Cahiers du
MONDE RUSSE

Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États
indépendants

42/1 | 2001
Varia

Architekturnaja metafora u Mandel'stama

Lola KANTOR-KAZOVSKY

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/8438>

DOI : 10.4000/monderusse.8438

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 95-114

ISBN : 2-7132-1388-6

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Lola KANTOR-KAZOVSKY, « Architekturnaja metafora u Mandel'stama », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 42/1 | 2001, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 04 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/8438> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.8438>

Tous droits réservés

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CMR&ID_NUMPUBLIE=CMR_421&ID_ARTICLE=CMR_421_0095

Architekturnaja metafora u Mandel'stama

par Lola KANTOR-KAZOVSKY

| Editions de l'EHESS | *Cahiers du monde russe*

2001/1 - Vol 42

ISSN 1252-6576 | ISBN 2713213886 | pages 95 à 114

Pour citer cet article :

— KANTOR-KAZOVSKY L., Architekturnaja metafora u Mandel'stama, *Cahiers du monde russe* 2001/1, Vol 42, p. 95-114.

Distribution électronique Cairn pour les Editions de l'EHESS.

© Editions de l'EHESS. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LOLA KANTOR-KAZOVSKY

АРХИТЕКТУРНАЯ МЕТАФОРА У МАНДЕЛЬШТАМА

Памяти Евгения Семеновича Левитина

Синэстетическая метафора, или уподобление словесного творчества другим видам искусства — явление, характерное для самоописания разного рода поэтических систем, от индивидуальных до эпохальных. Нередко практическое стремление к такому уподоблению становится одним из важнейших формообразующих факторов в их развитии. Поэзия Мандельштама представляет собой именно такой случай. Идея близости поэтического творчества архитектуре (перефразируя Горация, можно было бы говорить о принципе «*ut architectura poesis*») играла у Мандельштама роль своего рода программы, влияла на представление поэта об идеальном стиле и, в силу этого, на развитие его поэтики. Разветвленная метафора, включающая в себя утверждения «поэзия — вид строительства», «слово — камень, идущий в постройку», «стихотворение — сводчатое сооружение» или «стихотворение — купол», с определенного момента пронизывает творчество Мандельштама, по-видимому, уже не являясь отличительным свойством того или иного его периода. Таким образом, в пределах всего корпуса его текстов создается не совсем обычное поле своего рода архитектурно-поэтической синестезии, и эта внутренняя установка поэта обращается вовне в виде манифестов, отдельных утверждений, поэтических тем, аналогий и цепи уподоблений¹.

1. Как таковая проблема архитектурных образов у Мандельштама уже рассматривалась в ряде работ: P. Steiner, «Poem as manifesto: Mandelstam's "Notre Dame"», *Russian Literature*, 5, 1977, pp. 239-256; R. Przybylsky, *An essay on the poetry of Osip Mandelstam: God's grateful guest*, Ann Arbor, 1987, pp. 103-125; C. Cavanagh, *Osip Mandelstam and the modernist creation of tradition*, New Jersey, 1995, pp. 66-102. См. также мою предыдущую статью на эту тему: Е. Кантор, «В толпокрылатом воздухе картин: Искусство и архи-

Однако, при всей кажущейся безупречности выводов, которые, согласно теоретическим статьям и высказываниям Мандельштама, следуют для поэтического метода из уподобления поэзии архитектуре, его «синэстетическая теория» дразнит некоторой непроясненностью, недосказанностью, неполнотой аналогии. Несмотря на то, что, обосновывая эту аналогию в статьях-манифестах, таких как «Утро акмеизма», Мандельштам настойчиво апеллирует к ценностям и принципам логики и здравого смысла, сама сущность предлагаемого подобия, или коренной вопрос о том, как конкретно должен и, вообще, может ли поэт следовать принципам зодчества, остается неясной и таинственной. Возможно, что именно этот эффект «непонятого в понятном» и придает особую прелесть такого рода теоретизированию. Кажется, что все безупречно доказано, более того, на каждой странице «Утра акмеизма» нас убеждают в том, что рассуждение стоит на прочной основе логики и «закона тождества». Читатель чувствует в связи с этим большое удовлетворение, на фоне которого несущественным кажется небольшое теоретическое беспокойство, вызванное вышеуказанной неясностью: в самом деле, кажется, что осталось осознать лишь маленькую частность, небольшой иррациональный остаток. Может даже представиться, что этим остатком можно пренебречь — но стоит задуматься о нем, и он тут же вырастает в целую проблему, угрожающую достигнутой ясности. Что это за олимпийское внутреннее равновесие средневековых «мэтров», о котором идет речь в статье? О том, что поэт на самом деле будет спокойно рассчитывать смыслы, как физическую тяжесть, и класть слово к слову, руководствуясь практическим разумением и своим положением в трех измерениях, по-видимому, не может быть и речи. А если не об этом, то о чем, собственно идет речь в «Утре акмеизма» и вообще в мандельштамовском синэстетическом ряду уподоблений?

Между прочим, изысканность и сложность именно такой синэстетической метафоры и ее, в конечном счете, иррациональность, определяются тем, что поэзия и архитектура — виды искусства, находящиеся по всем параметрам в разных рядах. Архитектура, как известно, немиметическое и пространственное искусство, поэзия, напротив, — миметическое и временное, тогда как для устойчивой и понятной аналогии сравниваемые искусства, по-видимому, должны обнаруживать родственность хотя бы по одному из этих базовых параметров. Легко убедиться в этом, если проверить «классические» синэстетические параллели, то есть те, которые прошли проверку временем, став популярными в ту или иную эпоху. Так, параллель между поэзией и живописью, которую проводит Гораций в своем «Послании к Пизонам», сопоставляет два миметических вида искусства; как известно, эта параллель оказалась необычайно устойчивой и впоследствии

тектура в творчестве О. Э. Мандельштама», *Литературное обозрение*, 1, 1991, сс. 59-68.

