

ТОСКА ПО ДОМАШНЕМУ ОЧАГУ: МАНДЕЛЬШТАМ, АРХИТЕКТУРА И РУССКИЙ ЯЗЫК

Осипа Мандельштама по различным причинам («хаос иудейский» его детства, непрерывные переезды, опыт катастрофы и т.д.) с детства терзало ощущение изгнания и неукорененности. Присоединение поэта к движению акмеизма может быть таким образом понято как попытка борьбы с этим ощущением на уровне воображения. Программу акмеизма, в отличие от движения символизма, который обесценивает земной мир в пользу трансцендентной реальности, можно охарактеризовать как усилие придать миру определенную вещественность и гостеприимство. В этом контексте Мандельштам отдает предпочтение мотиву архитектуры, благодаря которому ему удается создать множество образов приюта, жилища, защищенности (особенно в сборнике «Камень»). Тем не менее, если архитектурные образы, создаваемые Мандельштамом, временно и успокаивают его тоску по домашнему очагу, они все же не являются определяющими: поэт подчеркивает также силу и онтологический статус самого русского языка, который, по его мнению, является единственным языком, способным нащупать душу вещей, а также достигнуть того, чтобы поэт смог почувствовать себя в этом мире как у себя дома.

Ключевые слова: акмеизм, архитектура, русский язык, поэзия, мотив, домашний очаг, бездомность.

Эллинизм — это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое, как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку [...]. Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью, вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу.

Осип Мандельштам. О природе слова [3, 253–254]

В этих нескольких строках, выделенных из очерка «О природе слова», под ярлыком эллинизма сжато изложен весь мандельштамовский идеал «обитания» (“*wohnen*”, по Хайдеггеру¹), или еще «сладость очага» (“*douceur du foyer*”, по Юссу) [9, 401–435]. «Семья», «дом», «очаг», «жилье», «жилище», «квартира», «родина» — это слова, которые постоянно выходят из-под пера писателя, либо для того, чтобы выразить чувство отсутствия, потери (тогда они ассоциируются со словами, означающими тьму, насилие, холод, голод), либо, наоборот, чтобы выразить чувство поиска или открытия дома (тогда они ассоциируются со словами, означающими тепло, безопасность, еду, уют, культурную преемственность). Тематика домашнего очага является, несомненно, одной из самых значимых организационных изотопий

¹ Термин “*wohnen*” Хайдеггера не всегда переводился на русский язык одинаково. Наименование эссе *Wohnen Denken* (1951) переведено как «Строительство, Проживание, Мышление», тогда как в философском трактате «Гельб — друг семьи» и в «Письме о Гуманизме» этот термин “*wohnen*” переведен как «обитание». В данной статье предлагается использовать именно этот перевод хайдеггеровского “*wohnen*” — «обитание».

поэзии Мандельштама, так же, как его прозы и критики.

Мандельштама, как известно, терзало с детства ощущение изгнания и неукорененности. Его родители, оба происходящие из среды балтийского иудаизма, в царскую эпоху [6, 28] сделали все возможное, чтобы ассимилироваться, но степень успеха у отца и матери была различна как на социальном, культурном, так и на языковом уровне. Отец Осипа, купеческого происхождения, чувствовал себя всю жизнь иностранцем в России, тогда как мать, родившаяся в семье интеллигентов, выросшая с учением Хаскалы, во многом лучше интегрировалась в жизнь столицы, куда семья переехала, когда Мандельштаму было 6 лет. Несмотря на это, ей не удалось преодолеть некую нервность, связанную с желанием социального продвижения, что привело семью к непрерывным переездам². В семейной библиотеке книги отца, написанные «неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста», «не стояли корешок к корешку, а лежали,

² Дутли пишет, что брат Осипа упоминает 17 переездов семьи только в городе Санкт-Петербурге [6, 32].

как руины», представляя собой «повергнутый в пыль хаос иудейский», тогда как произведения матери, наоборот, были русскими книгами, аккуратно уложенными рядом друг с другом в красивых обложках [3, 57–58]; язык матери, «ясная и звонкая, без малейшей чужестранной примеси [...], литературная великорусская речь», тогда как язык отца неопределенный: русская речь польского еврея? Язык немецкого еврея? Типичный курляндский акцент? Так или иначе «косноязычие», «совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки» [3, 66–67].

Детство Мандельштама, кажется, проходило в постоянном стремлении преодолеть, справиться или даже избежать того, что он называет «хаосом иудейским», пронизывающим семейный быт: «Кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал. Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры, угрозой разрушения, шапкой в комнате провинциального гостя» [3, 55].

