



В. Л. РАБИНОВИЧ

«Божественная Комедия» и миф о философском камне

Данте и... музыка, искусство, философия, наука... Исследовательский лот, едва коснувшись дна «Божественной Комедии», вновь выброшен на вновь непроницаемую поверхность этого на самом-то деле поистине бездонного — безмерного — великого текста. Можно начинать сначала.

Но можно и расширить ряд сопоставлений. Пусть этим сопоставляемым станет средневековая алхимия, со-бытие которой с Дантовой «Комедией» очевидно (посмертная судьба Капоккьо и Гриффолино). Но механизм сопряжения этих двух в высшей степени значимых реальностей средневековой культуры до поры сокрыт. Попробуем сопоставить их, наведя электронную камеру-обскуру сперва на частное и «видимое» (цвет алхимического рукотворения — свет в «Комедии»), а потом на всеобщее и «слышимое» (алхимический миф — жизнь этого мифа в «Комедии»).

«Танцующая химическая формула»

Обратимся к Осипу Мандельштаму — его этюду о Данте. А именно к тем его местам, где к «Божественной Комедии» применена, так сказать, фразеология точного естествознания XX века.

«Музыка и оптика образует узел вещи». Данте «мечется между примером и экспериментом»*. «Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участник спора; а еще точнее — она способствует

* Мандельштам О. Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967, с. 36.

обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы... роль ее чисто химическая»*. Прочтем также: «химическая природа оркестровых звучаний», «химически реактивный оркестр»; дирижерская палочка — «танцующая химическая формула»**. «... Тембр — структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения. Колба-баллада с ее общеизвестностью разбита вдребезги. Начинается химия с ее архитектурной драмой»***. И наконец: «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант»****.

Существенно здесь двойственное видение материи: она — и вещество, и излучение сразу. Свет (цвет), звук (и то, и другое — волны) и фиксированное в объеме тело — для Данте равновесное существо. Такой взгляд — алхимический взгляд. Но есть и отличие. Иерархия металлов, принятая у алхимиков, и описание свойств металлов для Данте — не самоцель. Не металлы — предмет приложения рук. Они — скорее пример; но радикально переосмысленный пример:

В горе стоит великий старец некий;
Он к Дамиате обращен спиной
И к Риму, как к зеркалу, поднял веки.
Он золотой сияет головой,
А грудь и руки — серебро литое,
И дальше — медь, дотуда, где раздвой;
Затем — железо донизу простое,
Но глиняная правая плюсна,
И он на ней почил, как на устье*****.

(«Ад», XIV, 103–111)

Снята идея трансмутации. Металлы сосуществуют здесь и теперь, там и тогда — повсеместно, всегда. Намечена лишь иерархическая последовательность. А эссенция «золотости», заключенная и в железе (согласно алхимической доктрине), во внимание не принята. Но в Дантовой иерархии металлов за железом глина —

* Там же, с. 38.

** Там же, с. 40.

*** Там же, с. 42, 43.

**** Там же, с. 76.

***** Здесь и далее цит. по пер. М. Лозинского.

самое несовершенное из сотворенного. Она и есть тот устой, на котором держится все. Металлы здесь не сами по себе. Они — аллегории железного, медного, серебряного, золотого веков и как бы уравниены в правах. Различия стерты:

«Сейчас» и «тотчас» сходятся не боле,
Чем тот и этот случай, если им
Уделено вниманье в равной доле.

(«Ад», XXIII, 7–9)

Но если трансмутации металлов оставлены для поддельщиков Капоккьо и Гриффолоно, реальные превращения в адской потусторонности явлены в алхимическом многоцветии:

И оба слиплись, точно воск горячий,
И смешиваться начал цвет их тел,
Окрашенных теперь уже иначе,
Как если бы бумажный лист горел
И бурый цвет распространялся в зное,
Еще не черен и уже не бел.
«Увы, Аньель, да что с тобой такое? —
Кричали, глядя, остальные два. —
Смотри, уже ты ни один, ни двое».
Меж тем единой стала голова,
И смесь двух лиц явилась перед нами,
Где прежние мерещились едва».

(«Ад», XXV, 61–72)

Обретение двойственного бытия вместо однобытийственной цели алхимиков.

Двоящееся единство — наблюдение ренессансного человека. Человек Средних веков определенной: он не в силах остановиться, не доведя различений до конца.

Между тем личность Данте осуществлена. Преодолены самые неукоснительные запреты средневековья. Немыслимое для средневековья жестокосердие — пусть к самому последнему — для Данте добродетель:

«Но руку протяни к глазам моим,
Открой мне их!» и я рукой не двинул,
И было доблестью быть подлым с ним.

(«Ад», XXXIII, 148–150)

Но это лишь симптомы нового мироощущения. По-прежнему не сводимы друг к другу огонь Эмпирея и холод Коцита; гармония и нарушение всяческих пропорций. Правда, это лишь отдельные стихи, вызволенные из текста. Но в них — грозовой разряд, единственно реальный измеритель движения в истории, в «алхимически» трансмутирующемся мышлении*. Именно потому для нас особенно важны эти редкие случаи у Данте.

А теперь начнем всматривание-вслушивание в текст — в цветистое дело алхимиков XIII–XIV веков. И световое слово Данте, сосуществовавшее и собеседовавшее с алхимическим «Великим деянием».

Да будет цвет!
Хвост павлина.

Цветовое превращение — очевидная характеристика предельно зрительного искусства алхимиков. В то же время цвет в алхимии — скорее *forma formans* (формирующая форма), излучающая, оформляющая символы в изобильном многообразии, нежели *forma formata* (формированная форма).

Соотнесенность человеческих судеб и констелляций в астрологии дается в оппозиции черного — белого. Промежуточные цвета поглощены крайними цветами. Астрологическая доктрина осуществляется в алхимии в иной оппозиции: металлы — планеты и знаки Зодиака. Естественные цвета самородных металлов или их руд заполняют пустое пространство между черным и белым в астрологии, обнимая цветовую гамму вселенской вещественности. Благородные металлы, отмечает Маркс, «представляются в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, причем серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смешении, а золото лишь цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета является популярнейшей формой

* «Прообразом исторического события — в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату. Было пять минут шестого, стало двадцать минут. Схема изменения как будто есть, на самом деле ничего не произошло. Прогресс — это движение часовой стрелки и при всей своей бессодержательности это общее место представляет огромную опасность для самого существования истории» (Мандельштам О. Цит. соч., с. 77).

эстетического чувства вообще»*. Цвет — промежуточная форма между материей и духом.

Цвет в алхимии — наиболее выразительная реальность, связующая небо и землю. Цвет — и духовный, и материальный субстрат, чувственно-понятийная первооснова алхимиков. Символ и предмет вместе. Иначе: слово и вещь, пребывающие в грядущем обещании стать звучащим словом и многокрасочной вещью, как и полагается быть тому и другой в мышлении Нового времени.

Зосима Панополитанский (IV в.), авторитетный во все века алхимического тысячелетия, говорит: «Вот тайна: дракон, пожирающий свой хвост, поглощенный и расплавленный, растворенный и превращенный брожением. Он становится темно-зеленым и переходит в золотистый цвет. От него происходит красный цвет киновари. Это киноварь философов. Чрево дракона и спина его желты, голова темно-зеленая. Его четыре ноги — это четыре стихии. Его три уха — поднявшиеся пары. Одно снабжает другое своею кровью, одно зачинает другое. Сущность радуется сущности, сущность очаровывает сущность. И не потому, что они противоположны, но потому, что это одна и та же сущность и происходит из себя самой — трудно, с усилием. О, мой друг! Приложи ум свой к этому, и ты не ошибешься. Будь серьезен и прилежен, покуда не увидишь конца. Дракон простерся у порога. Он сторожит храм, овладев им. Убей его, сдери с него кожу и, содрав ее вплоть до самых костей, выложи ею ступени, ведущие в храм. Войди в него, и ты найдешь желанное, потому что жрец этого храма, некогда медный, изменил свой цвет, а значит, и свою природу, и стал серебряным. Спустя несколько лет, коли пожелаешь, ты увидишь его золотым»**. Дракон — фундаментальная алхимическая аллегория превращающегося вещества, переливающегося в полихроматическом многообразии: зеленое, золотистое, желтое. Цвета частей тела дракона преобразуются в цвета-металлы, из которых сделан жрец в разные моменты своего трансмутирующегося бытия: медный, серебряный, золотой. Игра цвета в алхимических метаморфозах.

Сложные аллегорические фигуры принимают доступные зрительные формы. Зосима продолжает: «...пустившись стран-

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 13, с. 136.

** Lindsay J. The origins of alchemy in Graeco-Roman Egypt. N. Y., 1970, p. 348–349.

ствовать, встретил я между двумя горами важного господина, на котором был серый плащ, а на голове — черная шляпа. На шее его был завязан белый шарф, а талия стянута желтым поясом. Обут он был в желтые сапоги»*. Эта аллегория обозначает далеко еще не все оттенки киновари, принимающей и другие цвета в зависимости от степени ее дисперсности: серый, черный, белый, желтый. Персонификация цвета. Объективация цвета как признака предмета: плащ, шляпа, шарф, пояс, сапоги.

Но алхимическому цвету тесно в локальном микрокосмосе — в человеческих персонификациях. Цвета выходят в большой мир — во вселенский космос, упорядочивающий первичный хаос: север — чернота, черный; запад — белизна, белый; юг — лиловатость, лиловый, фиолетовость, фиолетовый; восток — желтизна, желтый, краснота, красный.

Бесцветное неоплатоническое Единое пресуществляется в алхимии в многоцветный звучащий телесный дух, представляющий Вселенную. Этот дух, как феникс, возрождающийся из своего пепла, снова предстает в телесном облике слышимых цветов — черном, белом, красном. Возможны вариации: желтый, оранжевый; цвет ириса, или хвост павлина. Важно, однако, то, что именно цвет выступает как переходный, срединный момент, осуществляющий средостение духовного и телесного. Видимо-слышимое.

И все-таки главным предназначением цветов алхимической гаммы остается воспроизведение рукотворных операций. Материя, приведенная в движение огнем соответствующей степени, начинает чернеть. В черном заключены белый, желтый и красный. Белый в алхимии уже не высокий Свет, а лишь цвет, приравненный ко всем прочим. Почти краска. Черный же предстает источником, порождающим другие цвета. Картина по сравнению с традиционно христианской выглядит перевернутой: не белый, а черный во главе. Черный цвет — источник и начало цветообразования.

