
Язык современной поэзии

Акмеистический храм

Фрагменты диалога Николая Гумилева и Осипа Мандельштама

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-3-123-169

Вячеслав Владимирович Десятов

доктор филологических наук
Алтайский государственный университет
(656049, Россия, г. Барнаул, пр. Ленина, д. 61;
email: galton67@yandex.ru)

Аннотация. В статье выявляются и анализируются многочисленные аллюзии и цитаты, свидетельствующие об интенсивном диалоге двух поэтов-акмеистов. Материалом исследования послужили стихотворения, статьи О. Мандельштама и Н. Гумилева, а также поэмы и пьесы последнего — преимущественно тексты, содержащие образы храмов, в которых акмеизм определял себя не только на уровне поэтики, но и на уровне тематики.

Ключевые слова: Н. Гумилев, О. Мандельштам, акмеизм, адамизм, цитата, аллюзия, диалог, органическая поэтика.

Статья поступила 17.07.2017.

Тему строительства храма, затронутую О. Мандельштамом в стихотворении «Айя-София», можно назвать гумилевско-акмеистической¹.

Первые камни в фундамент акмеистического храма были заложены Гумилевым задолго до акмеизма, возникшего в 1912 году. Создание храма изображается или обсуждается в целом ряде текстов Гумилева на протяжении всего его творческого пути: «Сказка о королях», «Иногда я бываю печален...» (сб. «Путь конквистадоров», 1905), «Он воздвигнул свой храм на горе...» (1906), «Колокол» (1908), статья «Наследие символизма и акмеизм» («Аполлон», 1913, № 1), «Пятистопные ямбы» (первая редакция, опубликованная в «Аполлоне», 1913, № 3), одноактная пьеса «Актеон» («Гиперборей», 1913, № 7), «Средневековье» (сб. «Колчан», 1915), драматическая поэма «Гондла» («Русская мысль», 1917, № 1), трагедия «Отравленная туника» (закончена в 1918 году), «Память» (сб. «Огненный столп», 1921).

В творчестве Мандельштама образ строящегося храма появился только в 1912-м (когда поэт примкнул к акмеизму). После публикации в «Аполлоне» (1913, № 3) подборки, по определению Гумилева, «действительно акмеистических стихов» [Богомолов 1991: 515], куда вошли мандельштамовский диптих («Айя-София» и «Notre Dame») и первая редакция «Пятистопных ямбов», после публикации гумилевских статьи-манифеста и пьесы «Актеон» в том же году — сама тема строительства храма стала восприниматься как декларативно-акмеистическая. В манифесте «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев писал: «Акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню» [Гумилев 1991: III, 17].

¹ М. Кузмин считал, что акмеизм — «литературная школа, выдуманная одним лицом (в данном случае Гумилевым)...». Цит. по: [Клинг 2010: 315]. П. Лукницкий зафиксировал высказывание Анны Ахматовой, передающей мнение Н. Недоброво: «Акмеизм — это личные черты Николая Степановича» [Лукницкая 1990: 142].

Обе части «храмового» диптиха Мандельштама («Айя-София» и «Notre Dame», написанные в 1912 году, были расположены на соседних страницах как в журнале «Аполлон», так и в сборнике «Камень», причем первое издание сборника ими завершалось) несколько раз отзываются в поэзии Гумилева. Иногда Гумилев ссылается одновременно на оба эти стихотворения. Такие случаи мы и рассмотрим ниже.

Гумилевскую пьесу в стихах «Актеон» М. Баскер прощательно расценил как манифест акмеизма [Basker 1985; Баскер 2000: 114–154]. Камень, нужный царю Кадму для строительства храма, указывает, безусловно, на первую книгу Мандельштама (по предположению Р. Тиенчика, название этой книги было подсказано Гумилевым [Мец и др. 1990: 279]). Мандельштам подчеркивает созвучие «Notre Dame — Адам» (прозрачно намекая на акмеизм-адамизм). Гумилев в «Актеоне» сближает со словом «камень» созвучное ему имя Кадм, которое к тому же служит параграммами имени Адам и слова «акмэ». Действующим лицом пьесы становится богиня Диана, упомянутая в мандельштамовской «Айя-Софии»:

И всем пример — года Юстиниана,
Когда похитить для чужих богов
Позволила эфесская Диана
Сто семь зеленых мраморных столбов.

Диана, таким образом, не препятствует строительству собора Святой Софии. В «Актеоне» заглавный герой и его отец, строитель храма Кадм, спорят о том, что предпочитают боги, а затем Диана, реализуя проклятие Кадма, наказывает Актеона.

Остроумна гумилевская двойная аллюзия на первые строки обеих частей «храмового» диптиха Мандельштама: «Этот камень / На площадь Судилища вы снесете...» Ср. начало «Notre Dame»: «Где римский *судия судил*² чу-

² Курсив здесь и далее мой. — В. Д.

жой народ — / Стоит базилика...» и начало «Айя-Софии»: «Айя-София — здесь остановиться / Судил Господь народам и царям!»

В трагедии «Отравленная туника» Гумилев изображает строительство константинопольского собора Святой Софии, цитируя Мандельштама («...серафимов гулкое рыданье...») и полемизируя с ним:

Нынче

Еще одна воздвигнута колонна,
И главный мастер слышал серафимов,
Ликующих и сладостно поющих.

