим, то получится не такая уж большая разница. Таким образом, пропорция Рим – Флоренция могла служить порывообразующим толчком, в результате которого появился “Inferno”» (3.406).

Я хотела бы описать основные стадии движения вдоль вертикальной оси дантовской вселенной (которая для Манделъштама отражает динамику поэтических преобразований) и характеристику коммуникативного процесса, свойственных каждой стадии изменяющегося поэтического пространства.

2. Начало чтения; погружение в инфернальное пространство

Вторая глава «Разговора о Данте» изображает коммуникативные стратегии первой встречи с текстом. Этот уровень чтения можно представить как герметичный процесс, бессознательный отклик на текст, трудно поддающийся описанию и анализу. Однако, если сопоставить поразительные картины этой главы «Разговора» и созвучные им эпизоды «Путешествия в Армению», можно убедиться, что мысль поэта не импрессионистична, но глубоко последовательна в описании начала чтения как принципа, чьи границы необходимо предать анализу и подробному изучению. Более того, описанию начальной встречи с текстом соответствуют первые шаги в развитии европейской биологии. В представлении Манделъштама, организация дантовского «Ада» имеет общие черты с эволюционным пониманием природы, предложенным Жан-Батистом Ламарком (1744–1829). Согласно работам этого ученого, инстинктивные потребности, сформированные окружающей средой, заставляют организмы развиваться в более сложные эволюционные формы, и именно это видение объясняет развитие организационных принципов «Чистилища».

Я полагаю, что теоретическая мысль поэта в 1930-е годы может быть понята только посредством внимательного изучения его образной системы и что в повторяющихся образах, проходящих через все тексты этого времени, таится ключ к толкованию манделъштамовской поэтики. Иными словами, чтобы представить основные черты этой поэтики, необходимо составить словарь превращений используемых образов. В результате такого подхода можно будет получить новую карту основных этапов коммуникативного процесса в порядке их раскрытия. Исследуя таким образом каждый уровень поэтического общения, можно будет лучше понять богатую и удивительно цельную поэтику Манделъштама. В дальнейших разделах этой главы я опишу подробно принципиальные особенности единого и, как ни странно, чрезвычайно цельного текста. Основываясь на этих наблюдениях, я намереваюсь разграничить основные коммуникативные стратегии, которые, согласно Манделъштаму, объединяют текст и читателя в непосредственном, мгновенном, бессознательном соприкосновении. Мы слышим текст как единый процесс, но разучились слышать дифференциальные ступени, исчезающие в момент понимания. В «Путешествии в Армению», например, Манделъштам, глядя на гору Алагез, описывает именно это понимание дифференцируемых слоев в едином «камне»:

«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» (3.208-9).

Таким же образом, нельзя уловить последовательность смены ощущений, связанных с чтением поэзии, – они кажутся единой породой, «но при помощи Данте мы это поймем» (3.399).

Последовательность образов первой стадии чтения я рассматриваю в следующем порядке, опираясь на «Разговор» и «Путешествие в Армению»:

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

2.2. Провал или разлом.

- 2.3. Смерть как следствие входа.
- 2.4. Чтение как сознание 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 переключается 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? Может ли свет пройти сквозь камень? Можно ли сойти вниз 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 – 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 отражает многомерный подход Мандельштама: насекомые сопоставлены и с буквами на странице, и с разлагающимся телом, и с деградацией жизни в разрушающейся материи¹². 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» (3.197).

Сама картина распада жизни не лишена проблесков света, энергии, изменения – насекомые фосфоризируют, они дергаются и подмигивают. В простейших формах материи не исчезает след изменений¹³. Но как же начать подъем по лестнице органической жизни?

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

¹² В черновиках завершающей части произведения фигурируют несколько текстовых версий. Мандельштам утверждает, что задача его творчества – попытаться достигнуть самой низшей ступени органической жизни, где трудятся насекомые, и отыскать обратный путь: «Я хочу познать свою кость, свою лаву, свое гробовое дно [как под низ заиграет и магнием и фосфором жизнь, как мне улыбнется она: членистокрылая, пенящаяся, жужжащая]... Упереться всеми [границами] фибрами моего существа в невозможность выбора, в отсутствие всякой свободы.<...> [Если приму, как заслуженное и присносущее, звукоодеготь, каменнокровность, и твердокаменность, значит я недаром побывал в Армении]. Если приму как заслуженное и тень от дуба и тень от гроба и твердокаменность членораздельной речи, – как я тогда почувствую современность?» (3.386. Курсив мой – Е.Г.).