Для цветовой алхимической гаммы характерна двухступенчатая иерархия классов цветов. Цвета первого класса: черный, белый, красный. Цвета второго класса: серый (между черным и белым), зеленый, голубой, желтый, оранжевый (между белым и красным). Цвета первого класса — главные. Но и в этой иерархии черный —

* Пуассон А. Теория и символы алхимиков. — Изида, 1914–1915, № 4, с. 5.

изначальный цвет, который с помощью рукотворной процедуры выявляет сокрытый блеск: чернение исходного неблагородного металла (получение черняди) — испытание огнем (муки Христа) на пути к совершенному червонному золоту; окончательный цвет — красный. Воплощенный, зрительно воспринимаемый Логос. Смолкшее слово — глаголящий цвет.

За металлами скрываются еще более глубокие пласты архетипического: два алхимических пола — мужской и женский. Мужское символизируется красным, женское — белым: король в красном — золото; серебро — королева в белом.

Мир живого не ограничивается человеком. Пернатые символы обозначают те же цвета. И здесь уже цвет выступает как уподобляемый предмет, а птица — его символическим подобием: черный — ворон, белый — лебедь, цвета радужного спектра — павлин, цвет ириса; или красный — птица-феникс (он же царь со скипетром), зеленый — утренний сон, малахитовый дом. Но все вещи подлунной — материализованное, застывшее и цветное эхо первоначального творческого слова.

Четыре стихии-элемента символически окрашены в соответствующие им четыре цвета. Во время Великого деяния появляются четыре цвета: черный, словно уголь; белый, как лилия; желтый, как ноги копчика; красный, будто рубин. Чернота — воздух, белизна — земля, желтизна — вода, а красный — огонь.

Стихии, люди, птицы, цветы, плоды, предлагаемые в качестве символических подобий алхимических цветов, выступают уже не как символы, а как реальные воплощения. Если установить третью степень огня, считает алхимик, можно увидеть созревание всевозможных прекрасных плодов, каковы айва, лимон, апельсины, превращающиеся в красные яблоки*.

И снова — природно-циклические ассоциации: весна — черный, лето — белый, осень — красный, зима — цвет ириса.

И вот, когда уже вовсе исчерпан символотворческий материал, находимый между небом и землей, снова вступают в силу космические уподобления: Сатурн — свинец — черный, Луна — серебро — белый, Венера — медь — красный, Марс — железо — ирис**.

* Пуассон А. Указ. соч., № 8, с. 9.

** Bibliotheca Chemica Curiosa... (BCC). Genevae, ed. Mangeti J. J., t. II. 1702. p. 285–308.

Этот символический ряд запечатлен в «Большой поэме философского Олимпа»:

Сатурн выходит черный и чернеет
На синем предвечернем небосклоне,
Как вдруг откуда ни возьмись Юпитер
Является, чтобы лишить господства
Надменный черно-пепельный Сатурн.
Луна восплачет. Вслед за ней Венера
Слезами оловянными всплакнет.
На этом умолкаю. Не прибавлю
К сему почти что ничего.
Лишь только
Про Марс скажу, который установит
На грешной нашей маленькой Земле
Убийственный, стенающий, сиротский,
Воинствующий, вдовствующий век.
Железный век нам установит Марс.
И будет век из чистого железа,
Покуда Солнце, возродясь из мрака,
Над грешною Землею не взойдет*.

И все же самые далекие символические ассоциации видимых цветовых изменений — это каждый раз одна и та же, сотканная из слова, история, рассказывающая о центральном событии алхимического мифа: судьбе философского камня.

Операционально-цветовые перипетии аляповато, но впечатляюще воспроизводят поучающее Слово, зовущее к подражанию, — житие Иисуса Христа: черный цвет — гниение, смерть; белый (вслед за черным) — воскресение из мертвых, жизнь как поправление смерти смертью же. Символ жизни: зерно-колос. Тело воскреснет в день страшного суда. Единоборство черного с белым совершается в философском яйце. Процедура беления уподоблена омовению. Воскресшие скелеты. Белые, омытые дождями кости. Белые птицы устремляются вверх. Хлещет ливень, орошая живой водою человеческие останки: подобие противоточной дистилляции. И вновь — испарение, возгонка. Стелящиеся над землей пары. Внизу — сконденсированный пар в виде темной жидкости. Это операция конденсации, сгущения. Каждому цветовому переходу

* Пюассон А. Указ. соч., № 8, с. 9. Стихотворный перевод мой. — В. Р.

ду соответствует конкретная процедура из двенадцати операций алхимического регламента...

По пути к химии нового времени сакральный смысл цветовой гаммы уступает место цвету как безмолвной физической реальности: окрашивание несовершенного металла в золотоподобный цвет, исцеление порчи — «язвы металлов».

Однако это не просто материализация цвета. Цвет — духовно-материальный объект во всей своей символично-вещественной одновременности. Подсыпание пурпурного порошка философского камня к смеси ртути, свинца и олова, помещенной в восковую тубу, при нагревании, способном расплавить воск, может обратить больные металлы в золото.

Таков алхимический цвет, символ и реальность одновременно. Цвет в алхимии, представленный здесь лишь на феноменальном уровне, требует теперь осмысливания в более широком — символотворческом — контексте.

Цвет как символ

Цветовые переходы в алхимии от черного к красному через белый с протуберанцами вспомогательных цветов, сопровождающих три основных, соответствуют восходящей трансмутации металлов от несовершенного железа к совершенному золоту. Если расширить пределы, то этот отрезок можно представить в еще более общем виде: от хтонически-темной, лишенной определенности первоматерии до неизреченной всеобъемлющей квинтэссенции, соответствующей в известном смысле неоплатоническому Единому. На этом, в некотором роде христианском, пути нет места символотворчеству как таковому. Здесь разыгрывается многоцветное мифологическое житие центральной алхимической субстанции — металлов, событийно представленное в виде трех главных сюжетов христианской истории, осуществленной в поучительной земной жизни Иисуса Христа (точнее, ее финале): смерть, воскресение из мертвых; священный брак с зачатием и рождением*.

Адепт изобретает мифо-алхимический образ в искаженной форме общепринятого христианского образца. Однако если внима-

* Последний сюжет имеет отношение к дорожественской библейской истории.

тельней присмотреться, то окажется, что и образец по сравнению с первоначальным выглядит тоже деформированным. Черный цвет предстает дарующим жизнь всем остальным цветам, в том числе и наисовершеннейшему — красному. Все иные цвета изначально уже содержатся в черном. Вместе с тем белый цвет — не свет! Он — один из... в цветовой алхимической иерархии — в отличие от Света в христианстве, выходящего за пределы цветовой гаммы и над нею стоящего. Видимый — равно и слышимый — цвет. Над цветовой алхимической гаммой стоит лишь сам алхимик, молчаливый распорядитель алхимического — сиречь божественного — света, изобретающий философский камень, цвет света, цветные этапы судьбы которого эквивалентны цветовой гамме в алхимии. Цвета в алхимическом многоцветии пресуществляются один в другой, как, впрочем, и металлы, хотя и с помощью медиатора, чудодейственного рукотворного инструмента в демиургических говорящих руках безмолвного адепта. Но именно в этом месте — в месте соприкосновения с философским камнем-медиатором, изобретенным богоравным адептом, начинается нарастающая, готовая захлестнуть всю Вселенную, весь алхимический универсум волна символических уподоблений — и философского камня, и семи металлов, и двенадцати рукотворных операций над ними, и алхимических, и космогонических Аристотелевых начал. Алхимические цвета выступают в качестве символов различных состояний, переживаемых философским камнем, воздействующим на металлы. Только из цветов — как, впрочем, и из иных символических рядов, осмысленных в алхимии (камни, травы, земные животные, птицы, планеты, знаки Зодиака) — можно выстроить весь алхимический космос, герметический оком, за которым — слышимый цвет и видимое Слово. Между тем цвет в алхимии — символ особого рода. В нем, как и в любом другом, схвачены все особенности символа вообще, алхимического символа в частности.

Однако помимо этого цвет как символ совпадает с реальными цветовыми превращениями химического порядка, с превращениями, которые можно вызывать, которыми можно управлять и которые можно наблюдать. Поэтому алхимический цвет — прежде всего физическая реальность, признак химического соединения, потенциально и актуально могущего стать химическим соединением. Алхимический цвет в строгом смысле — еще не символ, а только свойство, специфический признак вещи, рукотворно этой

вещи присвоенный (если, конечно, эта вещь изготовлена руками алхимика). Рукотворно, но и чудодейственно. Цвет как физическая реальность тут же начинает обретать священнодейственный метафизический смысл. Сначала — через событийные священные перипетии философского камня: смерть, воскрешение, брак, соитие, зачатие, рождение. Следующий шаг — это объективация признака вещи, становящегося эквивалентным самой вещи. Цвет становится объектом. К цвету подбираются — изобретаются — символические подобия. Но прежде сам цвет как атрибут процесса раздваивается, удваиваясь: черный — чернота, белый — белизна, красный — краснота. Признак живет жизнью вещи, обретающей священство в своих символических, тоже теперь уже реальных, копиях, когда оригинал не отличим от копии; тем более, что о настоящем оригинале — металлах, их трансмутациях, ртутно-серном медиаторе — киновари, как будто и вовсе позабыли. Черный живет жизнью, вернее, смертью ворона, белый — жизнью саламандры, лилии, или белой невесты, красный — новой, только что начатой жизнью дитяти, увенчанного царским пурпуром. Таким образом, если медиатор — философский камень — посредничает меж несовершенным и совершенным в технохимических действиях адепта-демиурга, то цвет — посредник между земным и небесным рядами; он и символ, и реальность купно, вещно-понятийная конструкция, средоточие химического действия и герметического священнодействия. Аудио-визуальный кентавр. Цветомузыка. Алхимическая физика и алхимическая же метафизика, запечатленная в цвете-символе, цвете-слове, цвете-вещи, цвете-признаке вещи. Но цвет в алхимии — это изобретение ее адептов, еретический дилетантский акт единения Земли и Неба, как бы упраздняющий разноречие между номиналистическими и реалистическими умозрениями; заполняющий зияние меж слухом и зрением. Только цвет, понятый как символ, способен выявить специфический смысл алхимического символизма. Только цвет может сочленить как бы разъятые полюса алхимического дела (вещь и символ) в целостную картину алхимического мира. И все-таки двойственная природа алхимического цвета в реальной жизни обозначает, акцентирует то одну, то другую сторону своей же двойственной природы. И вот тогда алхимический мир то распадается на отдельные микромиры, то вновь соединяется в калейдоскопическое целое. То вдруг многоцветная лоскутная реальность, то вновь единая черно-белая метафизика.

Обретенный вселенский порядок уступает место вселенскому беспорядку. И наоборот. Алхимический конструктивизм расшатывает неукоснительность официального средневековья, хотя образ интеллектуальной жизни адепта становится все более косным и незыблемым в статической своей карикатурности.