оказала подавляющее влияние на целые эпохи в развитии как одного, так и другого из названных видов². С другой стороны, архитектуре на протяжении ее истории, начиная с античности, постоянно сопутствовала музыкальная аналогия, и это естественно, так как оба эти вида искусства — немиметического ряда, оперирующие, вместо изобразительных категорий, числом и пропорцией³. Что уж и говорить о более близком нам, почти неизбежном в романтическую и постромантическую эпоху сопоставлении поэзии и музыки: очевидно, что в данном случае оба сравниваемые вида подходят для естественной аналогии, так как они — временные по своей природе. Такие легко воспринимаемые параллели и, главное, легко реализуемые в художественной практике, по всей вероятности, нужно было бы назвать «нормальным» синэстетизмом. Принципы, на которых он основан, были осмыслены уже к концу восемнадцатого века: именно тогда искусства были разделены, согласно природе употребляемых ими знаков, на основные группы временных и пространственных, миметических и немиметических⁴. Наиболее известным теоретическим вкладом этого времени в проблему классификации искусств является знаменитый трактат Лессинга *Лаокоон*, акцент в котором лежит на объективном различии самой природы знаков временных и пространственных искусств, которые, согласно Лессингу, в силу этого коренного различия не подходят для уподобления.

Вытекающая отсюда определенная проблематичность реализации в поэзии синэстетического сознания, обращенного к пластическим искусствам (подчеркнутая Лессингом) была хорошо известна как современникам Мандельштама, так и ему самому. В 1910 году в статье «Заветы символизма» Вячеслав Иванов также напомнил публике о разделении искусств на временные и пространственные по своей природе. Этот свой парафраз шестнадцатой главы трактата Лессинга *Лаокоон* Иванов соотнес с опасностью проникновения «парнассизма» на почву русского стиха (так ему виделось сложение художественной системы акмеизма).

2. См. об этом подробно в статье: R. W. Lee, «*Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*», *The Art Bulletin*, 22, 1940, pp. 197-269.

3. Об использовании архитектурно-музыкальной параллели в классической и ренессансной теории архитектуры см. R. Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, London, 1967, pp. 101-154. О переосмыслении этой синэстетической параллели в романтическую эпоху см. Н. Нопур, *Romanticism*, London, 1981, pp. 119-155. На русском языке эта проблема затрагивалась в статье: А. В. Михайлов, «Архитектура как застывшая музыка», в кн.: *Античная культура и современная наука*, Москва, 1985, сс. 233-238.

4. См.: D. E. Wellbery, *Lessing's Laocoon: Semiotics and aesthetics in the age of reason*, London - New York, 1984.

«Парнасизм имел бы, впрочем, полное право на существование, если бы не извращал... природных свойств поэзии, в особенности, лирической: слишком склонен он забывать, что лирика по природе своей — вовсе не изобразительное художество, как пластика или живопись, — но, подобно музыке, — искусство двигательное, — не созерцательное, а действенное, — и, в конечном счете, не иконотворчество, а житнетворчество.»⁵

Критика Ивановым поэтических пластицизмов включала в себя указание на музыку, как вид искусства, более соприродный лирике по ее временным, или, как он выражается, «двигательным» структурным свойствам, противоположным статической природе пластических художеств. В его рассуждении подразумевается, что для того, чтобы влияние на стихи синэстетической метафоры, встроенной в данную поэтическую систему, было благотворно, вид искусства, предлагаемый в виде идеальной модели поэзии, должен быть как можно ближе поэзии по своей природе. Но поскольку эта природа фактически, как мы установили, определяется не одним, а двумя основными параметрами, то и конкретных выводов из его взгляда на проблему могло быть как минимум два. Поэтому неудивительно, что противоположный Иванову взгляд на связь поэзии и музыки также вскоре был предложен. Его выразил Сергей Городецкий в своей рецензии на первый сборник Мандельштама *Камень*.

Эта рецензия представляет особенный интерес, так как она была практически целиком посвящена проблеме выбора синэстетической модели, что и отражено в самом ее названии «Музыка и архитектура в поэзии»⁶. Согласно Городецкому, музыка, как раз, не является оптимальной моделью для поэзии, в силу невозможности передать в ней смысл. Противореча, таким образом Вяч. Иванову, Городецкий, однако, не отошел в своей статье от основного, заявленного Ивановым и восходящего к Лессингу принципа «природной близости». Его критика основана на том, что музыка не обладает вторым основным природным свойством поэзии, которое автор считал более важным — миметичностью. Выводы были сделаны радикальные. Городецкий заявил, что именно в результате увлечения музыкальной аналогией («Заветы Верлена были приняты у нас с излишней горячностью», писал он) поэзия пришла к отрицанию смысла или «наводнилась музыкой» за счет утраты своей смысловой стороны.

Именно этим ощущением переизбытка музыки в стихе Городецкий объяснил логику, руководившую Мандельштамом при смене ориентира и выборе архитектуры вместо музыки в качестве идеальной модели для поэзии. Однако здесь мы наталкиваемся на противоречие, которое сам Городецкий пожелал проигнорировать: немиметичная по природе архитектура

5. В сб.: В. Иванов, *Борозды и межи*, Москва, 1916.

6. С. Городецкий, «Музыка и архитектура в поэзии», *Речь*, 17 июня 1913, с. 3. Цит. по: О. Мандельштам, *Камень*, Ленинград, 1990, с. 214.

так же не выражает смыслов, как и музыка, и, по сути, не может быть антитезой музыке в этом отношении. В своем представлении об архитектуре Городецкий исходил из романтической идеи зодчества как материализованной или «застывшей» музыки (соответствующая ссылка на Шлегеля им приводится)⁷. Но ему не удается то, к чему он стремился — а именно, подчеркнуть в этой параллели элемент противопоставления и истолковать его как противопоставление содержательного — бессодержательному. «Тяжелые слова, т. е. не “fafaфага”, а все обычные наши слова, гордятся своим весом и для соединений своих требуют строгих законов, подобно камням, соединяющимся в здание», пишет автор, и эта закономерность соединения элементов, как ему, видимо, кажется, противоположна разного рода бессмысленно носящимся звукам. Однако, в отличие как от Шлегеля, так и от Мандельштама, позицию которого он старается объяснить, Городецкий упускает из виду, что музыка требует для своей реализации не менее «строгих законов», чем архитектура.