Все свидетельствует о том, что Мандельштам в детстве так и не ощутил гармонии, стабильности и тепла семейного дома, точно так же, как и во взрослой жизни, даже если на этот раз и не виноват «хаос иудейский». На самом деле, из-за стечения обстоятельств и одновременно в связи с его писательским призванием и политическим режимом того времени продолжают блуждания Мандельштама из одной временной квартиры в другую, из одного случайного жилья в другое. Писатель никогда не знал радости обладания собственным домом: то он живет у своего брата, то у друзей, то его временно помещают в квартире дома искусств, или же он просто находится в изгнании.

Как будто в качестве компенсации за это отсутствие очага у Мандельштама в его различных очерках и воспоминаниях о своей взрослой жизни регулярно появляется объект, предназначенный быть заменой дому: он особенно ясно проявляется в его произведении «Шуба» (1922). «Шуба» первоначально наделена всеми положительными качествами, обычно приписываемыми домашней жизни: «Хорошо мне в моей стариковской шубе, словно дом свой на себе носишь. Спросят — холодно ли сегодня на дворе, и не знаешь, что ответить, может быть, и холодно, а я-то почему знаю». Эта попытка, однако, оказывается напрасной: то, что тепло и уют можно обеспечить одеждой, — только краткосрочная иллюзия, этот дом не его дом, другие оставили прежде в нем свои следы и затрудняют процесс овладения им. «Отчего же беспокойно мне в моей шубе? Или страшно мне в случайной

вещи, соскочила судьба с чужого плеча на мое плечо и сидит на нем, ничего не говорит, пока что устроилась... Тяжело мне в моей шубе, как тяжело сейчас во всей Советской России случайная сытость, случайное тепло, нехорошее добро с чужого плеча» [4, 507–509]. Это приводит его в очерке «Четвертая проза» (1930) к предпочтению скорее страдать от холода без плаща, чем носить теплый плащ, который препятствует его независимости: «Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами... Я убегу из желтой больницы комсомольского пассажа навстречу смертельной простуде, лишь бы не видеть двенадцать освещенных иудинных окон похабного дома на Тверском бульваре» [3: 2, 179].

Мотив шубы, который преследует Мандельштама в его воспоминаниях, мы должны понимать, без сомнения, в буквальном смысле — как единственное средство, которое остается поэту, чтобы чувствовать себя в уютной и теплой среде, как отчаянную попытку обладать чем-то, обитать где-то. Но «шубу» мы также должны понимать и в переносном смысле — как ссылку на происходящие в то время в России события.

Действительно, сравнение с Россией здесь не будет лишним: в Советской России 20–30-х годов под видом более справедливого перераспределения имущества обирали тех людей, которые были им наиболее щедро наделены, и заставляли их делить свои жилища с другими людьми. Жилищный кризис особенно сильно ударил по Москве после прихода к власти большевиков в 1918 году. В этом контексте шуба выступает знаком некоторого удобства, но она неизменно представлена как не своя вещь, потому что разделена с другими или даже взята от других (намек на *Шинель* Гоголя очевиден). Она — как коммунальная квартира тогдашней Советской России. Упоминание шубы заканчивается каждый раз в воспоминаниях Мандельштама одной и той же мыслью: лучше жить без тепла и уюта, чем жить в искусственном и условном тепле и уюте.

Тема трудности современного человека «обитать», найти жилье, где он чувствовал бы себя как в своем доме, приобретает, разумеется, особое значение в советских условиях, но не является характерной только для советской эпохи. Современный человек, будь то советский или западноевропейский, характеризовался философами того времени как человек, который не умеет или даже не имеет возможности обитать, и для которого квартира стала чем-то вроде контейнера, но не полноценным жилищем. “Die Heimatlosigkeit wird ein Weltchicksal”, «Бездомность становится судьбой мира» [8, 27]³. Обитание действительно требует наличия определенных условий, которые,

³ Перевод на русский язык см.: <http://philosophy.ru/library/heideg/humanism.html>

однако, разрушаются тогдашней действительностью — послевоенным миром в сочетании с миром урбанизации и технологии. В особенности Вальтер Беньямин с его размышлениями о «потере опыта» в *Опыте и бедности* (*Erfahrung und Armut*, 1933) и позже о воспроизводимости предметов в *Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) подчеркивает этот разрыв отношений между человеком и его домом: «Архетип обитания является матрицей или оболочкой; то есть это то, с чего как бы считывается точный образ того, кто там обитает [...]. В послесловии к этому рубежу эпохи написано, что прозвучал похоронный звон для обитания в старом его смысле, где на первом месте стояла защищенность» [5, 196]⁴.