Цвет в алхимии — свет у Данте

Это обращение к собственно алхимическому делу нам понадобилось лишь для того, чтобы сопоставление цвета в алхимии с переживанием цветовых ощущений в неалхимическом средневековье, которое сейчас последует, выглядело более отчетливо.

Неалхимическое средневековье... Пусть им будет Дантова «Комедия», грандиозная метафора интеллектуального средневековья. В поэме представлено два типа цветовых ощущений: цвета ахроматического ряда начинаются черным и завершаются белым цветом (точнее, светом). Он же, белый свет, — источник полихроматического многообразия радуги. Радужное многоцветие «Ада» тождественно греховной фантазмагории лжи, мздоимства и прочих смертных грехов:

Две лапы, волосатых и когтистых;
Спина его, и брюхо, и бока —
В узоре пятен и узлов цветистых.
Пестрей основы и пестрей утка
Ни турок, ни татарин не сплетает;
Хитрей Арахна не ткала платка.

(«Ад», XVII, 13–18)

Таков Герийон — «образ омерзительный обмана», мозаикой цветов ириса обозначивший ложь.

Ощущение хаоса порочного мира нарастает по мере умножения цветовой гаммы. Об обитателях Герийонова седьмого и восьмого кругов Данте сообщает:

У каждого на грудь мошна свисала,
Имевшая особый знак и цвет,
И очи им как будто услаждала.
Так, на одном я увидал кисет,
Где в желтом поле был рисунок синий,

Подобный льву, вздыбившему хребет.
 А на другом из мучимых пустыней
 Мешочек был подобно крови ал
 И с белою, как молоко, гусыней.

(«Ад», XVII, 55–63)

Обратите внимание: знак и цвет. В контексте «Божественной Комедии» цвет есть говорящий знак.

В. П. Гайдук отмечает существенный момент: белый, попадая в сумятицу павлиньих цветов, усугубляет ужас адского хаоса. Белое собственным священством на пиру красок адской преисподней делает разнuzданность и мерзость совсем уже омерзительными и как будто вовсе неистребимыми*. Полихроматическая гамма, представленная в inferнальном беспорядке, — свидетельство хаоса, на пути от «Ада» к «Раю» обретающего порядок, вселенскую божественную гармонию, которой вовсе не противопоказан полихроматизм радужного спектра.

Но каждый цвет Дантовой «Комедии» — лишь отблеск белого света, та или иная его степень, та или иная мера внутренней напряженности Света. Мера божественного слова. Цветовая его мера.

Каким сияньем каждый был одет
 Там, в недрах Солнца, посещенных нами,
 Раз отличает их не цвет, а свет!

(«Рай», X, 40–42)

Трехцветная «Троица» у Данте — лишь три взаимно переливающиеся друг в друге концентрические проекции того же «Высокого света»:

Я увидал, объят Высоким Светом
 И в ясную глубинность погружен,
 Три равноемких круга, разных цветом.
 Один другим, казалось, отражен,
 Как бы Ирида от Ириды встала;
 А третий — пламень, и от них рожден.

(«Рай», XXXIII, 115–120)

* Гайдук В. П. К вопросу о цветовой символике «Божественной Комедии». — В кн.: Дантовские чтения. М.: Наука, 1971, с. 174–180.

Это цветовая аллегория, метафора католического догмата *filioque* (святой дух исходит от отца и сына): бог-сын — отражение бога-отца; и вместе — и отец, и сын — рожают дух-пламень, порождение двух этих цветовых кругов. Отметим здесь, однако, равновеликость этих кругов (трех ипостасей троицы); равномочность перед всеобъемлющим — начальным и конечным — божественным светом, сводящим на нет — или вбирающим, но и порождающим — каждый цвет. Даже кровь у Данте «убеляет».

Правда, тончайшие различия цвета тоже осмыслены, причем до полного перевертыша (багровое — грешная жизнь; красное же — напротив — искупление). Багровое и красное, сакрально значимые, физически ощутимые цвета, порождения ослепляюще черного неизреченного Глагола.

Иерархия цветовой гаммы «Божественной Комедии» восходяща и устремлена к свету, порождающему в свою очередь каждый цвет этой гаммы. Хаос же цветовых ощущений ориентирован на их гармонию, на союз божественного и земного, воскрешенных и воплощенных в субъекте. Свет объективирован. Человек — носитель лишь малой его частицы. В алхимии — иное: Свет выведен из иерархии цветов. Носитель света — сам алхимик, творящий символы как образы. Он — ряженный бог. Данте же, представляя средневековье, метафоризирует все-таки образец, но образец божественный.

В каком же отношении у Данте находится цвет к определяемой вещи? В символическом? Едва ли. Цвет, если только отвлечься от сакрального контекста, — физическая краска, в некотором смысле произвольно нанесенная на объект. Аллегорические поучения, соотнесенные с цветами спектра, в тексте поэмы не даются, но разноречиво примысливаются обыденным сознанием средневекового человека. Цвет как признак вещи не слит с вещью. Возможность объективации признака почти не проявлена. Аллегорические смыслы возникают в связи с окрашенной вещью. Цвет — существенный момент вещи: ее, так сказать, потенциальная, очищенная от земных случайностей судьба. Вещь и ее цвет находятся не в символических — иных отношениях.

Вещь, данная в опыте, восходит к явлению. Цвет же, данный в традиции, восходит к сущности, т. е. к Слову, — вопреки своей очевидной явленности*.

* См.: *Гайдук В. П.* Цит. соч.

Метафизический смысл прочитывается в световой — не цветовой! — реальности. Синтетическое единение четырех смыслов Оригена — Данте.

Диаметральное переосмысление цвета дела не меняет. Отношение вещи к цвету остается прежним — менее всего символическим. Византиец Никита Хониат (XII в.) сопрягает царский пурпур не с рождением, а с кровью расправ, а царское золото — не со светом Солнца, а с цветом «желчи, обещающим поражение». Багрец и золото — двойственная сущность власти василевса. Внутреннее состояние земного мира, а не символическое его удвоение. Воистину: цвет только слышим, а слово — видимо. И только.

Однако кривозеркальная жизнь алхимии не прошла незамеченной и не учтенной официальным средневековьем. Отношение вещи к цвету под воздействием символических — цветовых — связей в алхимии существенно видоизменяется. Примечательнейшее место «Божественной Комедии»:

И я от изумленья стал безгласен,
 Когда увидел три лица на нем;
 Одно — над грудью; цвет его был красен...
 Лицо направо — бело-желтым было;
 Окраска же у левого была,
 Как у пришедших с водопадов Нила.

(«Ад», XXXIV, 37–39, 43–45)

Трехипостасное лицо — точнее, три лица Люцифера. Три устойчивых цвета, приколотенные к этой триликой роже навечно: красное, бело-желтое, неопределенное (по-видимому, близкое к черному). На память приходит трехцветная судьба философского камня, изобретенного алхимиком. Здесь Данте вдвойне изобретатель. Цветовые переходы исключены. Цвета дискретны, непереходящи друг в друга. О свете и говорить нечего! Каждый цвет — знак прямо противоположного тому, что за ним закреплено в традиции. Но все-таки еще знак. Не потому ли это уже в некотором роде алхимические символы?! и все же одно отличие: если алхимический медиатор богоподобен, то алхимический образ у Данте дьяволоподобен. Он и есть дьявол. Отличие — в нравственной направленности. Искривленное изображение кривого бога есть дьявол.

Алхимик — конструктор цветовой символической пары. Человек средневековья (отчасти и Данте) — участник-комментатор

подвижной, пластической пары иного рода, свободной от алхимического символизма. Аббат Сугерий: «Мы приобретаем... драгоценную чашу, сделанную из одного куска сардоникса, в котором красный цвет присваивает себе цвет (свет? — *В. Р.*) другого»*.

Итак:

Имеющий очи — да слышит!

Имеющий уши — да зрит!

Алхимик-еретик тайно подослан в келью послушливого христианина, дабы выправить столь странное для наших нормальных глаз и ушей положение. Он призван из цвета сделать краску, а слово представить бесплотным тусклым звуком. Но все это, кажется, уже знал и умел античный Мастер. Но все это (хотя и по-другому) еще будет уметь и знать Мастер Нового времени — живописец, физико-химик, технолог, музыкант и их несметные потребители. Люди с нормальным слухом и нормальным зрением. Но пока об этом никто не знает и ничего такого не умеет.

Средневековый алхимик — посредине. Почти пародийное алхимическое ухо-глаз своим полуторатысячелетним существованием повергает в inferнальный ужас чуткое зрение и пронизательный слух официального средневековья, размагничивая, расшатывая его; но зато предустанавливая и указуя путь в новые века.

Всеслышащему оку христианской души только предстоит — без алхимического искусства — обрести нормальную глухую зрячесть научно-устроенной сетчатки новоевропейского глаза.

А теперь настроим нашу камеру-обскуру на удаление, ибо предмет сделался куда крупнее: им стал алхимический миф в целом и жизнь этого мифа в inferнальном сюжете о поддельщиках металлов, как он дан в «Божественной Комедии».

Миф о философском камне и миф о Богочеловеке

«Чтобы приготовить эликсир мудрецов, или философский камень, возьми, сын мой, философской ртути и накаливай, пока она не превратится в зеленого льва. После этого прокаливай сильнее, и она превратится в красного льва. Дигерируй этого красного льва на песчаной бане с кислым виноградным спиртом, выпари жид-

* *Грановский Т. Н.* Аббат Сугерий. М., 1866, с. 78–79.

кость, и ртуть превратится в камедообразное вещество, которое можно резать ножом. Положи его в обмазанную глиной реторту и не спеша дистиллируй. Собери отдельно жидкости различной природы, которые появятся при этом. Ты получишь безвкусную флегму, спирт и красные капли. Киммерийские тени покроют реторту своим темным покрывалом, и ты найдешь внутри нее истинного дракона, потому что он пожирает свой хвост. Возьми этого черного дракона, разотри на камне и прикоснись к нему раскаленным углем. Он загорится и, приняв вскоре великолепный лимонный цвет, вновь воспроизведет зеленого льва. Сделай так, чтобы он пожрал свой хвост, и снова дистиллируй продукт. Наконец, мой сын, тщательно ректифицируй, и ты увидишь появление горючей воды и человеческой крови»*.

Что это?! Бессмысленное бормотание мага и колдуна, шарлатана и мошенника, рассчитывающего на непосвященных, застывших в почтительном молчании перед таинственными заклинаниями и узорчатой речью чудодея; а может быть, «лженаучные» попытки отворить с помощью Слова алхимической сезам; или, наконец, ритуальное стихотворение, произнесенное без практической цели и потому так и остающееся для нас, людей XX века, века неслыханного торжества химии, за семью печатями, неразгаданным, и по правде говоря, не очень-то зовущим расшифровать этот герметический код. А может быть...