Мы предпочитаем оставить здесь анализ этого теоретического затруднения и предложить его вниманию исследователей творчества Городецкого, по той причине, что рецензируемому им поэту оно и в самом деле не было свойственно. Интерпретация поворота Мандельштама к архитектуре, данная Городецким, не вполне отражает собственную позицию Мандельштама в отношении ориентации поэзии на архитектуру (хотя некоторые элементы этой рецензии, в частности, процитированное выше уподобление слов камням в постройке, и обнаруживают текстуальную близость к подлинным мыслям поэта). В самом деле, несмотря на то, что его первый сборник вполне «прочитывается» как выражение смены синэстетического ориентира, в стихах Мандельштама раннего периода нет *антитезы* музыки и архитектуры, тем более — по принципу смыслового наполнения. Более того, скорее музыка интерпретируется им как смысловое искусство, одного происхождения со словом, или вообще как «речь» («Silentium», «Бах»). Музыкальной стороне поэзии Мандельштам, в общем и целом, посвятил тогда стихотворений не меньше, чем ее архитектурной стороне (среди сравнительно ранних стихов на эту тему — такие шедевры, как «Мы напряженного молчанья не выносим...» и «Есть иволги в лесах...»). И вообще музыка не только не уходит на второй план, но и включается Мандельштамом в саму формулировку архитектурности. Так, архитектурная метафора кристаллизуется у него в статье о Франсуа Вийоне, которая прямо начинается с утверждения близости по *тембру* Вийона и Верлена — признанного образца и пророка поэтической музыкальности. Впоследствии, в «Утре акмеизма», говоря о готике, поэт вообще не упоминает конкретных готических построек, но ставит в пример будущим своим последователям Баха, как художника, овладевшего готическим методом.

7. Там же, с. 215.

Таким образом, выходит, что, не отрицая нормального для поэзии музыкального синэстетизма, Мандельштам строит рядом с ним вторую синэстетическую аналогию, которая не противоречит первой, а поддерживает ее, выбирая при этом далекий, заведомо не имитируемый в поэзии, по ее природе, образец. Нельзя сказать, что такие нетривиальные синэстетические идеи ранее не возникали. Некоторые случаи уподобления друг другу далеких по природе искусств, которые не могут непосредственно подражать друг другу, так же широко известны, как и примеры нормального синэстетизма. Очень старое происхождение имеет, например, аналогия живописи и музыки. Но эта аналогия носит уже совершенно другой, более сложный характер. Два конкретных исторических примера теоретического соотношения живописи и музыки построены на совершенно разной логике, но они-то и дадут нам выявить две плодотворные линии возможности «непрямого» синэстетического сравнения.

Во-первых, параллель двух искусств, различных по обоим из двух базовых структурных принципов, становится реальной, наполняется конкретным содержанием, когда одно из сравниваемых искусств мыслится по типу третьего, сходного в том или ином отношении со вторым. Так, изложенная в музыкальных терминах теория «модусов» живописи Никола Пуссена (1594-1665)⁸ была бы невозможна, если бы такого рода музыкальная теория не была бы сформулирована ранее в отношении архитектуры⁹. Таким образом, Пуссен опирался в своих размышлениях на третий вид искусства, обнаруживающий признаки родственности как живописи (по пространственности), так и музыке (по немиметичности). Не названная в сравнении архитектура служит в нем промежуточным, переходным звеном между двумя членами сравнения. Исходя из этого исторического прецедента, можно было бы сказать, что музыка в архитектурно-поэтической параллели Мандельштама играет роль промежуточного члена, примиряющего поэзию и архитектуру. Присутствие Баха в «Утре акмеизма» вроде бы оправдывает такое толкование. И тем не менее, еще большее отношение к Мандельштаму имеет другая возможность, заключенная в сопоставлении «далеких» по природе искусств. Такую возможность мы находим в сопоставлении живописи и музыки у Эжена Делакруа (1798-1863). Ища эквивалент своим мыслям о живописи, художник имеет в виду не саму музыку, как таковую, с присущими ей основными структурными особенностями (поэтому он в своих сравнениях не оперирует понятиями «мелодия», «гармония», «лад», «модус»), а некое сопровождающее ее чув-

8. A. Blunt, «Poussin's notes on painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1, 1938, pp. 344-351.

9. О соотношении архитектурных ордеров с музыкальными модусами в архитектурной теории ренессанса, см.: J. Onians, «On how to listen to high Renaissance art», *Art History*, 7, 4, December 1984, pp. 411-437.

ство иррационального. Как он пишет, в душе человека есть невыразимые «врожденные чувства», которых не могут выразить ни слова, ни внешние объекты. Музыка, «первое из искусств», обращается к этим ощущениям прямо, в то время как живопись, для того чтобы затронуть их, пользуется миметическим языком, как иероглифами¹⁰.

Думается, что в подобном духе можно было бы истолковать «архитектуро-поэтическую» синэстезию Мандельштама: она имеет в виду не конкретную природу архитектуры как вида искусства (и, соответственно, не ее профессиональные понятия), а сопутствующие ей наиболее общие ощущения. Опираясь на пример синэстетизма Делакруа, чувство, сопровождающее архитектуру и импонирующее Мандельштаму, можно было бы назвать «чувством рационального».

В самом деле, именно это чувство пронизывает манифест Мандельштама «Утро акмеизма», воспевающий логику и закон тождества. Оно отчетливо выражено в его стихотворных описаниях архитектуры. Чувство рационального господствует в стихотворении «Notre dame», где «тайный план» собора оказывается такой закономерной и ясной структурой. Оно определяет восприятие Айя-Софии в одноименном стихотворении, которое, в некотором даже противоречии с религиозным, спиритуалистическим характером этого памятника, все построено на ясности исторического факта, на прислушивании к свидетельству очевидцев, локализирующему сооружение во времени и в пространстве, на ясных и простых соотношениях чисел (сорок — четыре), и где, как это сказано под конец стихотворения, никакая глубина иррациональных переживаний не искажает формы.

Мысленно обращаясь ко времени написания этих стихов, нельзя не задать вопрос: что, собственно, заставляет поэта вызвать и проповедовать дух рационализма как некую свежую эстетическую мысль? Что заставляет его вернуться к «закону тождества» от господствующего в тогдашней эстетике романтического иррационализма, для которого это «тождество», как и другие категории логики, принадлежит миру иллюзорного, миру «представления» (в смысле Шопенгауэра, давшего, в переработке Ницше, философско-эстетическую основу символизма и других современных течений в искусстве)? Исходя из того, что на одном только стремлении действовать от противного, то есть, в данном случае, на отталкивании от надоевшего иррационализма, убедительную положительную эстетику не построишь, попробуем посмотреть на этот вопрос с точки зрения той «услуги», которую в этой связи оказывает поэту архитектура. Иначе говоря, хочется спросить, как удается Мандельштаму с помощью архитектуры сделать рационализм эстетически значимым, заставить его гово-

10. G. P. Mras, «'Ut pictura musica': A study of Delacroix's paragone», *The Art Bulletin*, 42, 1963, p. 271.

рить сердцу, сделать чтение «Утра акмеизма» и стихов об архитектуре — радостным?