Обитание больше не является хранилищем опыта человека, который живет в нем, больше не является местом близости и укоренения. Это происходит, во-первых, потому, что война показала, что дом не является гарантией безопасности, что он может быть уничтожен в любой момент катаклизмами и таким образом является только временным. Во-вторых, потому, что архитектура дома и предметы, которые наполняют дом, стали другими: прозрачная архитектура построена уже из новых материалов, таких, как железо и стекло, противостоя таким образом традиционной организации пространства, основанной на оппозиции открытого-закрытого; бесконечно репродуцируемые предметы быта; потеря ауры предметов и строений, потому что они все меньше и меньше делаются для долговечности и для запечатления следов своих обитателей, а все больше и больше для удобства всех без учета их истории и индивидуальности.

Дом в начале XX в. уже не дом в старом смысле этого слова и становится, как и любой другой предмет индустриальной эпохи, предметом потребления, местом, которое покидают, вместо того, чтобы оставаться, местом, где границы между «внутри» и «снаружи» стираются. Это несомненно то же, что Мандельштам хотел выразить в своем критическом очерке *Гуманизм и современность* (1923), когда он писал, что существуют эпохи, когда больше не строят для человека, когда архитектура становится даже враждебна к нему и основывает свое величие на уничтожении его личности.

«Хаотический мир ворвался — и в английский home, и в немецкий Gemüt [...]. Никакие законы о правах человека, никакие принципы

собственности и неприкосновенности больше не страхуют человеческого жилья, дома больше не спасают от катастрофы, не дают ни уверенности, ни обеспечения» [3: 2, 353–354].

Личные воспоминания Мандельштама (см. упоминания иудейского хаоса и постоянных переездов) также, как и его исторические рассуждения (опыт катастрофы), ясно представляют человека начала XX в. как человека выкорчеванного, вырезанного из своего окружения, которому не хватает смысла обитания. В том же направлении движутся и его мысли о литературе того времени: Мандельштам описывает символизм, главенствующее литературное движение начала XX в., действительно как движение, где «восприятие деморализовано», потому что каждое используемое слово, вместо того чтобы обозначать реально существующие вещи этого мира, указывает на другую действительность, играет роль символа трансцендентной и сверхчувственной реальности.

«Страшный контрданс соответствий, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривание [...]. Русские символисты запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол [...]. Человек больше не хозяин у себя дома [...], хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться» [3: 2, 254–255].

Посредством обесценивания реального мира в пользу небесных абстракций символизм выравнивает мир, лишает его вещественности, заполняет его чужеродной материальностью и показывает, что мир непригоден быть местом обитания в традиционном смысле.

Именно в этом символическом контексте потери прямого контакта с земным светом возможно понять рождение акмеизма, литературного движения, основанного в 1912 г. группой писателей, в том числе и Мандельштамом. Для акмеизма главным принципом является необходимость принятия этого земного мира таким, каков он есть, в его акме, в его пике, то есть в его изобилии и материальной полноте. Мир одарен звуками и цветами, формой и весом, чувственностью и осязаемостью, которые должна передать поэзия. Воспринимаемый мир имеет смысл сам по себе, и вещи, прежде чем быть использованными в качестве знаков для чего-то другого (как это делают символисты), призваны представлять сначала самих себя. Таким образом, небесные тела, такие, как звезды, луна или солнце, образцовые символы сверхчувственного мира в символистической поэзии, описываются акмеистами либо как предметы, которые приводят к содроганию от

⁴ “Urbild des Wohnens aber ist die matrix oder das Gehäuse. Das also, von dem man genau die Figur dessen abliest, der es bewohnt [...]. In der Signatur dieser Zeitenwende steht, dass dem Wohnen im alten Sinne, dem die Geborgenheit an erster Stelle stand, die Stunde geschlagen hat”.

холода или ненависти, потому что они удаляют от земного мира (см. «вздрагиваю от холода» или «ненавижу свет однообразных звезд» [3: 1, 16–17]), либо как предметы, которые должны быть трактованы как любые другие с точки зрения их вещественности, а не с точки зрения их способности указывать на бесконечность: «Нет, не луна, а светлый циферблат / Сияет мне, — и чем я виноват, / Что слабых звезд я осязаю млечность» [3: 1, 18]. Поэзию надо отныне искать не в мире звезд, красавиц безжалостных, не в мире луны, планеты без радости, но в том, что находится в пределах досягаемости человека.