¹³ Ронен считает, что на Мандельштама повлияли взгляды Вячеслава Иванова на поэзию как на источник творческого начала. См. Иванов, 1974, «О границах искусства», (II, 627-51; Ронен 1983, 45).

темы «Ада». Поскольку поэтическое путешествие берет начало у самой прочности непроницаемой материи, путь вверх – это, как и у Данте, путь вниз сквозь прочность как таковую. В данном контексте Манделштам постоянно вводит понятия *провала* или *разлома*. Образ этот проясняет трудные 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 «тропа» 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 «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» (3.389).

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 камне¹⁴: «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...”» (3.221).

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, и скорее благодаря потере внутренней стабильности.

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 «странствующее изгнание», Манделштам создает и незабываемый образ собственного социального отчуждения в 1930-е годы. Обращение к Данте созвучно тому, как был испуган и потерян великий итальянец и как, почти в отчаянии, он выбрал проводника – Вергилия, который помог ему выжить на узкой тропе:

«Лapidарность его не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей в 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, окунаясь в него, ревелился в нем» (3.224-5).

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

¹⁴ В ином контексте Ронен отмечает влияние Белого на выбор пути камня (и пути сквозь камень) (См.: Ронен 1983, 96-7).

сознание: «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека» (3.201). 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 материала¹⁵: «Ламарк чувствует провалы между классами. [Это интервалы эволюционного ряда. Пустоты зияют.] Он слышит синкопы и паузы эволюционного ряда» (3.386). Можно прибавить, что один из первых персонажей, представленных в «Путешествии», профессор Хачатурян, «не только археолог, но и педагог по призванию» (3.181), то есть человек, который изучает остатки прошлого, найденные в провалах; он буквально разламывает землю, чтобы найти в ней следы отложившегося смысла. Цитируемый отрывок, 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 обычным 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. Таким образом, всюду следы смерти, и Мандельштам «с уважением завернул в свой носовой платок пористую известковую корочку от чьей-то черепной коробки» (3.181). 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» (3.386). И Данте израсходовал «весь материал» (3.229). 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 гущиной и неосвещенностью места» (3.221).

Спуск в глубины ада изображен как непрременная 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» (3.225). Слушатель не успокоен, он во внутреннем смятении: «Тени сизые смешались» (3.225).

2.4. Чтение как чувство интертекстуальности

Смерть поэтического голоса в пространстве ада (или в хаотическом состоянии читателя) одновременно изображена через погружение в мир прошлого. Это предполагает обратимость времени – прошлое на этом уровне погружения сильнее

¹⁵ Представление о провалах, трещинах, зияниях, возможно, воплощает ранний образ пустоты или пробела (1914–1920 гг.). Действительно, Мандельштам нередко изменяет образы ранних работ в поиске нужной интерпретации. Однако, в данном контексте зияния пустоты не являются частью творческого процесса. Это лишь отверстия, сквозь которые можно пройти тропу – тропа для тропа. Образ также не лишен сексуальных коннотаций.

будущего¹⁶. Поэтический голос неизбежно угасает, поскольку в пространстве прошлого стираются черты личности¹⁷. Возможно, именно в этом кроется объяснение бесконечной подтекстовой референциальности как основной черты инфернального пейзажа; здесь преобладает не ощущение текста, но ощущение его истоков. Распадение 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» (3.225). Текст существует как хор цитат или как разрастающееся эхо умолкнувших голосов. Более того, Мандельштам неизменно изображает проникновение в материю как погружение в бесконечно делимое пространство – разделенную на атомы материю; эволюционные ряды Ламарка, «кусоч дымчатого шпата», вырванный из земли раскопками, из памяти – вторжением книги.

«Кульминация этих эпизодов – «настоящая цитатная оргия», видимых и слышимых в инфернальном пространстве: В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они утесаются 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. Неумолкаемость ей свойственна» (3.220).

2.5. Обратимость времени

Таким образом, проникновение в материю равносильно возвращению к собственным поэтическим и культурным истокам. Исходя из этого, поэт продолжает исследовать поэтическое пространство Дантовского ада¹⁸. Если проникновение сюда равносильно возвращению во времени¹⁹, 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 ученик²⁰. На этом уровне толкования в каждой строке можно услышать эхо цитат, ощутить пробужденное прошлое, таящее в себе секрет «образованности»:

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

¹⁶ Это понятие, в свою очередь, объясняет описание битвы между прошлым и настоящим, и глагольные окончания, описания которых занимают столь важное место в тексте второй главы.