Прежде всего нужно отметить, что рационализм не противопоставлен эстетике, и что рационалистический подход к феномену прекрасного не был оставлен в истории эстетики на какой-то отдельной исторической стадии, а постоянно присутствует в ней, как время от времени избираемая возможность. То, что можно назвать рационалистическим подходом в эстетике, как правило, связано с понятием целесообразности как принципа прекрасного. Несомненный недостаток такого подхода заключен в том, что он чреват редукцией прекрасного к идеям пользы или добра. Но зато эстетическое переживание, объяснение которого является сложнейшим моментом любой эстетической концепции, в этом случае легко интерпретируется как удовлетворение, вытекающее из чувства соответствия — соответствия формы ее цели или внутреннему намерению, поскольку (доверимся формулировке Канта) «осуществление любого намерения связано с чувством удовольствия»¹¹. Эта рациональная интерпретация феномена прекрасного имела много сторонников на всем протяжении истории философии. У Мандельштама в его теоретических построениях и стихах, как будет показано ниже, мы несомненно сталкиваемся с одной из модификаций такого, целесообразного, или телеологического подхода к прекрасному. Но для того, чтобы эти рассуждения обрели реальную почву, нам надо определить, с какой актуальной для поэта философской основой могла быть связана такая его установка.

Поскольку любимым типом архитектуры у Мандельштама в момент кристаллизации его синэстетической метафоры являлась готика (кстати, признанный и устоявшийся в девятнадцатом веке пример стиля, основанного на идее целесообразности), ответ на этот вопрос предпочтительно искать в стихотворении «Notre Dame». Рассмотренное с этой точки зрения, оно полностью удовлетворяет наш интерес. Его замечательно артикулированный конец

Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...¹²

показывает, что речь в стихотворении и в самом деле идет о формулировании эстетической концепции: собор подсказывает поэту способ осознать идею «прекрасного» в философском смысле слова. Показывая, как «прекрасное» возникает из «тяжести», поэт описывает именно целесообразность структуры готического сооружения. Эта тема в стихотворении

11. И. Кант, «Критика способности суждения», введение, *Сочинения в шести томах*, т. 5, Москва, 1966, с. 186.

12. Здесь и далее курсив мой.

является центральной: как явствует из четверостишия, следующего за экспозицией, собор стоит, поскольку его конструктивные элементы поддерживают свод и все связаны этой функцией:

Но выдает себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

И более того, в этом же самом фрагменте, описывающем достигнутое строителями собора физическое равновесие масс, содержится указание на *положительные чувствования* — источник удовлетворения в эстетическом переживании памятника. Прямо сказано, что человек, находящийся в соборе *Notre Dame* чувствует, что *о нем заботится некая сила*. Сила эта защищает его и предотвращает крушение, катастрофу. Таким образом, стихотворение свидетельствует, что рациональный физический мир, в котором существует и творит архитектор, мир оперирующий практическими понятиями — как не объявляй его лишь «представлением» и «покрывалом майи», это тот мир, в котором возможно *добро*, а архитектура оказывается прямо идеальным способом сообщать материи нравственную природу добра. Отсюда смысл концовки («из тяжести *недоброй* / И я когда-нибудь *прекрасное* создам...») становится окончательно ясен: прекрасное создается из нейтральной материи, не заключающей в себе добра, путем ее преобразования в целесообразную структуру.

Все это удивительно, потому что является полной и совершенной реализацией философской эстетики Владимира Соловьева (между прочим, автора *Оправдания добра* и единственного современного философа, упомянутого Мандельштамом в «Утре акмеизма»). Возможность прекрасного, по Соловьеву, вытекает как раз из требования внести начало добра в материальную природу. Добру, согласно этому философу, противостоит «непроницаемость вещества», его «физический эгоизм», а потому «красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается *недобрая тьма этого мира*»¹³. Этими же идеями по-своему проникнуто и стихотворение «Айя-София». Эстетическое восприятие этого памятника, построенного на ясности простых чисел, прямо излучает философию добра: человек находящийся в нем испытывает ощущение примиренности всех исторических противоречий, и читателю стихотворения пред-

13. В. С. Соловьев, «Общий смысл искусства», цит. по современному изданию его эстетических произведений подготовленному Р. Гальцевой и И. Роднянской, *Философия искусства и литературная критика*, Москва, 1991, сс. 75-76.

лагают причаститься этого «купающегося в мире» чувства, достигающего полного «торжества»¹⁴.

Более поздние статьи Мандельштама, осмысляющие опыт акмеизма как нового течения в поэзии уже пост-фактум, дают этой мысли дополнительное освещение. Так в статье «О природе слова» (1921-1922), Мандельштам лаконически определяет, что по сути нового внес в поэзию акмеизм. Мандельштам определил вклад акмеизма как *смену вкуса*. Существенно, что он не указал в первую очередь на смену мировоззрения или на изменение стиховой культуры. Тем самым он приписал сугубую важность эстетическому аспекту феномена своей поэзии по сравнению с мировоззренческим или техническим аспектом. Нам, таким образом, остается понять, к чему лежал «вкус» мандельштамовского акмеизма.

Мандельштам писал на эту тему неоднократно, посвящая целые произведения тем или иным примерам художественного, воплощающим его вкус. Так что мандельштамовский вкус нам хорошо знаком, нужно только разяснить его самим себе. Если задаться целью определить то общее, что присутствует почти во всех без исключения привлекавших его прекрасных предметах, ставших темой его стихотворений или статей, то это общее хорошо определяется выражением самого поэта, имеющим самое непосредственное отношение к эстетической проблематике и терминологии. Это выражение Мандельштам применил в статье «О природе слова»: желая передать непосредственную связь возникающую между человеком и предметом в классической античности, поэт назвал эту связь «тончайшим телеологическим теплом». Хотя у Мандельштама как будто бы в этой статье не было намерения дать дефиницию прекрасного, этим выражением, как определением красоты, и Кант бы не побрезговал — со всеми оговорками на формальный характер кантовой телеологии. Сама поэзия Мандельштама убеждает, что это «телеологическое тепло» представляет собой формулировку особой проповедуемой им идеи красоты. В соответствии с этой идеей в его поэзии сконструирован идеальный мир, в котором все прекрасные предметы телеологичны — то есть их существование порождено

14. Связь собора св. Софии с идеей добра будет проведена Мандельштамом эксплицитно в стихотворении 1921 года «Люблю под сводами седая тишины...»:

*Соборы вечные Софии и Петра
Амбары воздуха и света
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового Завета.*

Упоминание в этой же самой связи собора св. Петра не случайно; см. об этом ниже в данной статье. О символике хлеба и зерна и связи ее с «добром», см. Е. А. Тоддес, «Статья *Пшеница человеческая* в творчестве Мандельштама 20-х годов», в кн.: *Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения*, Рига, 1988, сс. 184-217 (идея добра, отмеченная автором, рассматривается им, впрочем, вне всякого отношения к философии Соловьева).