В свое время мною предлагалась «химическая» расшифровка этого рецепта**. Но такая худосочная расшифровка выхолащивала самую душу этого текста. Какое же это истолкование, когда напрочь исчезает сам предмет истолкования?! Усыхает живое слово. Остается его квазихимический экстракт. А может быть, и не толковать вовсе? Но...

Оставить этот текст, рецепт получения философского камня английского алхимика Джорджа Рипли из XV века, но восходящий к тексту Раймонда Луллия из века XIII, не истолкованным — а именно так следовало бы сделать, если он миф, — означает погрузить его в беспмятное историческое забытие. В лучшем случае посчитать этот красивый текст инкрустированной безделицей, пришедшейся к слову. Но можно и объяснить — расшифровать, переобозначить

* *Dumas I. B. A. Leçon sur la philosophie chimique. Paris, 1837, p. 30.*

** *Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. — М.: Наука, 1979, с. 16–20.*

на разные лады: на химический лад (химические реакции, представшие звероподобными воплощениями, их перипетиями); на метафорический, так сказать, поучительно-притчевый; наконец, на лад чистейшей чепухи, лженаучный и обскурантистский. Можно и объяснить, и расшифровать. Но всегда останется нечто гармонически неразложимое, алгеброй неповеряемое. Цельное — непроницаемое — зовущее проникнуть в себя, себя же и постичь.

Рациональное — какое бы то ни было! — истолкование всякий раз оборачивается неполнотою этого истолкования, вынуждающего предпринять еще одно в надежде на окончательную однозначность.

Звероподобные и змееобразные метаморфозы во имя золота. Золото во имя цветных львов и черного дракона. Алхимический сон. Греза, в главном совпадающая со всеми иными снами всех иных алхимиков всех десяти алхимических столетий. Это сон о событии главном и единственном — о получении философского камня, а с его помощью золота: здесь и теперь, повсеместно и навеки. Смерть ржавого железа и его воскрешение, но уже в солнечном блеске золота. Сбывшихся снов никогда не бывает, но они всегда есть. Это перефразированный Саллюстий, неоплатоник IV в., тонко уловивший, что миф говорит о вещах, которых никогда не было, но которые всегда есть. В этом смысле злато-сереброискательский сон — миф.

Миф — всегда магия. То же и алхимия как практическое дело. Но хтонические глубины алхимической магии связаны с кровосмешением. Этому можно найти подтверждение у древних, например, у Катулла, которого толкует С. С. Аверинцев в статье «К истолкованию символики мифа об Эдипе»: если маг хочет проникнуть в великие тайны посвященных и угодить нездешним силам благоприятным совершением славословий и действий, надо, чтобы маг этот родился в результате инцеста. Обряд нечестив, но истинное кровосмешение запретно и страшно. Но разве тайны богов не запретны и не страшны? У Катулла тайна открыта сыну, а не грешнику. Но в мире мифа это безразлично. Маг — ремесленник, знающий Слово. Он — сын ремесла; ремесло — его мать (τέχνη — ремесло и магия — женского рода). Но именно с ремеслом мастер — ремесленник-маг вступает в недозволенное соитие-инцест — сын с матерью*. У Арнольда из Виллановы есть рецепт

* *Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе. — В кн.: Античность и современность. М.: Наука, 1972, с. 95–96.*

о семи сыновьях-металлах, которые должны слиться со своей матерью-первоматерией... Мифологема кровосмесительного брака не просто взята алхимией на прокат, но в ней укоренена в качестве структурного ее первоэлемента. (А может быть, просто сравнение или аллегорическое иносказание?)

Событие, происходящее в алхимии как мифе, происходит каждый раз непосредственно, сиюминутно. Оно и уникально, и всеобще одновременно. Таково главное событие алхимического мифа — трансмутация металла от несовершенства к совершенству. Время остановлено. Гермес чаял о том же, о чем и Рипли, а этот последний — о том же, что и Парацельс, что и нынешний хемотоккультист. Временные несоответствия видятся сквозь пальцы. Единство двоится. Двойственность укрупняется до целого (алхимический ребис). Взаимозаменяемость, частей торжествует, оставаясь при этом сакральной тайной, — низ и верх Гермесовой скрижали. Вера в трансмутацию беспомощна, но этим и сильна. Все тождественно только себе. Случившееся дважды или многожды случилось лишь один-единственный раз. Зато раз и навсегда. Мышление в мире — «отсечное» мышление, причем отсеки действуют как целое, не соприкасаясь друг с другом. Поэтому детерминированность явлений в мифе иная, не совпадающая с причинно-следственными обусловленностями мышления Нового времени. Крестоносцы точно знают, что галилейский учитель был распят именно в I веке. Однако с не меньшей убежденностью тот же крестоносец, разя сарацинов близ Иерусалима в XII веке, уверен в том, что именно эти — из XII века — сарацины распяли спасителя*. Золото и железо — независимые творения бога. Алхимик это знает. Вместе с тем железо — еще не пресуществленное золото. И эта предпосылка движет всеми помыслами алхимика, хотя первая, ее исключаящая, живет в его христианско-демиургическом сознании. Тогда бог тождествен самому алхимику. Предмет и понятие об этом предмете как бы слиты: золото — оно же и Солнце. Тождественное и сходное сливаются. Слово и дело пребывают вкупе. Столь же нераздельны предмет и его признак. Круговорот повторений охраняет миф от саморазрушения, обеспечивает цельность и замкнутость сферы. Непрерывное воспроизведение раз и навсегда данного образца. Это философский камень, как бы

* Представления о времени в Средние века изучены А. Я. Гуревичем (Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972, с. 84–138).

пародирующий собственно христианский образец. Этим еще не исчерпываются структурные характеристики мифа. Их можно длить и длить. Но даже пристально аналитический их перечень ничего еще не дает тому, кто хочет, толкуя алхимический сон, наяву увидеть этот сон. Упраздняется алхимия как предмет этого сна. Говорят лишь о безлично-мифическом, внеисторическом, бесцветно-всечеловеческом. Вместе с тем «природа несказанного... такова, что о нем самом нельзя говорить, и чтобы его выразить, нужно говорить о другом»*. Мифические первосхемы не являются этим другим — они тождественны мифу как таковому — это значит Леви-Строссовскому первобытному мифу. Для постижения культурного мифа о философском камне нужно культурное иное, с ним сосуществующее. Для этого надо мифологемы вообще понять как мифологемы алхимические.

Оборотничество — центральная мифологема мифа. Оно спонтанно, вне явного движения, ибо топос мифических перевертней неизменен. Сам акт мифической метаморфозы не размыкает изоморфное пространство мифа; напротив, упрочивает его герметическую замкнутость**. То же и в алхимии. Трансмутация металлов. Золото — оборотень железа. Переодевание? Не совсем. Это радикальное превращение, высвобождение скрытой сущности, т. е. золотости, всегда пребывающей, но лишь крайне редко высвобождающейся и доступной не оку, но глазу. Оборотничество особого рода. Такого, впрочем, рода, что похоже на христианское пресуществление (хлеб — тело господне и вино — кровь господня). Как будто так. Только грубей, материальней. Материальная поправка к пресуществленческой духовности.

Но так ли? А может быть, природа алхимического оборотничества принципиально иная? В каноническом христианстве чудо пресуществления материализуется в ритуале причастия к телу — хлебу, крови — вину. Но за ритуалом — некогда совершившаяся великая драма реального жития, имевшего начало — середину — конец. Жития, зовущего к подражанию, требующего действитель-

* *Мани Т.* Иосиф и его братья. М.: Художественная литература, 1968, т. 2, с. 406.

** Гоголевская Панночка с перевязанной рукой — черная кошка с перебитой лапой. Всякая черная кошка с перебитой лапой — гоголевская Панночка из «Майской ночи». Оборотничество варварских мифологий, перевертни. Переодевания фольклорных созданий есть осуществление мифологемы метаморфозности вообще.

ных последователей, включенных в историческое время и лишь потому причастных к вечному (когда-то тоже временному — житию богочеловека). Хлеб и вино как предметы с самого начала олицетворены. Так в христианском каноне.

В алхимии предмет остается предметом, хотя и другим. Золото — преобразенное, пресуществленное железо. Но лицо, управляющее трансмутацией, само пребывает вне превращений. Предмет и лицо разведены. Хотя возможность жития, т. е. такой жизни, когда историческое лицо возведет черновик предмета в его белой совершенный образ-образец, в алхимии угадывается. Брезжит в потемках алхимического мифа. Но лишь на фоне христианских житий, дерзко заземленных, овеществленных, в некотором смысле обезличенных в алхимии.

Алхимическое оборотничество, вопреки своей искусной мифической природе, призванной охранять миф от разрушений-вторжений, становится средством выхода за пределы алхимии, ибо с самого начала оно есть оборотничество инородное — сродни кривозеркально искаженной христианской пресуществимости со всеми сопутствующими этому соображениями. Алхимическое оборотничество двукультурно, хотя и существует в границах культуры европейских средних веков.

Пресуществленческое алхимическое оборотничество устроено таким образом, что является одновременно и целью чаяний адепта, и средством выхода из мира этих чаяний в иное культурное пространство. Вместе с тем исходное определение этой алхимической мифологемы совпадает с определением самой алхимии как материально-пародийного изображения средневековья, при собственной серьезности сосуществующей и взаимодействующей с официальным христианством в составе средневековой культуры. Будем считать, что найден в алхимии такой структурный признак, который, с одной стороны, скрепляет и организует эту историко-культурную реальность, с другой — обеспечивает выходы за пределы этой реальности. Иначе говоря, способ выхода за пределы алхимии осмысливается как существенный структурный элемент самой алхимии. Заметьте: цель становится средством, а средство — целью. Но именно такова алхимия в каждом деятельном своем шаге. Философский камень — существенная цель алхимиков, тут же, однако, становящаяся средством по ее достижении: камень нужен для трансмутации свинца в золото. Золото — цель, но оно же и средство, ибо с его помощью осуществляется всечеловеческое

благоденствие, и т. д. Вместе с тем вся золото-сереброискательская идея алхимиков — лишь средство для алхимического устройства космоса. Но лишь в хорошо устроенном космосе можно достичь овеществления золотых алхимических грез. И космос здесь — лишь инструмент. Такая обратимая трансмутация (цель — средство) пародирует нечто сходное в каноническом христианстве, заземляя-уплотняя собственно христианскую духовность и лишь с нею вместе существуя. Здесь-то и намечаются возможности саморазрушения алхимического мифа, ибо это саморазрушение и есть его фундаментальный структурообразующий признак.