Гумилев не только читал стихотворение «Айя-София», но и редактировал его. Комментатор констатирует: «Здесь на авторский текст, соответствующий КЗ (третьему изданию сборника «Камень». — В. Д.), Гумилев, тогда заведовавший литературным отделом “Аполлона”, нанес свои поправки, с которыми ст-ние и было напечатано в журн.: ст. 5 / И всем пример — года Юстиниана /, ст. 9 / Куда ж стремился твой строитель щедрый /. Третья его поправка — / И богомольцев / вместо / И серафимов/ (ст. 19) в печатном тексте А («Аполлона». — В. Д.) не отражена» [Мец 2009: 535].

Первые две поправки, внесенные Гумилевым, имеют характер смысловой нюансировки, третья — характер скорее мировоззренческий. Не случайно вариант финала, предложенный Гумилевым: «И богомольцев гулкое рыданье / Не покоробит темных позолот», — в публикации не отразился, и спустя годы Гумилев как бы «исправил» текст Мандельштама уже в своем собственном произведении («И главный мастер слышал серафимов, / *Ликующих и сладостно поющих*»).

Далее Гумилев цитирует и «Notre Dame» (что было уже отмечено С. Шиндиным [Шиндин 2004: 195]):

Молчал он, только раз спросил меня,
Закопан ли, по скифскому преданью,
Под основаньем храма человек,
Чтобы незыблемо стояли стены
И трещины колонн не расщепляли...

.....

Ты знаешь этот храм, порфиородный?
 По узким, шатким лестницам, мосткам,
 Среди лесов, *чудовищных, как ребра*
 Левиафана или Бегемота...³

В этом фрагменте «Отравленной туники» перед нами пример цитаты полигенетической (о полигенетизме цитат в поэзии Серебряного века см.: [Минц 1999; Тименчик 1975]). Вторым источником цитирования стало стихотворение Мандельштама «Петербургские строфы», вошедшее в «Камень» и посвященное Гумилеву:

Чудовищна — как броненосец в доке —
 Россия отдыхает тяжело.

А над Невой — посольства полумира,
 Адмиралтейство, солнце, тишина!
 И государства крепкая *порфира*,
 Как власяница грубая, бедна.

Фрагмент этого стихотворения Гумилев приводил в рецензии на первое издание «Камня»: «Одной и той же любовью он любит “правоведа, широким жестом запахивающего шинель”, и Россию, которая “чудовищна — как броненосец в доке — отдыхает тяжело”»⁴ [Гумилев 1991: III, 132].

³ Ср. с мандельштамовским: «Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра...»

⁴ Чудовищный броненосец России из «Петербургских строф» трансформировался затем в стихотворении Мандельштама об умирании Петрополя «На страшной высоте блуждающий огонь...»: в «*чудовищный корабль на страшной высоте...*». Повторяющееся здесь словосочетание «на страшной высоте» Гумилев использовал в сцене самоубийства Трапезондского царя (четвертая сцена последнего, пятого действия «Отравленной туники»): «Мой спутник встал *на страшной высоте...*» Совпадает не только лексика, но и размер, и местоположение словосочетания в конце стиха (не говоря уже о теме смерти). Стихотворение Мандельштама «На страшной высоте блуждающий огонь...» было опубликовано в газете «Вечерняя звезда» 6 марта 1918 года [Мец 2009: 564]. Гумилев в это время работал над «Отравленной туникой»: «Писалась “Отравленная туника” последовательно в трех европейских столицах: начата она осенью 1917 года в Париже, в январе — апреле 1918 года в Лондоне доведена до первой сцены последне-

Эпитет «чудовищный», применяемый Мандельштамом к храму и к государству, соответствует, как мы далее убедимся, развитию идейно-образной системы гумилевской трагедии. Вопрос о «скифском преданье» задает Трапезондский царь, который в этой же сцене (в этом же недостроенном храме) сводит счеты с жизнью, становясь строительной жертвой:

И вдруг, произнеся Христово имя,
 Ступил вперед, за край стены, где воздух
 Пронизан был полуденным пыланьем...

Вспомним, во-первых, словосочетание «света торжество» из мандельштамовской «Айя-Софии». Во-вторых, как в этом стихотворении Мандельштама, так и в трагедии Гумилева строящийся собор Святой Софии — пространство встречи христианства с язычеством. Гумилев под язычниками-скифами («Закопан ли, по скифскому преданью, / Под основаньем храма человек...») понимает, вслед за авторами сборников «Скифы» и Александром Блоком⁵, опубликовавшим стихотворение «Скифы» в начале 1918-го⁶, россиян. В плане «Отравленной туники» есть пункт, относящийся к Трапезондскому царю: «II Царь расск<азывает> Евнуху о слав<янской> об<ычае> класть при постройке человека благородной крови» [Струве 1991: 272]. Понятно, что Левиафан в революционную эпоху — тоже не только библейское чудовище, но и обозначение могущественного государства, восходящее к Томасу Гоббсу. В обращенных

го действия, а 3 июня 1918 года единственный вышедший номер петроградского еженедельника «Ирида» поместил извещение об окончании трагедии» [Щербаков 1991: 410].

⁵ А может быть, и вслед за Мандельштамом, который в конце 1917 года опубликовал стихотворение «Кассандре», обращенное к Ахматовой: «Когда-нибудь в столице шалой, / На скифском празднике, на берегу Невы, / При звуках омерзительного бала / Сорвут платок с прекрасной головы».