Если принцип акмеизма еще можно понять в целом как усилие отдавать миру определенную вещественность и близость, то замысел Манделштама идет еще дальше. Как мы видели, хаос иудейский его детства, усиливаемый впоследствии хаосом войн и революций его взрослой жизни, наложил на него глубокий отпечаток, поэтому нет ничего удивительного в том, что он использовал акмеизм как подходящий предлог для динамического упорядочивания мира и восстановления его гостеприимного и обитаемого характера.

Он делает это двумя способами. С одной стороны, он призывает богатое культурное наследие Европы, подчеркивая непрерывность человеческого творчества, а также вписывая свое творчество в давнюю культурную традицию: «На Западе есть единство!» [3: 2, 286]. Речь здесь идет о том, чтобы «европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие», начавшееся «под знаком величественной нетерпимости» [3: 2, 283], то есть разогреть его теплом живой, не мумифицированной истории. *Эта точка зрения* объясняет определение акмеизма поэтом как «тоски по мировой культуре» [2, 237]. Его стихи реализуют желание упорядочить русский мир тем, что предлагают настоящее путешествие по чужим культурам, инсценируя эллинские, римские, еврейские, немецкие, французские, итальянские темы, мотивы, образы и реминисценции.

С другой стороны, он одновременно делает архитектуру, «демон которой сопровождал [его] всю жизнь» [3: 2, 150], лейтмотивом и фундаментальным эстетическим принципом акмеистической поэзии. В его манифесте «Утро акмеизма» (1913), который практически полностью посвящен идее придания большего значения архитектурному искусству, Манделштам предлагает заполнить пустоту и упорядочить хаос, проявляющийся в символистическом искусстве, при помощи архитектурных построек. Они, хотя и с применением некоторого насилия (укалывают и ранят бесконечное небо символистов), позволяя снова найти трехмерный мир, придать смысл пространству, упорядочить пустоту и оформить существование. «Хорошая стрела

готической колокольни — злая, — потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто», — можно прочесть в манифесте. Это высказывание, впрочем, повторяет и разъясняет несколько строк двух стихотворений 1912 и 1913 гг.: «Здравствуй, мой давний бред — башни стрельчатой рост! / [...] Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань» и «Не отрицает ли пространства превосходство / Сей целомудренно построенный ковчег?» [3: 1, 17, 29].

Выигрыш от архитектурного подхода Манделштама хорошо ощутим: освоение европейской культуры, как и упорядоченные и динамизированные архитектурные пространства, позволяет заполнить пустоту, дать ей толщину и глубину, превратить ее в домашний очаг. В своем акмеистском манифесте Манделштам посвящает целый абзац сравнению символистов, потерявших всякое чувство обитания и презиравших гостеприимство домовладельца, думая только о том, как бы удалиться как можно дальше от земных предметов (см. лозунг Иванова “*a realibus ad realiora*” — от реального к наиреальнейшему) — с акмеистами-строителями, которые, наоборот, ценят возможность оставаться в своем доме и описывают твердые и видимые архитектурные строения, хорошо укоренившиеся в ощутимом пространстве. Он пишет: «Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетке своего организма и в той мировой клетке [...]. Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на мир не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец [...]. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство» [3: 2, 322].

То есть строить — это значит управлять пространственным хаосом и приручить незнакомую природу мира; быть способным обеспечить приют, защиту, жилье (см. «дворец»).

Следовательно, неудивительно, что образ собора регулярно выходит из-под пера Манделштама как будто в стремлении примирить эти два способа упорядочивания мира — мировую культуру и строительство. Примерами могут служить: собор Айя-София в Константинополе, который является результатом слияния элементов как греческой, римской, так и восточной или иудейско-христианской традиции; Казанский собор, зодчий которого «не был итальянец, но русский в Риме»; Успенский собор работы итальянского архитектора, обязанного Иваном III подражать русскому стилю, и, следовательно, обладающий «итальянской и русской душой» [3: 2, 23, 38, 57–58], и т.д. Каждый раз подчеркивается элемент гостеприимства этих памятников, их способность быть

одомашненными (например «купол Айя-Софии, под которым остановились народы и цари»). «Собор», кстати, означает не просто «кафедральный собор», но и «собрание». В святом храме «вы уже не чужие и не пришельцы, но сограждане святым и свои Богу» и «вы устрояетесь в жилище Божие Духом» (Библия, Еф. 2:19, 2:22).

Среди архитектурных стилей соборов есть, по-видимому, один стиль, который лучше всего объединяет все характеристики «обитания» (собрание, защищенность, традиция, культура, уют, тепло), а именно — готическая архитектура. Согласно европейским теориям XIX в., заново открывающим готику (Гете, Раскин, Виоле-ле-Дюк), в частности, следом за гоголевской похвалой готики (если ограничиться лишь русскими именами), Мандельштам превращает ее в образец объединенной европейской культуры и считает ее «архитектурой [...] национальной для Европы» [1, 41].