Могут возразить: не есть ли сменяемость средства целью и далее вновь... свойство любой человеческой деятельности? Верно. Есть. Но с той существенной разницей, что в конструкциях немифических эта смена бесконечна. В алхимии — ежемгновенное замыкание; микроцикличность повсеместно, каждый раз.

Размыкание алхимического двуполовинчатого, rebis-подобного мифического кольца в культурное — историческое — пространство мнится как разрешение иной оппозиции: вечносущность — житейность, миф — летопись, вневременная алхимическая литургия — исторически фиксированное летописное житие... Первое осуществление чуда трансмутации есть сюжет первого алхимического жития. Трансмутация может стать пресуществлением. Жизнь адепта — житием святого. Алхимическое деяние — сакральной литературой. А потом и просто литературой — авантюрной, плутовской, какой угодно. Но именно к этому все идет. От мифа к литературе; от мифа к истории; но к такой литературе и таким историям, которые помнят и говорят (!) о своем мифическом предбытии. Но как же свершилось это радикальное превращение?

Верно, что алхимическое мифотворчество практично в отличие от духовного, собственно христианского мифотворчества. Его материальная изнанка; дополняющая, но и карикатурная. Алхимия — это магия, принявшая, однако, в средневековые времена форму теургии, то есть прямого воздействия на верховного бога. Именно в монотеистической алхимической магии языческие сны и христианская явь живут нераздельно*. Но именно здесь и таится возможность преобразования алхимического мифа в иное: оборотничество как пресуществление.

* Языческие сны — поскольку это магия; христианская явь — поскольку магия эта теургична.

В позднеалхимические — последантовские — времена эта мифологема становится предметом осознания. Алхимическое трансмутационное мифотворчество пресуществляется в божественное дело, объемлющее весь средневековый окоем. Миф, притягающий и на чужое пространство, деградирует в немифическую реальность. Языческое оборотничество ушло в пресуществление, но ушло алхимическим образом — опять-таки с помощью небесно-магического «камня». Но в последантовской алхимии воспроизводится и черномагическая возможность: «черный камень» соединяет с Христом вечным словом и горящей любовью. Здесь лишь начало черномагической алхимии, еще помнящей о христианском мифе, живущей рядом с ним, им и притворившейся. Утверждается понятие об адской тинктуре, которая состоит из адских алхимических начал, т. е. адских серы, ртути и соли. Они истекают из сущностей обитателей преисподней, не являясь, однако, дьявольскими сущностями. Адская тинктура — это темный камень, осуществляющий отрицательное — Люциферово — совершенство. В итоге: грех, блуд, маниакальная плотская любовь — вместо Божественной любви, за которую ответственна «небесная тинктура». Здесь же и адское золото, с виду ничем не отличимое от праведно полученного, зато обладающего греховными свойствами. Вместе с тем адская тинктура, как и небесная, столь же всесильна и всепроникающа, а материя ее столь же тонка и субтильна.

Пресуществление наоборот. Вниз! Языческо-христианское оборотничество. Опять-таки алхимический способ выйти в черномагические потемки — за пределы алхимического мифа. Но с помощью главной алхимической мифологемы: философский камень как средство оборотнического пресуществления*.

Алхимический миф и миф христианский. Их синхронное историческое сосуществование. Каково оно?

И вновь Данте, современник и очевидец алхимических фантазмагорий, глядящий в кривое алхимическое зеркало, рассматривающий ночной алхимический миф чистыми глазами

* Несомненно, все это окрашено и в социальные тона. Учение об адской трансмутации — хороший способ отмежеваться от подозрений, дабы обеспечить безопасные практические штудии в области трансмутации райской. Вор, кричащий «Держи вора!» — точная характеристика кризисной ситуации алхимического мифа.

христианина XIII— XIV столетий и как бы предусмотревший ее предсмертную жизнь — на три-четыре века вперед.

«Искусник в обезьянстве»

Круг восьмой Дантова Ада. Ров десятый. «Последняя обитель Злых Щелей...» Здесь мучаются поддельщики металлов жуткой телораздирающей чесоткой. Вслед за Данте познакомимся и мы с ними. Первый поддельщик аретинец Гриффолино рекомендует себя так:

«Я из Ареццо; и Альберо в Сьене, —
Ответил дух, — спалил меня, хотя
И не за то, за что я в царстве теней.
Я, правда, раз ему сказал, шутя:
«Я и полет по воздуху изведал»;
А он, живой и глупый, как дитя,
Просил его наставить; так как Дедал
Не вышел из него, то тот, кому
Он был как сын, меня сожженью предал.
Но я алхимик был, и потому
Минос, который век не ошибется,
Меня послал в десятую тюрьму».

(«Ад», XXIX, 109–120)

Земная смерть Гриффолино вполне тривиальна. Костер святой инквизиции — за безбожное колдовство. Однако не столько за колдовство, сколько за неудавшееся колдовство: не смог обучить Альберо, любимца сьенского епископа, летать по воздуху. Колдовство, бесполезное для власть имущих, и есть ересь, достойная костра. Колдовство с пользой — совсем другое дело. Алхимия здесь ни при чем. Она была вполне дозволенной, если только без надобности и без ведома с ее помощью не подделывать металлы. Гриффолино подделывал или мог подделывать металлы, потому что был алхимиком. Именно это обстоятельство не ускользнуло от пронизательного Миноса. В результате — «десятая тюрьма».

Рассказывая земные сьенские истории, Гриффолино упоминает своих дружков Стрикку и Никколо, принадлежавших в земной жизни к «расточительному дружеству», состоявшему из двенадцати молодых мотов, решивших все свое состояние прокутить, пустить на ветер (как о том толкуют комментаторы «Божественной

Комедии»). Значит, рядом с алхимией, алчущей золота, стоят чернокнижное колдовство и лихая расточительность. Но и сама алхимия, всецело дозволенное искусство, могла быть средством обмана.

Капоккьо — второй алхимик. Он был, по свидетельству биографов Данте, школьным товарищем поэта. В 1293 году был сожжен по приговору инквизиции в Сьене. Он представляется Данте несколько иначе:

«И чтоб ты знал, кто я, с тобой трунящий
 Над сьенцами, всмотришь в мои черты
 И убедишь, что этот дух скорбящий —
 Капоккьо, тот, что в мире суеты
 Алхимией поддельвал металлы;
 Я, как ты помнишь, если это ты,
 Искусник в обезьянстве был немалый».

(«Ад», XXIX, 133–139)

Здесь с алхимией соседствует «обезьянство», искусство озорного передразнивания, которое вкупе с изготовлением фальшивой монеты неумолимо ведет на костер.

Можно допустить, что алхимия, не занимающаяся подделкой, сама по себе была бы вполне лояльна. Подлинные трансмутации, имеющие природу пресуществленческого оборотничества, воспринимаются с глубочайшим пиететом, исполнены трепетного почтения как практическое дело, восполняющее бестелесную духовность. Но с одним, правда, условием: без обманного лицедейства. Иначе все это — лишь «обезьянство». И тогда ты не алхимик, а фальшивомонетчик, подбавляющий «к флоринам трехкратную подмесь» («Ад», XXX, 90)*.

Там же, в десятом рву, томятся и другие поддельщики: поддельщики людей, денег, слов. Обманным подделкам прощения нет. Зато подлинное превращение — железа в золото, «быка в козу» — приветствуют. Но историческая жизнь алхимии, поддерживаемая реально-мифической неосуществимостью сокровенных чаяний в области истинной трансмутации, осуществляла себя мифически-

* То есть на одну унцию золота — три карата меди; карат — 1/24 унции. Так расшифровывают этот стих комментаторы (Данте Алигьери. М.: Художественная литература, 1967, с. 587).

реальной осуществимостью мнимых превращений, замешанных на чернокнижном колдовстве, авантюрном мотовстве, передразнивающим «обезьянстве» — изнанке сдержанности и аскетической умеренности канонического средневековья.

Это и составляло социально-историческую жизнь алхимии, ее практику, противостоящую официальной средневековой социально-исторической жизни с ее христианской духовностью. Данте видит составность алхимии: переводит на язык правоверного христианина лишь то, что переводимо, переводя и алхимический миф в христианский, изгоняя из христианского мифа чернокнижно-алхимическое — лицедейски-обезьянье. Но такое изгнание сродни обнажению в алхимии... алхимии, средних веков... в средних же веках. Зато выход в иное культурное пространство — Ренессанс, Новое время. Заметьте: выход в иное мыслится Данте как подлинно алхимический — пресуществленчески-оборотнический — выход. Но алхимическое лицедейство рядом. Обезьянничавший фальшивомонетчик Капоккьо и летающий по воздуху мот и транжир обманщик Гриффолино — вот они тут, в пределах средневековой культуры.

«Falseggiando la moneta»

Поддельщик металла — обязательный персонаж универсального текста средневековой культуры — Дантовой «Комедии». Столь же обязательный, сколь и гонимый (не изгоняемый!). Однако соразмерное этому преступлению наказание ждет алхимика-фальшивомонетчика только в аду. (Костер на этом свете — чересчур.) Какое же им — Капоккьо и Гриффолино — уготовано мучение?

Я видел двух, спина к спине сидевших,
Как две сковороды поверх огня,
И от ступней по темя острупевших.
Поспешней конюх не скребет коня,
Когда он знает — господин задался,
Иль утомившись на исходе дня,
Чем тот и этот сам в себя вгрызался
Ногтями, чтоб на миг унять свербеж,
Который только этим облегчался.
Их ногти кожу обдирали сплошь,

Как чешую с крупночешуйной рыбы
Или с леща соскабливает нож.

(«Ад», XXIX, 73–84)

Наказание как бы восстанавливает порченный металл — сдирается фальшивая позолота во имя высветления подлинной сущности, если таковая есть. Рыба — иносказание алхимического Меркурия-Ртуты, одного из двух основополагающих начал искусства Гермеса, беспорочная чистота которого (Меркурия) — залог истинности трансмутации, ничего общего с подделкой не имеющей. Чесаться — мука, но и облегчение. Как мучительно-сладок подвижнический труд настоящего адепта Великого деяния! Поэтому ироническая реплика Вергилия, обращенная к одному из чешущихся, скорее доброжелательная, нежели издевательская:

«...Да не обломаешь
Вовек ногтей, несущих этот труд!»

(«Ад», XXIX, 89–90)

Наказание неотвратимо адекватно содеянному, и распорядитель-судья — язычник Минос. Обратите внимание: именно язычник распоряжается посмертными судьбами христианских грешников, и распоряжается правильно: «Минос, который век не ошибется» («Ад», XXIX, 119). В данном случае — честно-алхимический тип наказания за нечестно-алхимический грех. Собственно алхимия — вне осуждения.