⁶ Отзвук «Скифов» Блока («Ломать коням тяжелые крестцы...») слышен в стихотворении Гумилева «Ольга» (сб. «Огненный столп»): «Где ломали друг другу крестцы / С голубыми, свирепыми глазами / И жилистыми руками молодцы...»

к Богу словах гумилевского Юстиниана «Миропомазанья великой тайной / Ты приказал мне царский труд, желая, / Чтоб мир стал храмом и над ним повисла, / Как купол, императорская власть...» производится подмена купола собора Святой Софии «куполом» императорской власти. Этой подменой подготавливается финальное превращение храма в чудовищный организм Левиафана, где совершается человеческое жертвоприношение (добровольное, но Юстиниан собирался Трапезондского царя убить).

В последней строфе «Айя-Софии» Мандельштам перенес семантику имени святой на сам храм: «И *мудрое* сферическое зданье...» В тексте Гумилева о мудрости святой или храма не упоминается, зато о мудрости коварного императора говорит вначале евнух («Ты мудр и благ»), затем Зоя («Отец, ты мудрый, знающий, ты кесарь...») и, наконец, сам Юстиниан.

Неантагонистический симбиоз литературных локусов⁷ («Айя-София», «Notre Dame», «Петербургские строфы» Мандельштама), порожденный творческой волей Гумилева, имел предпосылки не только литературные. Все основные коллизии отношений внутри любовного треугольника Имр — Зоя — Трапезондский царь (включая финальное самоубийство последнего) Гумилев перенес в «Отравленную тунику» из своего раннего рассказа «Принцесса Зара» (1908). Сюжет этого рассказа автобиографичен [Баскер 1996]: сам Гумилев в молодости предпринял попытку самоубийства, узнав, что Анна Горенко предпочла ему другого. Следовательно, Трапезондский царь — еще один автопсихологический герой Гумилева.

Упомянутые выше локусы (Стамбул и актуализируемые мандельштамовскими реминисценциями Париж, Петербург) связаны со значительными событиями биографии Гумилева. Стамбульский собор Святой Софии Гумилев в апреле 1913 года видел своими глазами — в отличие от Мандельштама, но вскоре после создания им «Айя-Со-

⁷ О «системе пространственных взаимопроекций» внутри рецептивного поля см.: [Меднис 2009].

фии»⁸. В Царском Селе Гумилев познакомился с Анной Горенко, а в Париже, в 1907 году, пытался покончить с собой [Степанов 1991: 355]. Там же, в Париже, Гумилев, возможно, общался с юным Мандельштамом.

Неизвестно, был ли знаком с «Отравленной туникой» и «Африканским дневником» Мандельштам: при жизни поэтов эти вещи не печатались. Но своими путевыми впечатлениями Гумилев мог делиться и в личном общении. К тому же «Отравленную тунику» Гумилев несколько раз публично читал и давал читать Ахматовой (только ли ей?): «“Отравленную тунику” Николай Степанович принес АА в 1919 году, летом...» [Лукницкая 1990: 221]. По форме пьеса представляет собой неоклассицистическую трагедию: единство времени и места, пять действий и т. д. Мандельштаму должно было заинтересовать такое произведение, ведь он был увлечен Расином, и Гумилев высоко ценил стихотворение Мандельштама «Я не увижу знаменитой “Федры”...»⁹ [Мец и др. 1990: 309]. Вероятно, Гумилеву хотелось показать другу-соратнику трагедию, содержащую аллюзии на его стихи.

Так или иначе, но после гибели Гумилева архитектурный физиологизм Мандельштама (ярко проявившийся в «Notre Dame» и статье «Утро акмеизма») трансформировался в том же направлении, какое было намечено «Отравленной туникой» [Шиндин 2004: 201]. Монументальная «социальная архитектура» стала восприниматься

⁸ В Стамбуле Гумилев неоднократно бывал и до 1913 года, поэтому мог видеть Айя-Софию раньше (по крайней мере, снаружи), но первый дошедший до нас гумилевский текст («Африканский дневник»), в котором этот храм описывается, датирован 1913 годом.

⁹ Первоначально Гумилев собирался назвать свое произведение «Феодора» [Щербаков 1991: 410]. «Театр Расина!» — патетически восклицает автор стихотворения «Я не увижу знаменитой “Федры”...». Гумилев в статье 1918 (?) года упоминает «театр Расина, театр Шекспира» и завершает ее фразами: «Ритму нашей жизни отвечает только трагедия. Мы доросли до Шекспира и Корнеля» [Гумилев 1991: III, 177, 179]. По воспоминанию С. Липкина, Мандельштам (уже после смерти Гумилева) «по-корнелевски высокогласно, чуть ли не как сам Тальма, произносил “Николай Степаныч”» [Липкин 1997: 394].

поэтом как древний идол, требующий человеческих жертв. В статье 1922 года «Гуманизм и современность» Мандельштам писал: «Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него» [Мандельштам 2010: 125]. На той же странице закономерно возникает гумилевская реминисценция: «Все чувствуют монументальность форм надвигающейся социальной архитектуры. Еще не видно горы, но она уже отбрасывает на нас свою тень...» Сравним начало стихотворения Гумилева «В пути» (сб. «Жемчуга», 1910):

Кончено время игры,
Дважды цветам не цвести;
Тень от гигантской горы
Пала на нашем пути.