В «Реймс и Кельн» [3: 1, 138], например, поэт дает голос собору Кельна, который сетует на реймского брата, пострадавшего от немецких бомб, чем показывает, что оба собора имеют тесную связь друг с другом. Будучи всегда в русле популярных идей своего времени, Мандельштам делает из готики настоящую архитектуру памяти, это «летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе» [1, 59]; в «Notre-Dame», например, поэт видит глубину времени, скрытую под оболочкой сегодняшнего времени: там, где сейчас стоит базилика, когда-то был суд, «где римский судья судил чужой народ» [3: 1, 24]. «Стремление в высоту, сообщавшее величие и легкость самым тяжелым массам» [1, 43] — другими словами, твердый, прочный и сильный характер готики, сочетаемый с ее динамизмом, легкостью и радостью, вот это именно то, что привлекает Мандельштама и приводит его к тому, чтобы видеть в готическом памятнике замену домашнему очагу: в одном стихотворении из сборника «Камень» он противопоставляет «готический уют» фатальному представлению жизни, где «если ты мгновенным озабочен / Твой жребий страшен и твой дом непрочен», и если радость, которую можно извлечь из этого наблюдения, пока еще не прочувствована, то она выходит на поверхность во всей своей полноте в «Notre-Dame», памятнике, называемом поэтом «радостный», из тяжести которого удалось создать прекрасное. Наконец, готика внушает доверие и кажется знакомой, потому что «была черпана из природы... когда человек сильно чувствовал на себе ее влияние» [1, 60]: в соответствии с «лесной» теорией готики Уорбертона, которая (без исторического фундамента) установила аналогию между ребрами готических сводов и ветвями деревьев, «Notre-Dame» сравнивается с лесом и с дубом и,

таким образом, представлен как укрытие, которое собирает людей и защищает их точно так же, как это делают деревья. В своем комментарии к этому стихотворению Вайнштейн напоминает, что Пауль Целан видел присутствие дерева в самом имени Мандельштама (Stamm = ствол) [11, 93]. Это позволяет нам толковать поиск семьи, близости и дома в дереве (см. генеалогическое дерево) как поиск, безусловно связанный с обстоятельствами жизни поэта, и как поиск, предопределенный его именем.

Архитектура, особенно готическая, как мотив в поэзии Мандельштама является способом привести в порядок поэтический пространственный хаос (возврат к трем измерениям и к материальности мира), а также изобразить картину приюта, жилища, защищенности; образ архитектуры также используется в качестве метафоры для акмеистического поэтического творчества. В творчестве Мандельштама использование архитектурной лексики подчеркивает наличие компонента сознательной деятельности в творческом процессе и акцентирует внимание на роли интеллекта в оформлении предложенного мира, следовательно, и на идее, что слово в стихотворении играет такую же роль, как камень в здании.

«Камень Тютчева, что с горы скатившись, лег в долине [...] — есть слово [...]. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» [3: 2, 322]. Камни и архитектурные строения должны служить образцами для поэтической постройки: «Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» [3: 1, 24].

Таким же образом архитектура у Мандельштама становится столпом акмеизма: он не только использует многие архитектурные мотивы, чтобы подчеркнуть материальность его подхода к миру, но и делает из поэта строителя, который строит из слов, в то время как архитектор — строитель, который строит из камня⁵: «Акмеизм для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю — значит — я прав» [3: 2, 231].

Использование архитектуры и переоценка готического стиля бесспорно позволяют Мандельштаму (особенно в его первом сборнике поэзии под названием «Камень») изображать устроенное и ощущаемое пространство и играть с образами гостеприимства, защищенности и сохранения культурной традиции. Однако

⁵ Если для Мандельштама поэт-акмеист — архитектор, для Гоголя [1, 61] готический архитектор — поэт.

с годами советская действительность, кажется, все больше и больше оставляет свой отпечаток на поэтическом творчестве Мандельштама: поэт постепенно отказывается от радости, доставленной строительством, и от восхищения готическим стилем, зато все чаще и чаще представляет жилища как необитаемые.