Подделка, фальсификация, выдача одного за другое — понятие широкое и связывается не только с подделкой металла. Поддельщики людей (выдающие себя за других); денег; слов (лжецы и клеветники) — там же, в последней обители Злых Щелей (Malebolge) — в десятом рву. Таким образом, акцент на первом — подделка, а уж потом что именно подделано. И тогда алхимия поддельвающая — в одном ряду с мошенническими подделками и с обманным словоговорением. Снова заметим: именно поддельвающая алхимия, поставляющая сырье — фальшивый металл — для фальшивой монеты, изготовление которой — дело совсем уже не алхимиков, а фальшивомонетчиков.

Подделкам — каким бы то ни было — прощения нет. Джанни Скикки, «поддельвающий старого Буозо», дабы завещание было каким надо; Мирра, поддельвающая себя, чтобы прелюбодей-

ствовать с родным отцом; Синон, обманувший троянцев со своим пустотельм — истинна лишь оболочка — конем; жена кастрата Потифара, оклеветавшая Иосифа с помощью поддельных слов — словесных знаков, пришипленных к вымышленной сути... Во всех случаях — внешность одна, существо — совершенно иное. Внешне алхимическое превращение, в принципе не имеющее ничего общего с подлинным преобразованием — пресуществлением — вещи, с теоретически обоснованной алхимической трансмутацией.

Подделку денег обыденное сознание уверенно сближает с алхимическим искусством, ибо в основе такой подделки изменение обличья металлической субстанции — изменение лигатуры. Таков Мастер Адамо — англичанин из Казентино, расположенного в долине верхнего Арно. По заказу графов Гвиди да Ромена этот Адамо чеканил для них фальшивые флорины, бесчестя и фальсифицируя «крестителем запечатленный сплав» — золотую флорентийскую монету (*fiorino*). На лицевой стороне этого флорина (*fiore*) изображали Иоанна Крестителя, на оборотной лилию — герб Флоренции. Подделка такой монеты вдвойне греховна: это и антихристианская, и антигражданская акции вместе, которые к этим временам не обязательно должны совпасть. В результате — мученическая смерть на костре в 1281 году именем Флорентийской республики. Но инициаторы этой подделки, заказчики мастера — графы Гвиди, владельцы Ромены и Порчано — (*Porciano — Porci — свиньи*) — для Данте куда виновнее и отвратительней исполнителя Адамо. Таков заказчик

...среди дрянной свиной породы,
Что только желудей не жрет пока...
(«Чистилище», XIV, 43–44)

А теперь самое время обратиться к inferнальному быту разного рода поддельщиков, как это дано у Данте (предстоит пространное цитирование, но оно необходимо):

Один совсем как лютя был устроен;
Ему бы лишь в паху отсечь долой
Весь низ, который у людей раздвоен.
Водянка порождала в нем застой
Телесных соков, всю его середку
Раздув несоразмерно с головой.

И он, от жажды разевая глотку,
 Распялил губы, как больной в огне,
 Одну наверх, другую к подбородку.
 «Вы, почему-то здоровыми вполне
 Сошедшие в печальные овраги, —
 Сказал он нам, — склоните взор ко мне!
 Вот казнь Адамо, мастера-бедняги!
 Я утолял все прихоти свои,
 А здесь я жажду хоть бы каплю влаги.
 Все время казентинские ручьи,
 С зеленых гор свергающие в Арно
 По мягким руслам свежие струи,
 Передо мною блещут лучезарно.
 И я в лице от этого иссох;
 Моя болезнь и та не так коварна.
 Там я грешил, там схвачен был врасплох,
 И вот теперь — к местам, где я лукавил,
 Я осужден стремить за вздохом вздох.
 Я там, в Ромене, примесью бесславил
 Крестителем запечатленный сплав,
 За что и тело на костре оставил.
 Чтob здесь увидеть, за их гнусный нрав,
 Тень Гвидо, Алессандро иль их братца,
 Всю Бранду я отдам, возликовав.
 Один уж прибыл, если полагаться
 На этих буйных, бегающих тут.
 Да что мне в этом, раз нет сил подняться?
 Когда б я был чуть-чуть поменьше вздут,
 Чтob дюйм пройти за сотню лет усилий,
 Я бы давно предпринял этот труд,
 Ища его среди всей этой гнили,
 Хотя дорожных миль по кругу здесь
 Одиннадцать да поперек полмили.
 Я из-за них обезображен весь;
 Для них я подбавлял неутомимо
 К флоринам трехкратную подмесь».

(«Ад», XXX, 49–90)

Пока остановимся. О «трехкратной подмеси», т. е. о подделке сплава, «запечатленного Крестителем», уже сказано. Не сказано о наказании — водянке, пустых водах, раздувших телесную — внешнюю — оболочку, лишённую сути: телесные соки застойны, а пересохший рот жаждет животворящей — не поддельной — воды

казентинских ручьев. Антитеза мнимого и подлинного. Жажда по настоящему, мучительная в своей недостижимости. И все это — за обман во имя чужих интересов.

Кто же окружает несчастного Адамо? Такие же поддельщики, как и он, — но только поддельщики слова. Истинное слово — золотое слово. Ложное — та же фальшивая монета. Вот почему фальшивомонетчик и лжец — рядом. Овеществленное слово — оглашенная вещь. Средневеково-алхимический кунштштюк. Подделка вещи и слова — обычный род занятий алхимика-шарлатана; ни в коем случае — не истинного адепта герметического искусства. И хотя «Крестителем запечатленный сплав» фальсифицирован изменением лигатуры, это все-таки «аурификация», но не «аурифакция». Подделка, а не золотодельческое деяние трансмутирующего алхимика.

Но двинемся дальше — вслед за Адамо и его со-мучениками:

И я: «Кто эти двое, в клубе дыма,
Как на морозе мокрая рука,
Что справа распростерты недвижимо?»
Он отвечал: «Я их, к щеке щека,
Так и застал, когда был втянут Адом;
Лежать им, видно, вечные века.
Вот лгавшая на Иосифа; а рядом
Троянский грек и лжец Синоп; их жжет
Горячка, потому и преют чадом».
Сосед, решив, что не такой почет
Заслуживает знатная особа,
Ткнул кулаком в его тугой живот.
Как барабан, откликнулась утроба;
Но мастер по лицу его огрел
Рукой, насколько позволяла злоба,
Сказав ему: «Хоть я отяжелел
И мне в движенье тело непокорно,
Рука еще годна для этих дел».
«Шагая в пламя, — молвил тот задорно, —
Ты был не так-то на руку ретив,
А деньги бить она была проворна».
И толстопузый: «В этом ты правдив,
Куда правдивей, чем когда троянам
Давал ответ, душою покривив».
И грек: «Я словом лгал, а ты — чеканом!
Всего один проступок у меня,
А ты всех бесов превзошел обманом!»

«Клятвopеступник, вспомни про коня, —
 Ответил вздутый, — и казись позором,
 Всем памятным до нынешнего дня!»
 «А ты казись, — сказал Синоп, — напором
 Гнилой водицы, жаждой иссушен,
 И животом заставясь, как забором!»
 Тогда монетчик: «Искони времен
 Твою гортань от скверны раздирало;
 Я жажду, да, и соком наводнен,
 А ты горишь, мозг болью изглодало,
 И ты бы кинулся на первый зов
 Лизнуть разок Нарциссово зеркало».

(«Ад», XXX, 91–129)

Язычник и христианин вместе, ибо грех один, почитавшийся таковым всегда. И все же: «Я словом лгал, а ты — чеканом!» — возражает находчивый грек фальшивомонетчику Адамо. Для грека времен Троянской войны подделка слова куда безобиднее, нежели подделка монеты. Для Данте — обман есть обман, ибо слово и вещь взаимопревращаемы, взаимообращаемы — трансмутационно-алхимическим образом. И потому обе подделки — равно греховны; может быть, обе есть одна подделка. По той же причине в этой склоке победителей нет и не будет. Так им всем и надо!

А вот и поддельщики людей дубасят поддельщика металла Капоккьо. Это небезызвестные Джанни Скикки и Мирра. Вот что, например, вытворяет этот самый Скикки и прелюбодейка Мирра с бедным алхимиком, гораздым на подделки металла:

...две бледных голых тени,
 которые, кусая всех кругом,
 неслись, как боров, поломавший сени.
 Одна Капоккьо в шею вгрызлась ртом
 И с ним помчалась; испуская крики,
 Он скреб о жесткий камень животом,
 Дрожа всем телом: «Это Джанни Скикки, —
 Промолвил аретинец. — Всем постыл,
 Он донимает всех, такой вот дикий».

(«Ад», XXX, 25–33)

А вот и:

«...Мирры безрассудной
 Старинный дух, той, что плотских утех

С родным отцом искала в страсти блудной.
Она такой же с ним свершила грех,
Себя подделав и обману рада,
Как тот, кто там бежит, терзая всех,
Который, пожелав хозяйку стада,
Подделал старого Буозо, лег
И завещанье совершил, как надо».

(«Ад», XXX, 37–45)

Все то же. Любые обманы уравниены в правах. Отмечу здесь вновь появившийся образ свиньи («l porco», 27). Запомним. Эта свинья — или боров, или кабан, — нам еще пригодится.

Итак, «софистика» — подделка драгоценных металлов, а потом и денег. Что в конце концов подневольный Адамо и даже его заказчики — графы Гвиди, когда сам Филипп IV Красивый (он же «Проклятый») замешан в том же! К. Маркс: «...подделка денег: в этом Филипп Красивый мастер. Запрещает, например, совершенно вывоз золота и серебра, заставляет жестокими наказаниями принимать свое низкопробное золото: принудил однажды всех — кроме епископов и баронов — отдать 1/2 их серебряной утвари для своего монетного двора... повсюду вспыхивали волнения (в 1306, 1310 и 1314 гг. — В. Р.)... его проделки с монетой обогатили только ростовщиков и спекулянтов... достиг на время единства монеты»*. Отменяет право светских феодалов выпускать собственную монету. Однако при уплате налогов требует безусловно «добрую монету». Вот какой был этот августейший Филиппо-фальшивомонетчик, конечно же, затмивший кустаря-одиночку Адамо и даже его заказчиков — графов Гвиди.

Общественное мнение бурлит. Подделка монеты — тягчайшее социальное зло.

Гильом де Машо, один из приближенных короля Чехии Яна Богемского, сына Генриха VII:

Есть еще вещь, по мне нехорошая,
Это...
Порченная монета...**

* Маркс К. Хронологические выписки. — Архив Маркса и Энгельса, т. 5, с. 320–321.