Следующее восьмистишие, в котором Мандельштам еще раз вспомнил Айя-Софию, датируется 1933 годом:

И клена зубчатая лапа
Купается в круглых углах,
И можно из бабочек крапа
Рисунки слагать на стенах.

Бывают мечети живые —
И я догадался сейчас:
Быть может, мы — Айя-София
С бесчисленным множеством глаз.

Выражение «круглые углы» диктуется поэтикой снятия противопоставлений, последовательно воплощенной Мандельштамом во всем тексте стихотворения «Notre Dame» — манифесте акмеизма-адамизма. Первочеловек Адам, с которым новообращенный акмеист сравнивал собор Парижской Богоматери, становится в восьмистишии человечеством.

Определение «мечети живые» распространяет аналогю *Notre Dame* — человек на Айя-Софию. Собственно, это распространение было сделано Мандельштамом гораздо раньше — в статье «О природе слова» (1922): «По-прежнему будут стоять европейские кремни и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные

сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры» [Мандельштам 2010: 73]. Здесь «готические города, соборы, похожие на леса» — автореминисценция из «Notre Dame» (где готический собор определялся как «непостижимый лес»), а «куполообразные сферические храмы» — напоминание об «Айя-Софии» («сферическое здание»). Статья была приурочена к десятилетию возникновения акмеизма, поэтому неудивительно, что Мандельштам вспоминает свои первые программно-акмеистические тексты 1912 года. По его мнению, благодаря акмеизму «случилось чудо для тех, кто живет внутри русской поэзии: новая кровь потекла по ее жилам» [Мандельштам 2010: 79]. Повторяющееся в статье выражение (кровь, текущая по жилам) устанавливает ассоциативную связь: Notre Dame и Айя-София — организм — «органическая поэтика» акмеистов.

Финальный образ восьмистишия обусловлен традиционным сближением глаза (ока) с окном («сорок окон» Айя-Софии). Однако в новом образе храма «глаз» не сорок, а «бесчисленное множество». Объяснение этому находится в первой строфе: на стены мечети как бы переносится крап с крыльев бабочек. Мандельштамовское «Путешествие в Армению» (1933) содержит такое описание бабочки: «Ее глазастые крылья были из прекрасного старого адмиральского шелка, который побывал и в Чесме, и при Трафальгаре. И вдруг я поймал себя на диком желании взглянуть на природу нарисованными глазами этого чудовища» [Мандельштам 2010: 331]. (Заметим присутствие и в этом тексте турецкой темы: в Чесменской бухте произошло сражение между российским и турецким флотом.) «Дикое желание» реализуется в художественной реальности восьмистишия: «чудовище» скрещивается с живым собором. По мысли М. Гаспарова, «в купольной Айя-Софии многоочитые шестикрылые серафимы на стенах подобны крылатым бабочкам» [Гаспаров 2001: 52]. С другой стороны, образ зрячей Айя-Софии подготовлен сравнением в «московско-цветаевском» цикле Мандельштама 1916 года: «И в дугах каменных Успенского собора / Мне брови чудятся, высокие, дугой...»

Между частями «Восьмистиший» существует смысловая соотнесенность, о которой писала уже вдова поэта: «Мне кажется, что есть связь между “Бабочкой” и “Айя-Софией” — два вида живого: бабочка-умиранка и люди в целом, соборность человеческого познания в этом бесчисленном множестве глаз (глаз для О. М. — орудие мысли)» [Н. Мандельштам 1992: 434]. Н. Мандельштам имеет в виду восьмистишие 1933 года «О, бабочка, о, мусульманка...» (образ бабочки-мусульманки закономерно скрещивается¹⁰ с образом мечети). На наш взгляд, восьмистишие «И клена зубчатая лапа...» также связано по смыслу с «Шестого чувства крошечный придаток...»: в том и другом стихотворении речь идет о необычных трансформациях органов зрения («теменной глазок», «множество глаз»).

Г. Левинтон и Н. Богомолов выявили гумилевские аллюзии «Путешествия в Армению», анализируя, в частности, следующий фрагмент главы «Вокруг натуралистов»:

Персидская миниатюра косит испуганным грациозным
миндалевидным оком.

Безгрешная и чувственная, она лучше всего убеждает в
том, что жизнь — драгоценный неотъемлемый дар.

Люблю мусульманские эмали и камеи!

Продолжая мое сравнение, я скажу: горячее конское око
красавицы косо и милостиво нисходит к читателю [Мандельштам 2010: 333–334].

Упоминание «эмалей и камей», утверждает Г. Левинтон, «не оставляет сомнения в гумилевском подтексте этого описания, ср. темы смерти, любви (“острой и упорной”), чистоты и т. п. в “Персидской миниатюре” Гумилева (и, разумеется, “принц, поднявший еле-еле / Миндалевидные глаза / На взлет девических качелей”» [Левинтон 1995: 604].

К такому же выводу приходит и Н. Богомолов:

¹⁰ Это слово, как и слово «симбиоз», кажется уместным в разговоре об «органической» поэзии акмеистов.

Весь этот отрывок основан на образах поэзии Гумилева. Достаточно вспомнить, что «Персидская миниатюра» — название одного из стихотворений сборника «Огненный столп», и тогда «миндалевидное око» без труда опознается как цитата из этого стихотворения:

И небо, точно бирюза,
И принц, поднявший еле-еле
Миндалевидные глаза
На взлет девических качелей.