Уже в «Камне» другие культурные символы более хрупки, чем камень, и представлены как лишенные защитной и памятной функций: в «Раковине», например⁶, пустая раковина («без жемчужин») сравнивается с необитаемым домом («как нежилого сердца дом»), ей возможно придать подобие культурной функции только в том случае, если «ляжешь с ней рядом» и «оденешь розою своей» [3: 1, 15–16] (мы находим здесь заново сюжет заимствованной шубы). В «Египтянине», где лирический герой «выстроил себе благополучья дом» [3: 1, 133], и в стихотворении, начинающимся с «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома» [3: 1, 114], все элементы соединены, казалось бы, чтобы придать ощущение уютного очага; однако в первом стихотворении оказывается, что дом — это гроб, между тем как во втором, как отмечает М. Вайнштейн, знакомые вещи имеют странные имена на русском языке и тем самым вводят некоторый дискомфорт: боты, мандарины, мокко, электрический [10, 109]. Присутствует ли веретено, «архаичный атрибут буржуазного дома»? Его уже приводит в движение не женщина, а поэт, и это для того, чтобы символизировать «мастерство, с которым женская рука должна уметь распространять удовольствие, свет и чистоту даже в беднейшей хижине» [9, 408, 411]: «Бесшумное веретено / Отпущено моей рукою [...] / Все одинаково темно; / Все в мире переплетено / Моею собственной рукою» [3: 2, 448]. К тому же женщина, ключевое лицо традиционных представлений «сладости очага», по мнению Яусса, вообще блещет своим отсутствием в интерьерах Мандельштама, что видно в следующем стихотворении: «Пустует место. Вечер длится / Твоим отсутствием томим [...] / Так ворожащими шагами / Пустынницы не подойдешь» [3: 2, 451].

Большинство закрытых пространств Мандельштама, хотя и имеют вид защиты («Оберегая сна приливы и отливы»), все-таки действуют как тревожные пространства, побуждающие к бегству, даже если некуда бежать: «Бежать от века-властелина... / Мне хочется

⁶ Уильям Вордсворт в пятой из его Прелюдий рассказывает один из своих кошмаров: во сне он находится в пустыне, к нему является бедуин на верблюде и сообщает, что его миссия — спасти от наводнения искусство и науку. Бедуин прижимает правой рукой к себе камень, а левой — раковину. Камень и раковина являются одновременно и книгами: первая книга содержит всю науку, а вторая — всю поэзию мира.

бежать от моего порога. / Куда? На улице темно» [3: 1, 111]. Они то пахнут смертью и наполнены скелетами: «Кость усыпленная завязана узлом... Он мыслит костию и чувствует челом / И вспомнить силится свой облик человечесий» [3: 1, 227]; то совершенно безличны, так как никому толком не принадлежат: «Квартира тиха, как бумага / Пустая без всяких затей... А стены проклятые тонки, а некуда больше бежать» [3: 1, 196]; то люди там просто задыхаются из-за недостатка места: «Я на лестнице черной живу... И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных» [3: 1, 158]. «Мы с тобой на кухне посидим... Чтобы нам уехать на вокзал / Где бы нас никто не отыскал» [3: 1, 160] или из-за недостатка воздуха и света: «К шестипалой неправде в избу... Ну, а я не дышу... полуспаленка, полутюрма» [3: 1, 164].

Наконец, в последних произведениях Мандельштама не только квартиры являются неприветливыми, но и весь город становится враждебным. В стихотворении «Это какая улица?» [3: 2, 160] поэт представляет себе улицу под названием «улица Мандельштама», имя которой, ссылаясь на него самого, определяет конкретное место для его домашнего очага. Тем не менее это имя ему чуждо: «Что за фамилия чертова!» Далее еще хуже: после того как поэт поиронизировал по поводу названия улицы («криво звучит»), узнаем, что на самом деле это не улица, а яма. Более того, во второй строфе говорится о человеке по имени Мандельштам в прошедшем времени, как об уже умершем человеке. Это высшая ступень иронии: место, предназначенное для личного, индивидуального пространства проходит путь от улицы до ямы, чтобы в конце концов стать не-местом.

Вершиной уничтожения обитания у Мандельштама можно несомненно считать стихотворение, написанное в 1937 г. В нем поэт описывает себя блуждающим в мерзлом и темном городе. Там не только воздух непригоден для дыхания, не только улицы перекошены, заполнены хулиганами и усеяны ямами, но еще и двери остаются отчаянно закрытыми, так и не давая поэту возможности обогреться и поговорить с кем-нибудь:

*Куда мне деться в этом январе?
Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я, что ли, пьян дверей?
И хочется мычать от всех замков и скрепок [...]
И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем [...]
На лестнице колючей разговора б! [3: 2, 242].*

С первого и до последнего сборника его стихотворений можно проследить четкую эволюцию темы обитания: мотив архитектурного памятника