определенной целью, назначением, и они честно и без отклонений отвечают этой цели, — будь это архитектурное сооружение, фарфоровая тарелка, глиняная крынка, или римская культура. Его поэзия охватывает оба типа целесообразности в предмете — внешнюю и внутреннюю, то есть, во-первых, его соответствие внешней цели и, во-вторых, соответствие всех элементов его структуры задаче, выражающейся в самом его существовании. Эта двоякая гармония формы с целью, благо, опредмеченное в форме, и есть красота, вдохновляющая Мандельштама и отвечающая его вкусу. Любой другой тип красоты кажется ему лукавым искривлением этого идеала, опасным отступлением от блага, и он не раз предостерегает от этого шага («Витийствовать не надо», «Незачем богов напрасно беспокоить», и т.д.). Чтобы обладать свойствами прекрасного (или поэтического) в мандельштамовском смысле, жизнь должна быть устроена так, чтобы «целевая причина» каждой вещи и любого действия была на виду и воплощалась в форме — и это то, что привлекает Мандельштама в культурных формах классики: как эта целевая философия артикулирована с нажимом в одном из ранних его стихотворений, римская классика — это культура, в которой

Есть внутренности жертв, *чтоб* о войне гадать
рабы, *чтобы* молчать, и камни, *чтобы* строить.

Аналогичным образом, полон поэзии вещей целевого назначения мир, располагающийся «На каменных отрогах Пиерии...»: пришедшие прямо из греческой поэзии плотники и сапожники своими «неуклюжими» действиями и, казалось бы, совершенно эстетически неотесанными «продуктами» не снижают, а поддерживают эффект кружения муз, да и цикады здесь не просто беззаботно поют, а «куют перстенок» для предстоящей свадьбы. Напротив, культуры с отсутствующей целевой причиной видятся Мандельштаму в красках смерти и распада («Венецкой жизни...»).

Классическое происхождение идеи совпадения красоты и блага несомненно было известно Мандельштаму, поэтому так много стихов и размышлений посвящено им «эллинизму». Он нигде не пишет напрямую о Сократе — мыслителе, впервые отрицавшем чистый эстетизм и с помощью иронического утилитаризма утверждавшем, что только полезное может быть прекрасно. Однако само амплу философа-«утилитариста», возведшего свой практицизм в эстетический ранг «пленительного», в ранг вкуса, в мыслительном мире Мандельштама существует, и эту роль там выполняет Франсуа Вийон. Биография французского «средневекового» поэта, который был «способен на многое ради хорошего ужина», дала Мандельштаму прекрасный повод для сократической критики и иронии над автономным эстетизмом. Как пишет поэт о своем предшественнике,

«Луна и прочие нейтральные “предметы” бесповоротно исключены из его поэтического обихода. Зато он сразу оживляется, когда речь заходит о жареных под соусом утках или о вечном блаженстве, присвоить себе которое он никогда не теряет окончательной надежды.»

И далее, эстетический «секрет» поэзии Вийона также заключен в ее кажущейся «целесообразности»:

«“Testament” Вийона *пленительны* уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими *воспользоваться...*»
(статья «Франсуа Виллон») ¹⁵

Впрочем, любое проявление связи красоты и блага, пусть в форме чистого утилитаризма, будит в Мандельштаме ощущение пленительного тепла (по поводу Ломоносовского «Размышления о пользе стекла» — «Откуда этот высокий пафос утилитаризма, откуда это внутреннее тепло, согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности...»¹⁶). Эту связь красоты и блага Мандельштам называет «эллинизмом» и проповедует свой эллинизм в ту пору, когда эти понятия давно разделились, и эстетическое созерцание давно провозгласило свою автономию и стало самодовлеющим. Против этой автономности, «буддийского» по выражению поэта, самодовлеющего эстетизма¹⁷, идущего из девятнадцатого века и направлена его реакция, его устремленность к «эллинизму». Ради неизменно теплого блага он готов примкнуть к «элементарным формулам, общим понятиям» позавчерашнего исторического дня, как он называет предыдущий, восемнадцатый век.

Какова же связь этой телеологической эстетики с архитектурой? Ответ на этот вопрос, в общем очевиден, так как архитектура — вид искусства, в котором находят естественное выражение обе телеологии, и внешняя и внутренняя (как практическая утилитарная надобность целого, так и структура, в которой каждая часть вынуждена подчиняться определенному назначению). Без этой телеологической связанности существование архитектуры невозможно. Хотелось бы только обратить внимание на то, что

15. Связь Сократа и Вийона косвенно подтверждается стихотворением 1913 года «Старик», где «старик, похожий на Верлена» к концу превращается в «пьяного Сократа». (Вийон же, как было отмечено выше, — средневековая ипостась Верлена, поэт, близкий ему «по тембру»). Я благодарю профессора Романа Тименчика за то, что он напомнил мне об этом стихотворении, ознакомившись со статьей до ее публикации.

16. Из статьи Мандельштама «Девятнадцатый век».

17. Там же. Эстетическое «отторжение» от буддизма Мандельштам, возможно, также унаследовал от Владимира Соловьева. См. В. С. Соловьев, «Буддийское настроение в поэзии», в кн.: *Философия искусства...*, указ. соч., сс. 425-482.

Мандельштам был не первым писателем, увидевшим в архитектуре естественную модель, помогающую формулировке целесообразной эстетики *в словесном искусстве*. Возможно, и мы собираемся это далее показать, эти прецеденты были ему известны, и что именно они, а не архитектура как таковая, не ее собственная эстетика и теория определили характер обращения Мандельштама с архитектурными образами.