¹⁷ Мандельштам использует клише «конец – это и начало», когда к описанию исчезновения Данте среди сизого сумрака он добавляет «... самый конец наступает нечаянно и звучит как самое начало» (3.225).

¹⁸ Научные работы Тарановского и его последователей обращаются к произведениям Мандельштама с позиции межтекстовых взаимодействий и поиска подтекста. См., к примеру: Тарановский 1976; Ронен 1983. Видение скрытых цитат в тексте составляет, по Мандельштаму, начало чтения, первый этап в познании произведения. Однако, этот метод сам по себе недостаточен, он должен быть преобразен в контексте нового художественного пространства.

¹⁹ Хотя это не составляет основного предмета моего исследования, я должна отметить, что Мандельштам развивает новую концепцию художественного времени на каждой сменяющейся стадии путешествия. Многочисленные статьи о теме времени у Мандельштама свидетельствуют о глубокой увлеченности поэта этой проблемой. Однако, исследователи до сих пор не обращали внимания на различие в представлениях о времени в главах «Разговора о Данте». О различных аспектах времени у Мандельштама см.: Сегал 1973: 395-405; Бродский 1985, 123-44; Лаферьер 1977, 127; Фрейдин 1978, 421-37; Фрейдин 1980, 141-86; Ронен 1983, 1-363; Нильсон 1985, 283-5.

²⁰ Схожее изображение встречаем в описании Ламарка в «Путешествии в Армению». Нисхождение по органической лестнице обращает время вспять, Ламарк становится все моложе: «Смотрите, этот раскрасневшийся полупочтенный старец сбегаёт вниз по лестнице живых существ. Как молодой человек, обласканный министром на аудиенции или осласканный любовницей» (3.202).

В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что он «бегает быстрее». <...> Омоложивающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши – победителя на спортивном пробеге в Вероне» (3.220).

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 ряда²¹. В «Путешествии» находят рукоятку ножа, необходимого для раскопок. Для Данте проникновение в материю равносильно исследованию и открытию специального органа познания и передвижения в поэтическом пространстве²² (в первой из приводимых цитат имплицирован и сексуальный подтекст, и сложный музыкальный субстрат в озорной игре со словом «орган»):

«Дант никогда не вступает в единоборство с материей, не пригласив органа для ее уловления, не вооружившись измерителем для отсчета конкретного каплющего или тающего времени» (3.221-2).

«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» (3.225).

Черты inferнального пейзажа проработаны с удивительным постоянством. В аду не слышно поэтического голоса, он спрятан или погибает²³. Однако именно этот уровень пространства изобилует интертекстуальными отсылками, поскольку он ближе всего к тем истокам, к семенам, к которым восходит культурный багаж автора. Авторское видение унаследовано от других поэтических голосов, которые на данном уровне являют единственную реальность текстовых смыслов.

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,

²¹ Генри Глиффорд подчеркивает значение образа ламарковского микроскопа и бинокля профессора Хачатурьяна: эти приборы связаны с видением ранее невидимого, то есть – с прозрением, ясновидением (см. Глиффорд 1979, 28-9).

²² Эта мысль встречается не впервые. Власть нашего прошлого нуждается в сотворении будущего-посредника, чтобы осуществиться. Мы способны приблизиться к тайнам органической жизни только с помощью искусственно созданных инструментов, которые, впрочем, должны быть достаточно сильны, чтобы защитить нас от собственного разрушения. Однако, вхождение в секреты материи – это уже нисхождение, приглашение к смерти (освобождение атомной энергии): «Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но и ее делает» (3.222).

²³ В черновиках «Разговора о Данте» Мандельштам пытался указать на кажущуюся смерть голоса, который, в действительности, никогда не спускается в «Ад», но только освещает его в движении. Свет спасается от темноты, потому что он по-настоящему не погружается в нее: «Но в основе композиции решительно всех песен “Inferno” лежит движение грозы, созревающей как метеорологическое явление, и все вопросы и ответы вращаются, по существу, вокруг единственного: стеречь, быть или не быть грозе. Точнее – это движение грозы, *проходящей мимо и обязательно стороной*» (3.403. Курсив мой. – Е.Г.). Однако, этот фрагмент был исключен из окончательного варианта «Разговора о Данте».

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» (3.389).

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» (3.391). 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» (3.222).

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 чего разнообразны ее военные уловки и хитрости ее хозяйничанья» (3.389). Этот уровень текста раскрывает многозначность и насыщенность контекста категоричного приказа, услышанного когда-то молодым Мандельштамом в императивной модальности Катюлла, чья фраза – «volemus» (да полетим!) – «воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было» (1.214).