** Мелик-Гайказова Н. Н. Французские хронисты XIV в. как историки своего времени (общественно-политические взгляды). М.: Наука, 1970, с. 126.

Жиль Ли Мюизис:

Жаждут мира и ьхорошей монеты*.

Он же:

Король должен...

Чеканить настоящую монету, которая бы
повсюду принималась**

Годфруа Парижский:

Путем порчи [монеты] и колебаний ее стоимости
Советники нашего доброго короля
Нас всех к такому разоренью привели***.

Налоговый гнет и порча монеты — два зла, с коими не могут смириться не только народ, но и городские верхи****.

Каким же образом Филипп Красивый фальсифицировал монету? Практиковались добавки олова (возможно, и меди) к золоту, что, конечно же, изменяло лигатуру. Это подтверждает Джованни Виллани.

Жульнические «финансовые реформы» шли рука об руку с прямым разбоем и грабежом. Этот монарх с одобрения папы Климента V не только ограбил орден тамплиеров, но и жестоко расправился с рыцарями Храма. Флорентийская республика не отставала в зверствах от своего французского августейшего коллеги. Жак де Моле, великий магистр ордена, сожженный в марте 1314 г., проклиная своего палача Филиппа IV французского, в провидческом озарении будто бы отпустил Филиппу только несколько месяцев жизни. Прорицание Моле сбылось: во время королевской охоты на лошадь Филиппа якобы напал гигантский кабан; король упал и от тяжелых переломов костей вскорости умер. Эту версию принял Данте:

Li si vedra il duol che sovra Senna
Induce, falseeggiando la moneta,
Quel che morrà di colpo di cotenna.

Там узрят, как над Сеной жизнь скудна,

* Там же.

** Там же, с. 128.

*** Там же, с. 129.

**** См.: Наумов Е. П. Сословные монархии средневековой Европы и политические концепции Данте. — В кн.: Дантовские чтения. М.: Наука, 1979, с. 28–32.

С тех пор как стал поддельщиком металла
Тот, кто умрет от шкуры кабана...

(«Рай», XIX, 118–120)

Снова кабан («colpo di cotenna»), олицетворяющий нечистую силу, сопутствующий, как мы видим, мошеннически-алхимическим плутням. «Falseggiando la moneta» — убедительное завершение всей предварительной работы алхимика, вставшего на путь «аурификации» — имитации золота, подделки металла.

Беззаконная светская власть бок о бок со столь же беззаконной властью церковной:

...всех в скверне обогнав,
Придет с заката пастырь без закона...»

(«Ад», XIX, 82–83)

Этот жуткий союз папской власти и власти королевской с фантазмагорической выразительностью запечатлен так:

...священный храм
Явил семь глав над опереньем птичьим:
Вдоль дышла — три, четыре — по углам.
Три первые уподоблялись бычьим,
У прочих был единый рог в челе:
В мир не являлся зверь, странней обличьем.
Уверенно, как башня на скале,
На нем блудница наглая сидела,
Кругом глазами рыща по земле;
С ней рядом стал гигант, чтобы не смела
Ничья рука похитить этот клад;
И оба целовались то и дело.

(«Чистилище», XXXII, 142–153)

Если присмотреться, семиглавое чудовище — священный храм — сработано по алхимическим рецептам. Четырежды повторенный образ единорога, один из центральных в герметической симвонологии, свидетельствует не столько об алхимической фразеологии, сколько об алхимическом способе лепки и формовки художественной мысли. Алхимический гротеск в качестве оружия против алхимии фальсифицирующей, т. е. в сущности уже не алхимии. Овеществленное и одушевленное слово поэта-алхимика. «Три унции злости и пять унций ртути» вступили в алхимическое — поэтическое! — соитие. Имя и вещь предстают в алхимически-поэтическом, вызывающе впечатляющем средостении. Отметим и запомним это.

Правоверный еретик

Алхимия — не только мошеннические имитации. Но еще и подлинные трансмутации, всегда сопровождаемые магическими (шире — чудодейственными) действиями. Именно от них следует решительно отмежеваться. Что и делает Данте, поместив прорицателей и волшебников — в Четвертый ров Восьмого круга (те же Злые Щели):

Когда я взору дал по ним скользнуть,
 То каждый оказался странно скручен
 В том месте, где к лицу подходит грудь;
 Челом к спине повернут и беззвучен,
 Он, пятясь задом, направлял свой шаг
 И видеть прямо был навек отучен.

(«Ад», XX, 10–15)

И далее:

А следующий, этот худобокой,
 Звался Микеле Скотто и большим
 В волшебных плутнях почитался докой.
 А вот Бонатти; вот Азденте с ним;
 Жалеет он о коже и о шиле,
 Да опоздал с раскаяньем своим,
 Вот грешницы, которые забыли
 Иглу, челнок и прялку, ворожа;
 Варили травы, куколок лепили.

(«Ад», XX, 115–123)

Кто они такие? Микеле Скотто — астролог XIII века. Гвидо Бонатти из Форли — тоже астролог того же века. Азденте — сапожник из Пармы, предсказатель. Все атрибуты для ворожбы. Куколки («*imago*»), с помощью которых колдуньи изводили жизнь из людей. Ведьмовские отвары — будущие зелья трех ведьм шекспирова «Макбета». Все, как положено. Всю эту нечисть представляет поэту его римский брат и учитель Вергилий как бы между прочим:

Так, на ходу он говорил со мной.

(«Ад», XX, 130)

Обратите внимание: прямой взгляд всем им категорически противопоказан — кривда, путь в обход, ведьмаческий экивок.

И все это — для начала — во имя реабилитации Вергилия, слывшего магом. (По преданию, родной город Вергилия Мантую основала волшебница Манто.) Вергилий обосновывает иную — праведную — версию основания города:

И если ты услышал бы в народе
Не эту бль о родине моей,
Знай — это ложь и с истиной в разброде.
(«Ад», XX, 97–99)

Вергилий, вопреки слухам, оправдан. Оправдан и Данте. Черно-книжие осуждено. Можно сказать, что пресуществлена и алхимия: соскоблена черномагическая порча с этого золотиносного дела. Во всяком случае, такое домысливание допустимо.

Между тем этого магоненавистника — Данте — подозревали в совершении магических действий*, связывая эти действия, как считают иные историки, с «причастностью» Данте к покушению

* Об отношении Иоанна XXII к алхимии следует сказать особо. В 1334 г. он становится обладателем несметных сокровищ, якобы наработанных многотрудными алхимическими стараниями, описанными в его собственном алхимическом трактате. Первый христианин католического мира — автор тайных книг. Вместе с тем тот же папа в 1327 г. издает буллу против магов «*Super illius specula*». Она отлучала *ipso facto* всех, кто занимался черно-магическими делами (*Thorndike L. History of magic and experimental science. N. Y., 1934, v. 3, ch. 11*). Булла «специально против алхимиков — *Spondet quas non exhibent*» издана им же десятилетием ранее (*Stillmann J. M. The Story of alchemy and early chemistry. N. Y., 1960, p. 274*). Не уловка ли все это? Вспомним пристальней. Инквизитор Николай Эймерик (1396 г.), как о том свидетельствует Линн Торндайк, сообщает: папа Иоанн XXII прежде чем обнародовать буллу, собрал алхимиков и природознатцев, дабы выведать у них, основывается ли алхимия на природе. Алхимики сказали да, природознатцы — нет. Но доказать свое мнение алхимики не смогли. Отождествив алхимиков с фальшивомонетчиками, папа постановил: «Отныне занятия алхимией запрещаются, а те, кто ослушается, будут наказаны, заплатив в пользу бедных столько, сколько произведено золота. Если этого будет мало, судья вправе прибавить, объявив их всех преступниками. Если мошенниками окажутся клирики, то их следует лишить бенефициев» (*Thorndike L. Op. cit., N. Y., 1934, v. 3, p. 32; Walsh J. J. The popes and science. L., 1912, p. 124–126*). Алхимики (точнее, фальшивомонетчики) — подрыватели экономических устоев, а не устоев веры. Данте и папа Иоанн XXII — оба — против изготовителей фальшивой монеты.

на папу Иоанна XXII. Не поэтому ли кардинал Поджетто требует предать останки поэта инквизиционному костру? Инструкция «De executione in cadavere delinquentis» («О наказании грешника, ставшего трупом») предусматривает в качестве самой мягкой меры снятие креста с могилы грешника (= еретика). Ересь и кощунство — синонимы. Верно: эта инквизиторская инструкция появилась два века спустя после смерти Данте, но время поэта она вполне ассимилировала. Тем более что у этого документа были вполне авторитетные предшественники (например, «Tractatus de hereticis» Ансельма Александрийского, появление которого как бы отметило год рождения Данте). А в год смерти поэта отшумел очередной инквизиционный процесс катаров во Франции, курируемый папой Иоанном XXII, вполне подходящим восприимчиком «беззаконного пастыря» — Климента V, которого нам сполна представил поэт*.

Поэтому мера, предложенная бдительным кардиналом Поджетто, обратившего свой всепроникающий взор к останкам творца «Комедии», не кажется чем-то особенным. Обычные дела...

Итак, анти-фальшивомонетчик, анти-чернокнижник, анти-маг; но преследуемый и гонимый, травимый и по смерти. Значит, сейсмически чуткое ухо церкви что-то такое слышало. Это ухо слышало особые еретические обертоны внешне ортодоксальных речений поэта. А недреманное око той же церкви безупречно улавливало — тоже еретические — сполохи испепеляющих и прямых Дантовых взоров.

Что мы знаем о еретическом ощущении бытия, явленном в жизни и творчестве поэта?

А. К. Дживелегов отмечал: «Данте был свидетелем триумфов ереси и ее поражения. И отнюдь не безучастным»**. И далее: «Какой вселенский собор постановил отдать христианских грешников на суд язычнику Миносу, а подступы к чистилищу поручить язычнику Катону? (...) Образы античной мифологии с капризной непринужденностью приходят в соприкосновение с христианскими и аллегорическими. Гиганты и кентавры состязаются с более

* *Бэлза Игорь*. Некоторые проблемы интерпретации и комментирования «Божественной комедии». — В кн.: Дантовские чтения. М.: Наука, 1979, с. 61–62.

** *Дживелегов А. К.* Данте Алигиери. Жизнь и творчество. Изд. 2-е, перераб. М., 1946, с. 34.

или менее ортодоксальными дьяволами и бесами всех рангов. Поэзия остается в выигрыше. Католический догматизм несет великий ущерб. Такова религия Данте в «Комедии». Она не была бы столь свободной, если бы сознания поэта не коснулась ересь. Беспредельное господство любви, правды и человечности над «канонами»*.