Поразительный факт, но классическая теория и эстетика архитектуры этого телеологического подхода в чистом виде вообще не знает. В ней господствует пифагорейский абстрактный принцип числа и меры, «ордеров» и их пропорций. Именно против этого рода эстетизма выступал в древних Афинах Сократ (утверждая, к примеру, что очевидно диспропорциональные и, более того, асимметричные здания красивы, если они хороши для людей¹⁸). Древняя «метрическая» теория архитектуры хорошо соотносится с классической теорией стихосложения, в которой также господствует число.

Телеологическую эстетическую идею изначально выдвинула теория другого рода — а именно теория риторики. Идея цели как эстетического принципа возникла при необходимости определить меру неизмеряемых величин — таких как отрезок прозаической речи, по определению не обладавший мерой и «числом». На этом понятии строится в греческой риторике представление о периоде. Аристотель в *Риторике* объясняет приятность периодического стиля ощущением конца или цели (*telos*), к которой движется изложение. Сравнивая периодический стиль с его противоположностью, Аристотель пишет:

«Я называю непрерывным такой стиль, который сам по себе не имеет конца, если не оканчивается предмет, о котором идет речь; он неприятен по своей незаконченности, потому что каждому хочется видеть конец; по этой-то причине [состязающиеся в беге] задыхаются и обессиливают на поворотах, между тем как раньше они не чувствовали утомления, видя перед собой предел [бега].»¹⁹

Аристотелианец Деметрий, чье руководство по риторике читалось и считалось влиятельным наряду с Аристотелем и Лонгином, ссылается на его авторитет в трактовке периода:

«Аристотель определяет период так: “Период есть высказывание, имеющее начало и конец”. Определение это весьма точное и соответствует сути дела, так как употребление самого слова “период” указывает на то, что речь в одном месте возникла, в другом закончится, стремясь при этом к опре-

18. Xenophon, *Memorabilia*, 3. 8. 8-10.

19. Аристотель, *Риторика*, 3. 9. 25-30 (русский перевод Н. Платоновой из кн.: *Античные риторики*, Москва, 1978, с. 140).

деленной цели. Это похоже на состязание в беге: ведь точно так же и бегун уже в начале пути предполагает его конец.»²⁰

Итак, мы видим, что структура периодической фразы определяется в эллинистической риторике как *целесообразная* или телеологическая, то есть построенная в отношении к конечной цели²¹. Что, тем не менее, остается не совсем ясно и поддается различным трактовкам, это вопрос о самой цели. По Аристотелю, можно предположить, что целью является полное выражение мысли (логическая целесообразность); этого взгляда придерживается целый ряд исследователей²². Деметрий же, как мы увидим чуть далее, делает также акцент на взаимной связи и взаимодействии колонов — частей периода, которые должны сочетаться так, чтобы создать новое целое следующего порядка. Иными словами, если Аристотель обращается для объяснения удовлетворения, получаемого при восприятии периодической речи к «телеологическому теплу» связанному с существованием внешней причины (логический смысл), то для Деметрия секрет эстетического воздействия периода заключен в телеологичности внутренней, благодаря которой отдельные элементы структуры образуют новое целое, являющееся для них целью, и растворяются в нем как средства в достигнутой цели. Иное, но тоже целесообразное, или телеологическое объяснение периода предложил Цицерон в своем знаменитом трактате *Об ораторе*. Красоту периодической речи Цицерон связывает с тем, что такая структура соответствует необходимости переводить дыхание. Само это наблюдение, что то, что является благом для говорящего, одновременно порождает красоту его речи, вдохновило Цицерона на космологически масштабное обобщение по поводу телеологической природы прекрасного или всеобщей связи прекрасного с пользой в искусстве и природе. Как сказано в трактате,

«Но так же устроила с непостижимым совершенством сама природа: как во всем на свете, так и в человеческой речи, наибольшая польза несет в себе и наибольшее величие и даже наибольшую красоту.»²³

20. Деметрий, *О стиле*, 1. 11 (здесь и далее русский перевод Н. А. Старостиной и О. В. Смыки из кн.: *Античные риторики*, указ. соч., с. 239).

21. Интересно, что внимание исследователей античной риторики аристотелевский «телос» привлек сравнительно недавно, и что прежде преимущество отдавалось «ритмической» трактовке периода (аналогичной поэтическому размеру). См. об этом R. L. Fowler, «Aristotle on the period (*Rhet.* 3. 9)», *Classical Quarterly*, 32, 1, 1982, pp. 89-99.

22. Там же, pp. 90-91; D. C. Innes, «The introduction to Demetrius», in: Aristotle, *The Poetics*, «Longinus», *On the sublime*, Demetrius, *On style*, London, 1995, p. 317.

23. Цицерон, *Об ораторе*, 3. 1978; русский перевод цит. по: А. Ф. Лосев, *История античной эстетики. Ранний эллинизм*, Москва, 1979, сс. 491-492.

Согласно Цицерону, сам универсум является целесообразной структурой, и в то же время — самым эстетичным на свете зрелищем. В этой связи у Цицерона и появляется некое подобие архитектурной метафоры. Описание Цицероном целесообразного и прекрасного мироздания напоминает описание хорошо и правильно устроенной сводчатой архитектурной постройки, которая пребывает целостной постольку, поскольку все ее части связаны целевыми отношениями и «прилежно» соединены между собой, причем малейшее нарушение этого равновесия должно вызвать крушение всего мира:

«Мы видим, что ради всеобщего благополучия и безопасности само мироздание устроено от природы именно так: небо *округло*, земля находится в середине и *своею собственною силой держится в равновесии*. [...] Все это настолько стройно, что при малейшем изменении не могло бы держаться вместе; настолько восхитительно, что и представить себе нельзя ничего более прекрасного.»²⁴

Такой же идеальной постройкой должна быть, соответственно, в его представлении и ораторская речь. Обратим, однако, внимание на то, насколько параллель между сводчатой постройкой и поэтической речью в мандельштамовском стихотворении *Notre Dame* близка по сути этому метафорическому объяснению красоты периодической речи в одном из самых известных трактатов по риторике.