сначала ясно доминирует, он пока еще является способным обеспечить некоторую теплоту и защищенность. Но уже с самого начала он соперничает с темой, которая будет становиться все важнее на протяжении лет, то есть мотив дома будет все больше представляться как анти-дом. Лирическая модель XIX в., описанная Яуссом, в соответствии с которым «внутри и снаружи составляют пару, элементы которой соотносятся друг с другом как защищенность и опасность или как пространство для счастья и поле для испытаний временем» [9, 408]⁷, уже не соответствует лирике Мандельштама. Внутреннее пространство, описанное русским поэтом, потеряло все характеристики близости: это враждебное, чужеродное, холодное пространство, которое постепенно заражает город и мир. Превращение жилища в объект лирической рефлексии приводит Мандельштама все больше и больше к поэтизации отсутствия и пустоты и к превращению поэта в бродячего человека. Слова, которые указывают на странствие, многочисленны: «рядовой седок», «Посох мой — моя свобода», «Пешеход», «рассеянный прохожий», «Иду, прохожий человек», «бродяга, я люблю движение», «Мы умрем как пехотинцы» [3: 1, 111/42/18/22/28/126/183].

Можно ли из всего этого заключить, что Мандельштаму в его творчестве не удалось передать образ упорядоченного мира? Действительно ли не нашел он в своей поэзии средств осуществить свою мечту, свое стремление к домашнему очагу? Утверждать это означало бы делать поспешные выводы. Пусть архитектурные образы и закрытые пространства жилищ, изображенных Мандельштамом, не соответствуют традиционным ожиданиям и ассоциациям о тепле и защищенности и, казалось бы, приводят только к изгнанию и скитаниям, но есть одно его личное сокровенное пространство, в котором он процветал, — пространство родного языка.

Движимый необходимостью отдаться работе перевода (он переводил с немецкого, французского, итальянского, английского), Мандельштам неоднократно испытывал порывы писать на других языках, которые он даже тематизировал в своих стихотворениях. Например, в «К немецкой речи» (1932) лирический герой признается: «Мне хочется уйти из нашей речи» [3: 1, 190]. В отличие от его подруги Марины Цветаевой это ему не удалось, вернее, он никогда и не хотел переходить к другим языкам, потому что поклялся в абсолютной верности русскому языку и рассматривал бы свой отказ от него как предательство: «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть» [3: 1, 195]. Кроме того, его теоретические труды показывают, что он чувствует себя в

своем родном языке уютно, словно в своем доме: «Русский язык — язык эллинистический» [3: 2, 245], — сообщает он в «О природе слова». Связав эту фразу с определением слова *эллинистический*, с которого начиналась эта статья, можно выявить непосредственную связь между русским языком и домашним очагом. Это далеко не очевидно, если вспомнить о той вечной привлекательности европейской и мировой культуры для поэта. Это недоверие к русской культуре и доверие к русскому языку отражает оригинальную позицию Мандельштама, который, видимо, рассматривает язык как что-то отделенное от культуры: некоторые культуры являются историческими, а их язык нет, и наоборот.

Как мы уже упоминали, духовные путешествия Мандельштама в другие европейские культуры очень помогли ему упорядочивать свой культурный хаос: по его мнению, европейская культура имеет то преимущество, что она историческая и синтетическая, каковой русская не является (он разделяет в этом вопросе мнение Чаадаева, который утверждал, что Россия не имеет истории). Но, что касается языков, то именно русский язык получает особый онтологический статус, и поэт дает ему характеристику исторического и синтетического: «Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уж сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнуемое море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти» [3: 2, 246].

В то время как русская история всегда находится в поисках своего акрополя, каждое русское слово содержит ядро акрополя, изобилует историей, может развернуть свой веер значений для того, кто умеет относиться к нему с уважением. Русский язык — это язык глоссолатии, для которого нет ничего невозможного, и который позволяет «говорить на языке всех времен, всех культур» [3: 2, 227], потому что он посещен всеми другими языками, он содержит их все. Все происходит так, как будто то, что Мандельштам искал в архитектуре и в сокровенности жилища интерьер, который сохраняет следы его обитателя и тем самым предоставляет тепло, уют, радость быть вместе — все это он нашел в русском языке! То обитание, которого достиг Мандельштам, похоже на обитание, восхваленное Хайдеггером: подобно Гебелю, описанному философом как «друг дома», он «несет дом мира к языку для того, чтобы сделать его обитаемым человеком», то есть он «точно знает, каким существенным образом жизнь смертных определяется и поддерживается словом». Для Хайдеггера Гебель смог стать другом дома только благодаря исключительному вниманию

⁷ «Innen und Aussen verhalten sich wie Geborgenheit und Gefahr, Raum des Glücks und Feld der Bewährung».