Влияние ересей дуалистического типа на формирование мировоззренческих установок Данте обстоятельно изучил И. Ф. Бэлза, отметив альбигойцев с их религией любви, катаров, вальденсов, богомилов. Он же указал и на мировоззренческую связь храмовников и Данте** — связь с поэтом тех самых гонимых и травимых тамплиеров, разбогатевших, как утверждали доверчивые современники, в числе прочего, и золото-сереброискательскими алхимическими стараниями.

«Неугодные правды» ересей были поэту по сердцу и по душе:

То вечный свет Сигера, что читал
В Соломенном проулке в оны лета
И неугодным правдам поучал.

(«Рай», X, 136–138)

Так говорит канонизированный Фома Аквинский о еретице Сигере из Брабанта, поселившемся Дантовой волею в Раю. Знаменательнейшее место!

Дуалистический характер ересей, полюбившихся Данте, — вещь существенная. Именно в этой точке — возможное место встречи Дантова сознания с сознанием алхимическим. В подробности входить сейчас не будем. Укажем лишь на резкую поляризацию *vexilla regis* и *vexilla regis inferni* (царства света и царства тьмы), столь впечатляюще явленную в «Комедии». Абсолютизация вины и абсолютизация богоугодного дела — структурирующий принцип построения поэмы. Но метапринцип, осуществляющий художественное средостение добра и зла, это, конечно же,

l'Amor che move il Sole e l'altre stelle.
Любовь, что движет солнце и светила.

(«Рай», XXXIII, 145)

* Там же, с. 334–335.

** Бэлза И. Ф. Цит. соч., с. 51.

Именно Любовь (сравните альбигойскую, вполне еретическую религию любви) — Дантов философский камень, претворяющий эту великую трансмутацию — переплав и единство — Добра и Зла. Именно поэтому этот стих венчает все три кантики поэмы.

Но материал поэмы — это всегда «слова темного цвета» («scuro so che parlo» Purg. XI, 139): отяжеленный дух — одухотворенный предмет в их удивительной — алхимической — одновременности.

Дуалистический мотив обретает осязаемую реальность развращенного образа в следующих терцинах:

Повсюду, и вдоль русла, и по скатам,
Я увидал неисчислимый ряд
Округлых скважин в камне сероватом.
Они совсем такие же на взгляд,
Как те, в моем прекрасном Сан Джованни,
Где таинство крещения творят.
Я, отрока спасая от страданий,
В недавний год одну из них разбил:
И вот печать, в защиту от шептаний!
Из каждой ямы грешник шевелил
Торчащими по голени ногами,
А туловищем в камне уходил.
У всех огонь змеился над ступнями...

(«Ад», XIX, 13–25)

Флорентийский баптистерий, церковь Иоанна Крестителя в Сан Джованни, отрицательно аналогичен адским огненным «крестильницам» (battezzatori). Злые щели в адском камне — негатив пяти щелей баптистерия. Освященная вода таинства крещения — антипод огня посмертной кары. Это место интересно, по-новому и убедительно толкует И. Ф. Бэлза, полагая удар по купели ритуальным жестом Данте, который хоть и спасал тонущего в купели мальчика, утверждал этим жестом тщету искупления посредством крещения. Вещь вполне еретическая, замешанная на дуалистическом представлении Добра и Зла*. Как бы там ни было, священный камень Сан Джованни и адский камень, крещальная вода и адский огонь творят алхимическую метаморфозу содеянного на земле в наказуемое по смерти, высвобождая от порчи сокровенное — чистое и беспорочное — посредством крещального красного

* Бэлза И. Ф. Цит. соч., с. 58–59.

пламени адских узилищ. Почти алхимическая реминисценция греческих алхимиков александрийской поры, восстанавливающих новое единение вещи и имени, поступка и бестелесного для землян воздаяния за него, овеществленного огня-духа и одухотворенной телесно-святой воды. Так казнятся не кто-нибудь, а святокупцы-симонисты, торгующие духом святым как вещами, т. е. те же алхимики, только опять-таки поддельные и неистинные. Алхимия истинная — оппозиция Добра и Зла, Флорентийского батистерия и адской купели, святой воды и адских пламен, камня священного и камня Преисподней...

Вечное время (опыт трансмутации)

Вот, кажется, и все внешнеалхимические включения в это величественное сооружение Дантова гения. Отторгнуты мошеннические судьбы Капоккьо и Гриффолоно, до конца скомпрометированы всевозможные подделки-имитации: металлов, денег, людей, слов. Разоблачено обманное — на публику рассчитанное — дешевое колдовство. Оставлено без осуждения разве что веселое передразнивающее обезьянство — бесцельное как игра, как произвол ребенка или же озорная — со значением — пересмешка шута. Что же до еретических, дуалистического свойства, доктрин, то они в текст, конечно же, не вошли. Разве только провоцируют хитроумие комментаторов, ищущих еретические пассажи в живых — многозвучных и многоцветных — метафорах, этих неожиданных сполохах гениальной конструктивной фантазии великого поэта. Цвето-световые ассоциации Данте, в которых, собственно, и живет предметно выявленный мир «Комедии», не распадающийся — напротив, концентрирующийся — линзой Любви, тождественной Фаворскому Свету истины — божественной, поэтической. Пресуществленческое оборотничество, поддерживающее миф о философском камне, — конечно же, не то же самое, как о том уже сказано и как то уже показано, что пресуществление христианское. Оно — иное, ибо преодолевает два великих искуса: соблазн предмета, тяжелого, плотного, может быть, обездушенного, и соблазн духа, забывшего о своей воплощенной судьбе, в которой этот дух только и существует. Ясно, что Данте-поэт преодолевает эти искушения. Может быть, как раз трансмутационным, как бы алхимическим образом. Конечно же, на уровне структурной организации слова, а не на уровне прямолинейных идеологем и внешне эмпирических сходств. Посмотрим.

Все, что отринуто, то отринуто. Но зато замечено, выявлено и представлено как эмпирически и поэтически данное: обман, подделка, ворожба, ересь; соскоблен цвет как краска; подробно выписаны, отсняты в свете истины и стали поучениями XIV и иных веков жуткие картины inferнальных наказаний мстящего, но взыскающего справедливости поэта. Остались не выявленными время и вечность, история и смысл истории, о которых последующая речь. Способ их средостения в «Комедии» и есть квази-алхимический механизм Дантова художественного мышления.

М. Бахтин: «...образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед... Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира. Ее создает борьба живого исторического времени с вневременной потусторонней идеальностью. Вертикаль как бы сжимает в себе мощно рвущуюся вперед горизонталь»*. Здесь, как, впрочем, всегда, М. Бахтин попадает в самую суть дела. Блестящий комментарий к М. Бахтину дает М. Л. Андреев, точными и емкими словами представив соотношение времени и вечности у Данте**. Попробуем дать результат этого замечательного анализа, конечно же, приспособив его для наших дел. Поэма флорентийца мыслится как «испытание исторического настоящего всемирной историей, человека брэнного человеком вечным... История для Данте не является чем-то... неистинным, в ней должен содержаться смысл, выход за пределы голой злободневности, благодаря которому история и может быть поверена вечностью»***. Пересечение времени и вечности, причем время — становящийся образ вечности. Но вечность, вмещающая смысл истории, есть неподвижный образ становления, «инобытие земной реальности». А Данте — полномочный представитель человечества. При этом будущее — не «движение к итогу»; оно — «развертывание нескончаемой цепи становления», «победа добра над злом в самой истории, а не вне ее». Вечность — не итог, а принцип. Она — для времени, а не наоборот. Она как бы восстанавливает

* Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 307–308.

** Андреев М. Л. Время и вечность в «Божественной Комедии». — В кн.: Дантовские чтения. М.: Наука, 1979, с. 156–212.

*** Там же, с. 209.

единство исторической жизни, осуществляя средостение плоти и духа, морали и закона, человека и божества...» Время трансформирует вечность в диалектический этап становления, которое взрывает ее изнутри*. И далее: «Время... есть подвижный образ неподвижного смысла». «Вечность и время по меньшей мере на равных правах участвуют в диалоге, а вернее — ведет его время, вечность же подает ответные реплики». Человек исторический (*Homo viator*) осуществляет себя в человеке «вечном»**.

Злоба дня «финансовых реформ» Филиппа Красивого поверяется inferнальными страстями чудовища и блудницы, плутни поддельщиков металлов — вечной телораздирающей чесоткой, социальные конфликты «ортодоксии» и ереси — странным метафоротворчеством адской и земной купелей, в одной из которой льется искупительный огонь, в другой — полыхает крещальная вода; цвет как краска вещает о божественном свете любви... и тогда принцип организации «темнословного» материала — не столько вечность, сколько «пресуществленческое оборотничество» — центральная мифологема алхимического дела, вечного как слово, бrenного как вещь — золото, истинное и беспорочное, устремленное горизонтально — в утопическое грядущее благоденствие, наполняющее смыслом сиюминутное настоящее. Такова алхимия — «наука недвижимая» (*scientia immutabilis*), но развернутая во времени становящейся чредой предметно-вещных, но и понятийно-умозрительных становлений. Словесно-вещный, рационально-сенсуалистический кентавр. Таков и алгоритм «Божественной Комедии». Такая аналогия (точнее: гомология) естественна, если попросту при таком вот отсекающем всматривании не очевидна. Ибо и алхимия, и поэзия причастны внеисторическим временам — вечности. Но есть и отличие, как и положено ему быть во всякой уважающей себя аналогии-гомологии. Если алхимик анонимен, внесценичен и потому вездесущ, поэт — всегда личность с именным, только ему присущим жестом. «И я рукой не двинул...»: отсутствие жеста как жест в высшей мере. Это и есть Дантов философский камень, то есть он сам, — в отличие от магистерия алхимиков, ими же сотворенного в качестве предмета, в некотором смысле отделенного от мастера. Данте — сам себе мастер. Сам себе и изделие. Творец самого себя. Ренессансная горизонталь, в отличие от индивидуа-

* Там же, с. 210.

** Там же, с. 211.

листической «вертикальной горизонтали» всемогущих адептов тайного искусства*.

Здесь, может быть, — в этом сравнении — находится ключ, открывающий ставни окна, из которого будет видна Дантова картина мира, понятая как принцип сложения этой картины, как «химически реактивный оркестр», управляемый дирижерской палочкой, этой, по точному и прозрачному слову Осипа Мандельштама, «танцующей химической формулой», запечатлевающей алхимически неопалимую купину ртути и злости, плоти и духа, истории и ее смысла, времени и вечности, поступка и совести.



* Подробности приключений адептов Гермеса — в моей книге «Алхимия как феномен средневековой культуры». М.: Наука, 1979.