Но самая явная архитектурная метафора возникает в той же связи у Деметрия. Ему принадлежит сравнение элементов периодической речи с камнями, служащими определенной цели, образующими купол или свод; тогда как неорганизованная речь напоминает бесцельно разбросанные камни:

«В *периодическом* стиле речи члены подобны *камням*, поддерживающим и образующим собою сводчатую кровлю. В *разорванном* стиле члены напоминают разъединенные камни, не включенные в постройку.»²⁵

Этот фрагмент настолько точно передает смысл того утверждения, которое заключено в мандельштамовской синэстетической метафоре, что, сравнивая его с некоторыми текстами Мандельштама, мы почти неизбежно попадаем на скользкую почву разговоров о «буквальном совпадении» — особенно если принять во внимание, что в некоторых переводах на новые европейские языки выражение оригинала *περίφερεις στεῦρας* трактуется как

24. Там же.

25. Деметрий, *О стиле*, 1. 13 (*Античные риторики*, указ. соч., с. 240).

«купол»²⁶. (Нужно отметить, что в целом в риторической метафорике связанной с архитектурными конструкциями, начиная с античности, идеи свода и купола были взаимосвязаны и взаимозаменяемы²⁷.) В самом деле, такое стихотворение как «шестое восьмистишие» в свете сказанного в целом должно быть истолковано или как совпадение, или как вольная или невольная цитата из Деметрия:

Когда, уничтожив набросок,
Ты держишь прилежно в уме
Период без тягостных сносков
Единый во внутренней тьме, —
И он лишь на собственной тяге
Зажмурившись, держится сам —
Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.
1933-1934.

Это стихотворение дает наиболее чистое и ясное представление о присущем поэту способе уподобления поэтического творчества архитектурному созданию. Идея возникновения независимого и объективного целого из частичных набросков, целого, прочность которого обеспечена благодаря «прилежанию» художника, высказана здесь, казалось бы, наиболее независимо и прямо, без описания определенного памятника, без опоры на конкретную историческую эпоху и связанных с этим цитатных «бриколажей», как это было характерно для более ранних стихов посвященных специально архитектуре (из книги *Камень*). И тем не менее, несмотря на отсутствие выраженного приема «цитирования» как явной отсылки к чужому тексту не исключено, что все это стихотворение целиком является распространенной цитатой.

Вопрос, является ли оно и на самом деле цитатой, и если повторение приведенного выше классического подлинника на самом деле имело место, то насколько вольным или невольным оно было, не лишен интереса. Априори мы можем постулировать как минимум три возможных случая. Если источник основной идеи этого стихотворения (трактат Деметрия *О стиле*) был известен поэту, то стихотворение Мандельштама является вариацией на известную тему (перифразом). Если поэт реконструировал мысль Деметрия, не зная этого конкретного источника, но догадываясь о возможности существования подобных текстов и представляя себе их идеологические параметры (которые в этом случае и являются объектом имитации), то

26. Aristotle, *The poetics*, «Longinus», *On the sublime*, Demetrius, *On style* (London - Cambridge, Mass., 1953). Перевод Риса Робертса, впервые издан в 1902.

27. E. G. Schmidt, «Antike und mittelalterliche Schlussteinsymbolik», *Altertum*, 14, Heft 1, 1968, pp. 31-37.

«восьмистишие» имеет черты искусного симулякра. И, наконец, если вся совокупная традиция, восходящая к риторическим текстам, подействовала на поэта бессознательно, то есть если из его творческого процесса всякое, условное или безусловное представление о предыдущих текстах было устранено, и сравнение закругленного отрывка речи с куполом состоялось в силу ограниченности числа топосов, то можно говорить о «совпадении», зная при этом, что «совпасть» могут только вещи так или иначе опосредованно связанные между собой, то есть что к использованию аналогичных топосов в аналогичном смысле приходят согласные между собой авторы, согласие которых есть продукт общего идейного генезиса. Между прочим, хорошо известной причиной устранения представления, или знания о предыдущем тексте, является идентификация с ним: в этом случае содержание в буквальном смысле «усваивается», становится частью личного содержания, и знание о его предыдущей принадлежности «вытесняется».

Факт знакомства Мандельштама с трактатом Деметрия на биографическом уровне недоказуем. Дело в том, что у нас нет конкретных сведений о том, что трактат в подлиннике или в переводе, находился в поле зрения поэта, и имя его автора нигде в мандельштамовских текстах и в воспоминаниях о поэте, насколько мне известно, не названо. В то же время, надо признать, что предположение о знакомстве поэта с этим текстом не содержит в себе ничего невозможного, так как он традиционно находится в сфере университетского классического образования. Таким образом, заключенная в нем метафора могла привлечь внимание поэта еще в университетские годы, дойдя до него через вторые руки, в изложении русского, немецкого или французского профессора, и соответственно, как в подлиннике, так и в переводе на один из этих европейских языков.

И тем не менее у нас все-таки есть некое косвенное основание считать, что Мандельштам соотносил свой текст с источником: на это указывает понятие *периода*, больше нигде у Мандельштама не встречающееся. В шестом восьмистишии Мандельштам сознательно снимает противоположность между поэтикой и риторикой (областью, с которой связан возможный источник цитаты), отождествляя свою идею поэтического целого с идеей риторического «периода» — классическим понятием сложной единицы речи, имеющей определенную закономерность строения. То, что риторическое понятие «период» появилось в структуре этого стихотворения не случайно, подтверждается самим характером этого восьмистишия, которое демонстрирует именно периодическое построение: правильное членение речи с естественным распределением дыхательных остановок, которое естественным образом завершается с завершением самой мысли (все восемь строк этого высказывания, как и положено периоду, составляют одну мысль).

И, в дополнение к уже сказанному, несомненно приемлемой в данном случае, по моему мнению, является гипотеза «вытесненного источника»,

полностью «усвоенного» в вышеуказанном смысле, причем, по всей вероятности, в более ранний период и, таким образом, оказавшего влияние на сложение всей «архитектурной метафоры», включая многочисленные поэтические и прозаические описания купольных зданий у Мандельштама. В этом случае привлекает внимание уже статья «Франсуа Виллон» (1910). «Чем как не чувством архитектоники объясняется дивное равновесие строфы, в которой Виллон поручает свою душу Троице...», пишет здесь Мандельштам, и тут же, в подкрепление этой мысли понятие средневековой «архитектоники» разъясняется как качество, воплощенное в конструкции крестового свода: «Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод — гениально выразил психологическую сущность феодализма». Таким образом, представление о «равновесии строфы», сравниваемом со структурой свода в статье о Вийоне, абсолютно изоморфно мысли Деметрия, и несомненно восходит к тому же «вытесненному» источнику, являясь его более далеким, или, если угодно, более «творческим» перифразом. «Отход» от источника в этом случае несомненно был продиктован тем, что эта мысль должна быть включена в целый комплекс представлений и подчинена дополнительным целям. Целью, определившей направление и степень преобразования источника, в данном случае была необходимость связать эту мысль не с чистой риторикой, а с лирикой и значит — с личностью. Идеальным поэтическим голосом, сочетающим новое личностное («динамическое» по Мандельштаму) начало с универсальной архитектурной «обоснованностью» и включенностью в незыблемую закономерность, естественным образом оказался поэт 15 века, (переходной эпохи, когда, по выражению Мандельштама в той же статье, «средневековые цепко держалось за своих детей и добровольно не уступало их Возрождению»). Таким образом идея Деметрия и слилась с миром городского средневековья 15 века, в результате чего купол в перифразе был заменен родственной ему конструкцией — характерным для той эпохи крестовым сводом.