к «настоящему языку» («echte Sprache»), языку, который способен «спасти эту суверенную вездесущность, откуда все берет свое начало» [7]⁸. То же самое действительно и для Мандельштама: только через отношение к русскому языку как

к живой материи («звучащая и говорящая плоть» [3: 2, 245]), способной снова найти душу вещей, поэт может чувствовать себя гостем в мире. “Dichterisch wohnt der Mensch” — «человек живет поэтически»...

ИСТОЧНИКИ

1. Гоголь Н. Об архитектуре нынешнего времени / Н. Гоголь // Собрание сочинений. Т. 6. — М. : Гос. изд-во худож. л-ры, 1959.
2. Мандельштам Н. Воспоминания / Надежда Мандельштам. — М. : Книга, 1989.
3. Мандельштам О. Собрание сочинений : в 3 т / Осип Мандельштам. — Т. 2. — М., 1971.
4. Мандельштам О. Собрание сочинений : в 4 т. / Осип Мандельштам. — Т. 3–4. — М. : Терра, 1991.
5. Benjamin W. Die Wiederkehr des Flaneurs // Gesammelte Schriften Band III. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991.
6. Dutli Ralph. Mandelstam, mon temps, mon fauve. — Chêne-Bourg : La Dogana, 2012.
7. Heidegger Martin. *Hebel — Der Hausfreund.* — Pfullingen : Günther Neske, 1957.
8. Heidegger Martin. Über den Humanismus. — Frankfurt am Main : Klostermann, 1949.
9. Jauss Hans Robert. «La douceur du foyer — Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen» // Rainer Warning (ред.), Rezeptionsästhetik. — München : Fink, 1994.
10. Weinstein Marc. Mandelstam : jouer-combattre. — Paris : Hermann, 2011.
11. Weinstein Marc. Mandelstam, Un monde et sept poèmes pour y entrer. — Paris : Institut d'études slaves, 2006.

Через різні причини («хаос юдейський» його дитинства, безперервні переїзди, досвід катастрофи та под.) Осипа Мандельштама з дитинства непокоїло відчуття вигнання та безгрунтянства. Приєднання поета до руху акмеїзму може бути зрозуміле як спроба побороти це відчуття на рівні уяви. Програму акмеїзму, на відміну від руху символізму, що знецінює земну дійсність на користь трансцендентної реальності, можна охарактеризувати як зусилля для надання світові певної оречевленості та гостинності. У цьому контексті Мандельштам віддає перевагу мотивові архітектури, завдяки якому йому вдається створити багато образів прихистку, житла, захищеності (зокрема у збірці «Камінь»). Якщо створені Мандельштамом архітектурні образи й тимчасово заспокоюють його тугу за домашнім затишком, то вони все-таки не є визначальними: поет підкреслює також силу й онтологічний статус самої російської мови, яка, на його думку, є єдиною мовою, здатною намацати душу речей, а також досягнути того, щоб поет міг відчутти себе в цьому світі як вдома.

Ключові слова: акмеїзм, архітектура, російська мова, поезія, мотив, дім, бездомність.

From the early childhood Osip Mandelstam felt extremely anxious about his expulsion and rootlessness due to the various reasons (“Jewish Chaos” of his childhood, continuous move, accident experience, etc.). The poet’s joining to the acmeism movement can be understood as an attempt to overcome this feeling in his imagination. The programme of acmeism, unlike the symbolism movement that devalues the earth reality for the benefit of a transcendent reality, can be described as an effort to give the world certain objectification and welcome. In this context, Mandelstam pays a great attention to the motif of architecture by which he is able to create many images of refuge, shelter, security (in the book collection “Stone” in particular). If architectural images created by Mandelstam lessen his homesickness temporarily, they still are not decisive: the poet emphasizes also the power and ontological status of the Russian language, which, in his opinion, is the only language that can feel the soul of things, and gives the poet opportunity to feel himself in this world as at home.

Key words: acmeism, architecture, Russian language, poetry, motif, home, homelessness.

⁸ “Der Hausfreund” “bringt das Haus der Welt für das Wohnen der Menschen zur Sprache” [7, 32]; “der Hausfreund weiss auch klar, wie wesentlich das Leben der Sterblichen durch das Wort bestimmt und getragen wird” [7, 23]; “Was der Sprachgeist in sich birgt, ist jenes Hohe, alles Durchwaltende, woraus jeglich Ding dergestalt seine Herkunft hat, dass es gilt und fruchtet” [7].