После этого уже не нужно особых усилий, чтобы вспомнить, откуда попали в прозу Мандельштама «эмали и камеи»: в 1914 году Гумилев издал полный перевод книги Т. Готье «Эмали и камеи», предварительно объявив творчество этого поэта одним из красугольных камней акмеизма [Богомолов 2004: 114].

Относительно «Персидской миниатюры» следует добавить, что, цитируя вторую строфу этого стихотворения, Мандельштам наверняка помнил и первую строфу: «Когда я кончу наконец / Игру в cache-cache¹¹ со смертью хмурой, / То сделает меня Творец / Персидскою миниатюрой». Возможно, желанием посмертного воплощения, выраженным в последней книге Гумилева, объясняется то, что миниатюра Мандельштама «косит» — воспроизводя наиболее приметную черту внешнего облика основателя акмеизма, о которой писал он сам: «Мой предок был татарин косоглазый», «Тот раб косоглазый и с черепом узким». С другой же стороны, «миндалевидные» глаза вызывают ассоциацию с фамилией Мандельштама, этимология которой была ему известна [Тименчик 2009: 440, 470–471]. Таким образом, косящее миндалевидное око словно принадлежит двум акмеистам одновременно.

Упомянутые Мандельштамом тексты — «Персидская миниатюра» и «Эмали и камеи» — связаны друг с другом идеей «сродства» людей, животных, явлений природы,

¹¹ Прятки (франц.).

произведений искусства, зданий. Согласно Т. Готье, все они постоянно перевоплощаются друг в друга. За «Предисловьем» в «Эмалях и камнях» идет стихотворение «Тайное сродство. Пантеистический мадригал», которое завершается строфой (в переводе Гумилева):

Вы, странных полная предвестий,
Какой фронтон, какой поток,
Сад иль собор нас знали вместе,
Голубку, мрамор, перл, цветок?

А в последней строфе «Персидской миниатюры» Гумилев говорит о своей — скорее женской, чем мужской — мечте:

И вот когда я утолю
Без упоенья, без страданья
Старинную мечту мою
Будить повсюду обожанье.

Этой мечтой можно объяснить перевоплощение традиционно мужественного Гумилева в «красавицу», изображенную на персидской миниатюре, о которой пишет Мандельштам¹².

В «Айя-Софии» Мандельштам откликнулся на другое стихотворение Готье, переведенное Гумилевым:

Все прах. — Одно, ликуя,
Искусство не умрет.

¹² До Мандельштама подобный отклик на персидские мотивы Гумилева уже имел место в поэзии участника Цеха поэтов Всеволода Рождественского. Его сонет (вошедший в книгу 1921 года «Золотое веретено») посвящен Гумилеву, но начинается обращением к женщине. В сонете упоминаются Кавказ и персидские миниатюры: «“О, удержи коня, тюльпан Ширази, / Я пыльный дервиш на твоём пути, / И я остановил тебя — прости! — / Для легкого, как ласточка, рассказа. // Мне снилось — в виноградниках Кавказа / Изгнанницей не хочешь ты цвести, / И юноша пришел тебя спасти — / Храни его Аллах от злого глаза!” // В четырнадцатиградусный мороз / Увидел я, садовник вечных роз, / Твои персидские миниатюры, // И душно мне от северной тоски, / Когда, кружась, на мех медвежьей шкуры / Засохшие ложатся лепестки» [*Образ...* 2004: 65].

Статуя
Переживет народ.

Этот перевод впервые был опубликован в «Аполлоне» (1911, № 9), а затем вошел в книгу Гумилева «Чужое небо» (1912). Не напоминает ли он о фрагменте стихотворения «Айя-София», датированного 28 октября 1912 года: «И мудрое сферическое зданье / Народы и века переживет...»?

Если предположить, что Мандельштам был знаком с текстом «Отравленной туники», то «мы», воплотившееся в живой мечети восьмистишия 1933 года, следует понимать как включающее в себя Гумилева¹³, чья «геройская смерть», по выражению О. Ронена, «стала новым краеугольным камнем акмеистической “храмовой легенды”» [Ронен 1992: 527]. Ведь в обратной перспективе самопожертвование автотопсихологического героя «Отравленной туники» выглядит предвестием судьбы или даже программой действий самого автора. Если же думать, что «Отравленная туника» осталось не известной Мандельштаму, то приходится признать еще более впечатляющие примеры сочувствия и со-мыслия двух поэтов (как раз такие, которые подразумеваются строкой «Быть может, мы — Айя-София»).

Вернемся к реакциям Гумилева на мандельштамовский манифест акмеизма «Notre Dame» — вернемся и приведем его третью строфу:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
 Души готической рассудочная пропасть,
 Египетская мощь и христианства робость,
 С тростинкой рядом — дуб и всюду царь — отвес.

¹³ Н. Мандельштам писала: «С гибелью Гумилева рухнуло “мы”, кончилось содружество» [Н. Мандельштам 1990: 63]. И далее еще раз: «Больше у Мандельштама не было “мы”. Даже говоря о нас двоих, он употреблял не “мы”, а “мы с тобой”: “Мы с тобой на кухне посидим” и “Куда как страшно нам с тобой”... Равноправное “мы” — союз “мужей”, куда входила одна женщина, распался с гибелью Гумилева, и с ним остался только непрекращающийся воображаемый разговор» [Н. Мандельштам 1990: 65].