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» (3.223). Образ нищего изгнанника, который встречает Данте таким ариозо, – блестящая интерпретация традиционного платоновского представления о материи²⁴.

Действительно, это отождествление вполне согласуется с представлением о входе в ад как погружении в плотность материи, движении 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 начинает первую главу: «Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено будет ли мне увидеть?» (3.222). В этом диалоге адресат – призрак прошлого, который, по мере спуска, обретает реальные и даже категоричные очертания, еще больше приближая, даже толкая поэта к миру его предков:

«Я пригвоздил к нему свой взгляд, И он выпрямился во весь рост <...> Кто были твои предки?» (3.222).

Первое обращение поэтической речи – это пробуждение отзвуков прошлого в цитатном пейзаже текста и в полузабытой истории читательской жизни.

Сила изгнанника-просителя постепенно крепнет. Призрак завершеного прошедшего «выпрямился во весь рост», в то время как голос поэта спускается все ниже по

²⁴ См., к примеру, «Репиа» («Бедность») в платоновском «Банкете» (203b-e). Представление о материи (англ. «matter») как о женском начале еще более самоочевидно в русском языке: «материя», «мать», «материнство».

лестнице самозабвения. Слова его заглушает усиливающийся шум межтекстовых цитат; общение в этом пространстве состоит из команд и приказов. Голос становится частью материи; это предчувствие смерти, когда живое существо обращается в семя, попадающее через провал в «слуховое окно» (3.225), и добровольно принимает смерть или погружение в материю. С другой стороны, стремление войти в материю сторицей воздаст дерзающему. Погружение в материю приводит к созданию инструмента, особого средства, или, в данном случае, самого искусства, которое поможет различить скрытые уровни мира, иначе непостижимого.

Литература

1. Бродский, Иосиф, 1985. «The Child of Civilization». In *Less than One*. New York. 123-44.
2. Герштейн, Эмма, 1983. «Новое о Мандельштаме». Париж.
3. Glifford, Henry, 1979. «Mandelstam and the Journey». In *Osip Mandelstam: Journey to Armenia*, trans. Sidney Monas. 7-33.
4. Гумилёв, Николай, 1962, 1964, 1968. *Собрание сочинений*. Тома 1, 2, и 4. Вашингтон.
5. Жолковский, А.К., 1979. «Я пью за военные астры. Инварианты и структура текста». П. L. Fleishman, O. Ronen, and D. Segal, eds., *Slavica Hierosolymitana*. 4: 159-84.
6. Иванов, Вячеслав Иванович, 1974. «О границах искусства». В *собраниях сочинений*. Брюссель.
7. Laferriere, D., 1977. *Five Russian Poems*. Jersey City, NJ.
8. Мандельштам, Надежда, 1970. «Воспоминания». Нью-Йорк.
9. Мандельштам, Осип, 1993–1997. *Собрание сочинений в 4-х т.* Сост. П. Нерлер и А. Никитаев. Москва.
10. Nilsson, N., 1985. «Frozen Time as a Paradigm in Modern Slavic Poetry (Mandel'shtam, Kocbek, Milosz)». *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 31/32: 283-85.
11. Ронен, Омри, 1983. «An Approach to Mandel'shtam». Jerusalem.
12. Сегал, Д.М., 1973. «Микросемантика одного стихотворения» // *In Slavic Poetics: Essays in Honour of Kiril Taranovsky*. Ред. Роман Якобсон. The Hague. 395-405.
13. Taranovsky, K., 1976. «Essays on Mandel'shtam». London.
14. Freidin, Gregory, 1978. «The Whisper of History and the Noise of Time in the Writing of Osip Mandel'shtam». *Russian Review* 37. 1978. No. 4: 421-37.
15. Freidin, Gregory, 1980. «Osip Mandel'shtam: The Poetry of Time (1908–1916)». *California Slavic Studies*. 11:141-86.

²⁵ В черновиках «Путешествия в Армению» есть фрагмент, противоречащий образу «буквального выжимания». В любопытно отрицательно-положительном описании собственного состояния, Мандельштам характеризует поэтическое творчество в столь неблагоприятный жизненный период как выжимание остатка, обращенное к его жене (это единственное упоминание о ней тексте произведения): «Я сейчас нехорошо живу. Я живу, не совершенствуя себя, а выжимая из себя какие-то дожимки и остатки. Эта случайная фраза вырвалась у меня однажды вечером после ужасно бесплодного дня вместо всякого так называемого "творчества". Для Нади» (3.378-9).