Если принять предлагаемую нами идею, что когда-то воспринятая и «усвоенная» мысль растворилась в творчестве Мандельштама в дальнейших все более далеких и творческих перифразах и обросла многочисленными ассоциациями, то придется предположить, что в иной и более зрелый период своей жизни, занявшись более углубленным и философским формулированием все той же проблемы, поэт вновь «породил» ту же самую мысль в чистом изначальном виде. И также не исключено, что в конечном счете новый текст все-таки был «украшен» одному только автору заметной цитатой из своего собственного далекого первоисточника.

Между прочим, именно из риторики «телеологическая» эстетика со временем проникла и в архитектурную теорию, но здесь она вела маргинальное

существование вплоть до начала Нового времени²⁸. И лишь восемнадцатое столетие отмечено появлением целого ряда попыток построить теорию архитектуры исходя из целесообразности как таковой. Эти попытки не прошли безразлично и для истории эстетической мысли: философы Просвещения следят за развитием специальных архитектурных теорий и используют сформулированные здесь «доказательства» связи красоты и пользы. В контексте нашего исследования интересно, что этот момент нового вхождения архитектурной проблематики в общую эстетику, по всей вероятности, также был известен Мандельштаму и отмечен скрытым цитированием чрезвычайно важного текста — «Опыта о живописи» Дидро²⁹. Этот философ имел, кроме прочих, и эстетические резоны чтобы считать себя «новым Сократом»³⁰. Связывая эстетическое переживание, в общем и целом, с удовольствием, которое человек получает от сознания полезности созерцаемых предметов и форм, показывая, что даже удовольствие от лесного пейзажа намного повышается, когда человек «видит в дереве, вольно растущем в лесу, мачту, которая однажды подставит свою гордую голову бурям и ветрам» (сравни стихотворение «Нашедший подкову»), Дидро пытается сформулировать на этой основе некий объективный принцип вкуса, который можно было бы противопоставить модному в то время эстетическому релятивизму. «Так что же такое вкус?» — пишет он в самом конце «Опыта». — «Легкость, приобретаемая повторными опытами, с какой постигаешь истинное или доброе со всеми обстоятельствами, делающими его прекрасным, способность быстро и живо проникаться всем этим». Для пояснения этой дефиниции эстетического чувства автор апеллирует к результатам опубликованных незадолго перед тем исследований прочности купола собора святого Петра в Риме. Оказалось, что Микеланджело интуитивно придал куполу форму, обладавшую максимальной целесообразностью, максимальной устойчивостью. И одновременно в глазах Дидро, как и всех его современников несомненно это была «прекраснейшая из форм». «Кто внушил Микеланджело избрать эту кривую среди бесчисленного множества других?» вопрошает философ. И отвечает: «Повседневный опыт жизни». Опыт, позволяющий интуитивно находить кратчайшие пути к полезному, в его представлении и есть вкус, чувство кра-

28. Наиболее последовательная попытка исследовать влияние риторики на архитектурную теорию сделана в кн.: C. van Eck, *Organicism in nineteenth century architecture: An inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam, 1994.

29. Д. Дидро, «Опыт о живописи», глава седьмая (русский перевод Н. Игнатовой из кн.: Дени Дидро, *Эстетика и литературная критика*, Москва, 1980, сс. 367-370).

30. Жан Сезнек прежде указал на моральную философию Дидро как источник такой идентификации: J. Seznec, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford, 1957, pp. 2, 15.

соты. В этом смысле гений Микеланджело использует тот же «инструмент», что и любой другой поднаторевший мастер; ибо опыт — «это он подсказывает плотнику, так же уверенно как великому Эйлеру, угол образуемый подпорой и стеною...».

Это рассуждение составляет абсолютно внятный и точный подтекст стихотворения «Адмиралтейство», связанного самой своей темой с эстетикой 18 века. Фрагмент этого поэтического текста кажется прямо «выпиленным» из философско-эстетического трактата Дидро:

Служа линейкою преемникам *Петра*,
Он учит: красота — не прихоть полубога,
А хищный глазомер простого столяра.

Если следовать нашему толкованию, преемники Петра в этом стихотворении — зодчие, преемники концепции *купола собора св. Петра*, архитектурного создания, многократно — и не зря — упомянутого в мандельштамовских текстах.

Думается, что проведенный мной анализ несколько проясняет смысл мандельштамовского уподобления поэзии и архитектуры. Архитектура была для поэта метафорой целесообразной, или «телеологической» эстетики, связанной с превалирующей в философской системе поэта ценностью «добра». «Соборы вечные Софии и Петра», а вернее их необыкновенные купола, были в представлении Мандельштама зримым осуществлением, материальной метафорой добра, и именно в этом, на мой взгляд, заключен смысл мандельштамовского сравнения архитектуры с абсолютным символом добра, то есть с хлебом³¹. Однако не надо забывать, что у Мандельштама речь идет не столько о добре как таковом, сколько о его свойстве рождать эстетическую ценность, не о прямой телеологии вещей, а о «тончайшем телеологическом тепле», источаемом вещью, в которой человеческий глаз и чувство способны усматривать целесообразное строение. Поистине кантовская поправка, обнаруживающая, как и другие детали сочинений Мандельштама, глубокий интерес поэта и понимание им философской эстетики и питающей ее теории тех или иных искусств. Этот вывод, в частности, позволяет существенно расширить круг возможных источников комментария к его стихам.

*Еврейский Университет
Иерусалим*

e-mail: Lola.Kazovsky@huji.ac.il

31. См. Е. А. Тоддес, указ. соч.