Рифма *лес — отвес* из «Notre Dame» (где «первый» крестовый свод сравнивался с первым человеком Адамом) пригодилась Гумилеву¹⁴ для построения «первобытного храма» в поэме «Мик», которая писалась в 1913-м— начале 1914 года, а полностью опубликована была в 1918-м:

Еще три дня, и их глазам¹⁵
Предстал, как первобытный храм,
Скалистый и крутой *отвес*,
Поросший редкою сосной,
Вершиной вставший до небес,
Упершийся в *дремучий лес*
Своею каменной пятой.

.....
Я, и ложаюсь навеки в гроб,
Осмелился бы утверждать,
Что это был ни дать ни взять
Американский небоскреб.
В восторге крикнул павиан,
Что это город обезьян.

«Каменная пята» горы, похожей на «первобытный храм», продолжает физиологические метафоры Манделъштама, увидевшего в Notre Dame мышцы и ребра. Далее в «Мике» французская готика выходит на поверхность текста: «Перед готическим окном, / Где увидал впервые свет / Луи в жилище родовом».

В манделъштамовском «Утре акмеизма» сразу после фразы о Notre Dame идет сравнение «дремучего леса» с физиологией человеческого организма: «Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в лесу символов, потому что у нас есть более девственный, более *дремучий лес* — бо-

¹⁴ Всякий раз, говоря о заимствовании какого-либо образа, рифмы или сравнения, мы исходим из факта, что в творчестве данного автора такого образа, рифмы, сравнения не было до их появления в текстах второго участника диалога. Например, рифмой *лес — отвес* Гумилев до Манделъштама не пользовался.

¹⁵ В том числе глазам французского мальчика Луи (что существенно для дальнейшего хода наших рассуждений).

жественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма» [Мандельштам 2010: 25].

Гумилевское сравнение «первобытного храма» с американским небоскребом выглядит, на первый взгляд, неожиданным. Но определенная логика тут есть, и подсказана она тем же Мандельштамом. Небоскребы упоминаются в мандельштамовской «Американке», датированной 1913 годом, причем само это стихотворение — отклик на гумилевскую пьесу «Дон Жуан в Египте» [Лекманов 2000: 71—72]. Финал «Американки», где заглавная героиня «сожалеет, отчего / Людовик больше не на троне», параллелен продолжению повествования в «Мике»: «племя вольных обезьян», чье жилище так похоже на американский небоскреб, легко соглашается расстаться с вольностью, избирая (пародия на американские выборы президента¹⁶) своим *королем* французского мальчика по имени *Луи*.

Сравнение гор с соборами, на котором строится мандельштамовский шедевр 1919 года «В хрустальном омуте какая крутизна!», идет, в свою очередь, от автора поэмы «Мик». Убеждает нас в этом следующий (не отмеченный комментаторами) факт: стихотворение «В хрустальном омуте...» по своей форме полностью конгруэнтно адамитическому манифесту Мандельштама. Одинаковы размер (шестистопный ямба), схема рифмовки (мЖЖм) и количество строф (четыре). Таким образом, новое стихотворение, влитое в форму «Notre Dame», вбирает в себя и гумилевский ответ на «Notre Dame».

Кроме того, «сиенские горы» с их «крутизной», «сумасшедшими скалами», «ключами и рубищами» апостольских церквей и «роздыхом псалмопевца» Мандельштам изобразил по контрасту с гумилевскими «Норвежскими горами» (сб. «Костер», 1918):

Я ничего не понимаю, *горы*:
Ваш гимн поет кощунство иль *псалом*,

¹⁶ Эту ситуацию Гумилев перевернет в «Либерии» (сб. «Шатер»), где президентом людей на пять дней станет обезьяна.

И вы, смотрясь в *холодные* озера,
Молитвой заняты иль колдовством?

Здесь с криками чудовищных глумлений,
Как сатана на огненном коне,
Пер Гюнт летал на *бешеном* олене
По самой неприступной *крутизне*.

Колдовству и глумлению сатанинских, адских норвежских гор Гумилева Мандельштам противопоставляет «благодать» сиенских «христианских гор». Гумилев, как обычно, не доверяет музыке: пение норвежских гор оказывается не псалмом, а кощунством. Но, полемизируя с Гумилевым в одном, Мандельштам поддерживает его в другом. Описания христианского храма в «Notre Dame» и «Утре акмеизма» имели, по сути, внерелигиозный характер, который сохранил и Гумилев в рассмотренном выше фрагменте поэмы «Мик», хотя религиозная составляющая этой поэмы весьма существенна. Во время мировой войны мировоззрение Мандельштама и в особенности Гумилева значительно приблизилось к христианскому. Стихотворение «В хрустальном омуте...» звучит почти как credo: после того, как официальной идеологией стал атеизм, Мандельштам воспеваает «ключи и рубища апостольских церквей».

Возможно, автор апеллирует здесь и еще к одному тексту Гумилева — стихотворению «Ворота рая» (сб. «Жемчуга», 1910): «Возле — нищий, словно гость непрошенный, / И *ключи* у пояса его <...> И *апостол* Петр в дырявом *рубище*, / Словно нищий, бледен и убог». У Мандельштама слово «ключи» играет своими значениями.

Едва различимый рефлекс поэмы «Мик» угадывается в начале «Нашедшего подкову» (1923): «Глядим на лес и говорим: / Вот лес корабельный, мачтовый <...> Под соленою пятою ветра устоит отвес, пригнанный к пляшущей палубе...» Комплекс лексем «лес», «отвес» и «пята» (к тому же в контексте темы мореплавания) напоминает о поэмах Гумилева; этот же комплекс, только в более полном виде, воспроизводится «Грифельной одой» (которая тоже была написана в 1923 году и тоже содержит образ подковы).

Д. Сегал так интерпретирует «Грифельную оду»: «“Ночь”, свободная от всего злободневного и сиюминутного, помогала поэту услышать уже заглушенные и запрещенные голоса своих замученных друзей-поэтов (Гумилев), голос мировой античной и христианской культуры» [Сегал 2006: 319]. Как показал О. Ронен, сам образ «ночи-коршунницы» в «Грифельной оде» восходит к Гумилеву — к стихотворению «Суэцкий канал» («А когда на пески / Ночь, как коршун, посядет...») [Ronen 1983: 142]. Гумилевым навеяны и предыдущие стихи «Грифельной оды»: здесь Мандельштам снова, как в «Notre Dame», рифмует лес с отвесом, упоминая *церкви и города животных*. Следовательно, подтекстом «Грифельной оды», как и стихотворения «В хрустальном омуте...», является поэма «Мик» (входящая, вместе с «Суэцким каналом», в число «африканских», имеющих отношение к «адамизму», текстов Гумилева):

Крутые козьи города,
Кремней могучее слоенье,
И все-таки еще гряда —
Овечьи церкви и селенья!
Им проповедует *отвес*,
Вода их учит, точит время —
И воздуха прозрачный *лес*
Уже давно пресыщен всеми.

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором,
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.

Каждый образ Гумилева претерпевает здесь определенный семантический «сдвиг»: уподобление «И, как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мертвые слова» превращается в «мертвого шершня возле сот»; «крутой отвес» («город обезьян») — в «крутые козьи города»; обезьяний «первобытный храм» — в «овечьи церкви». Неизменными остаются общий смысл и некоторые формальные элементы: рифма, размер. А в другом фрагменте «Грифельной оды» подвергается небольшому «сдвигу» и гумилевский образ «*пяты*» горы: «Блажен, кто завязал ремень / *Подож- ве* гор на твердой почве». Подошва горы — не авторское, а

довольно устойчивое лексическое сочетание (в отличие от гумилевской «пяты» горы), однако Мандельштам не просто освежает антропоморфизацию горы, но и сакрализует образ (отсылки к словам Иоанна Предтечи о Христе, а также к ситуации Нагорной проповеди отмечались неоднократно), то есть гора становится опять же неким «первобытным храмом»-мессией.

В сборнике Гумилева «Колчан» соседствуют два стихотворения храмовой тематики: «Средневековье» и «Падуанский собор». В первом из них изображается строительство каменного храма, во втором — готовый собор, что служит прозрачной отсылкой к «храмовому» диптиху в мандельштамовском «Камне» («Айя-София» — строительство, «Notre Dame» — законченное здание).

Стихотворение «Падуанский собор», по утверждению А. Ахматовой, было написано в Италии (то есть весной 1912 года. — В. Д.), «но сильно переделано» позднее и опубликовано впервые в сборнике 1915 года «Колчан» [Богомолов 1991: 519]. Мандельштаму в строении собора Notre Dame видятся нервы, ребра, мышцы: «Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод». При жизни поэтов не публиковалась ранняя редакция первой строфы, но и она, скорее всего, была известна Гумилеву, поскольку новые стихи тогда постоянно обсуждались в «Цехе поэтов» или просто между друзьями-акмеистами:

Ажурных галерей заманчивый пролет —
И, жилы вытянув и напрягая нервы,
Как некогда Адам, таинственный и первый,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

М. Рубинс отметила, что Гумилев, подобно Мандельштаму, прибегает к физиологическому сравнению в описании падуанского собора [Рубинс: 220]. Действительно, прежде, до текстов Мандельштама, подобных сравнений в творчестве Гумилева не было, но «Падуанский собор» оказался построен на них целиком:

Растет и падает напев органа
И вновь растет полнее и страшней,

Как будто кровь, бунтующая пьяно
В гранитных венах сумрачных церквей.

От пурпура, от мучеников томных,
От белизны их обнаженных тел,
Бежать бы из-под этих сводов темных,
Пока соблазн душой не овладел.

В глухой таверне старого квартала
Сесть на террасе и спросить вина,
Там от воды приморского канала
Совсем зеленой кажется стена.

Скорей! Одно последнее усилие!
Но вдруг слабеешь, выходя на двор, —
Готические башни, словно крылья,
Католицизм в лазури распростер.

В статье «Утро акмеизма» (которая по каким-то причинам не была опубликована в период становления новой группы) Мандельштам писал: «То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор, — ныне эстетически действует как чудовищное — Notre Dame, — есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул» [Мандельштам 2010: 25]. Именно этот дионисийский разгул («кровь, бунтующая пьяно»), неприемлемый для акмеиста-аполлониста, и отпугивает первоначально Гумилева от падуанского собора, расценивается как «искушение», «соблазн». Даже бегство не способно избавить от дионисийского бунта *пьяной* крови: «Сесть на террасе и спросить *вина*». И лишь вид готических башен собора, подобных крыльям¹⁷, соблазну противостоит. (Это определено соотносится с утверждением Мандельштама в статье

¹⁷ В соответствии с духом акмеистической «светлой иронии» поэт, видимо, обыгрывает, подвергая русификации, название города — Падуя (ср. «растет и падает напев органа»): речь идет о «соблазне *падения*, который в финале преодолевается, сменяется духовным взлетом. Ср. определение храма в программном гумилевском «Средневековье» (предшествующем в «Колчане» «Падуанскому собору»): «гранитнокрылый».

«Утро акмеизма»: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» [Мандельштам 2010: 26]). Кажется, «Падуанский собор» Гумилева помогает понять, почему дионисийское «Утро акмеизма» не появилось в журнале «Аполлон»¹⁸.

С другой стороны, гумилевское сравнение башен собора с крыльями напоминает стихотворения Мандельштама «Пешеход» («И колокольни я люблю полет!»), «Паденье — неизменный спутник страха...» (оба написаны в 1912 году и впервые опубликованы в 1913-м). А сравнение «напева органа» с «бунтующей пьяно» кровью вызывает в памяти стихотворение «Бах» (1913): «Разноголозица какая / В трактирах буйных и церквах <...> Органа многосложный крик...»

Композиция «Падуанского собора» возвращает нас к «Notre Dame»: вначале лирический субъект того и другого стихотворения находится внутри храма и лишь затем бросает на него взгляд снаружи, как бы видя его впервые: «Но выдает себя снаружи тайный план!»

В целом «храмовый» диптих в «Колчане» является результатом рефлексии Гумилева над «храмовыми» (то есть — акмеистическими) текстами Мандельштама. Добавим, что начальные строки «Падуанского собора» («Да, этот храм и дивен, и печален, / Он — искушенье, радость и гроза») отражают мандельштамовское упразднение традиционных смысловых оппозиций, характерное для семанти-

¹⁸ Неизвестно, когда эта статья Мандельштама была завершена. Предположим (вместе с современными комментаторами [Мец и др. 2010: 483]), что в начале 1914 года. Заканчивается «Утро акмеизма» неточной цитатой из С. Городецкого: «...научимся носить “легче и вольнее подвижные оковы бытия”». У Городецкого: «...вольней и веселее / Носить...» [Мец и др. 1990: 337]. Стихотворение «Дождь», которое Гумилев написал весной 1915-го, заканчивается полигенетической цитатой из соратников-акмеистов: «И душе, несчастнейшей из пленниц, / Так и легче, и вольней». Немного ранее, в конце 1914 года, Гумилев уже цитировал это же стихотворение Городецкого: «Но прелесть ясная живет в сознание, / Что хрупки так оковы бытия, / Как будто женственно все мирозданье / И управляю им всецело я». Из этих стихов тоже понятно, что «оковы бытия» для акмеиста — не проблема.

ческой архитектуры «Notre Dame». Даже само название «Падуанский собор» отсылает к «храмовым» стихам Мандельштама, поскольку он регулярно посвящал тому или иному известному собору целое стихотворение: «Айя-София», «Notre Dame», «На площадь выбежав, свободен...» (1914, о Казанском соборе) и, позднее, — «В разноголосице девического хора...» (1916, об Успенском соборе), «Люблю под сводами седья тишины...» (1921, об Исаакиевском) и др. В поэзии же Гумилева «Падуанский собор» — единственный текст, полностью посвященный конкретному реальному храму. В данном направлении — по пути акмеистической точности — Мандельштам пошел дальше основателя акмеизма. «Гроза» во второй строке «Падуанского собора» соответствует второй строфе мандельштамовского стихотворения «Епсуслика»: «И голубь не боится гроза, / Которым церковь говорит». Впрочем, где в данном случае гром, а где его эхо, разобрать трудно: «Епсуслика» была написана в 1914 году и опубликована в 1915-м. Эти строки Мандельштама Гумилев будет цитировать в рецензии на второе издание «Камня» (1916) [Гумилев 1991: III, 160].

Сборник «Колчан» (с «Падуанским собором») вышел в конце 1915 года. А в следующем, 1916-м, году Мандельштам написал два стихотворения, в которых отразился гумилевский «Падуанский собор». Одно из них — знаменитая «Соломинка»: «В огромной комнате тяжелая Нева, / И голубая кровь струится из гранита». Косвенным подтверждением соотнесенности текста «Соломинки» в сознании Мандельштама с Гумилевым служит не только Нева, анаграммирующая слово «вена» (ср. с «гранитными венами» у Гумилева), но и обнаруженная Н. Харджиевым цитата из статьи Т. Готье о Бодлере, в которой приводится ряд имен романтических героинь — «Ленор, Лигейя, Серафита», и тот факт, что Готье, не особенно близкий Мандельштаму, фигурировал в его сознании как любимый автор Гумилева («И Теофиля принял в сонм богов»).

В другом стихотворении 1916 года Мандельштам сопоставляет и противопоставляет два вида опьянения:

О, этот воздух, *смутой пьяный*,
На черной площади Кремля!

Качают шаткий мир смутьяны,
Тревожно пахнут тополя.

.....

А в запечатанных *соборах*,
Где и прохладно, и *темно*,
Как в нежных глиняных амфорах,
Играет русское *вино*.

Успенский, *дивно* округленный,
Весь удивленье райских дуг...

Прочитируем «Падуанский собор» еще раз: «Да, этот храм и *дивен*, и печален<...> Как будто кровь, *бунтующая пьяно* / В гранитных венах *сумрачных церквей* <...> Бежать бы из-под этих сводов *темных* <...> Сесть на террасе и спросить *вина*...» Впрочем, в период утверждения акмеизма Гумилев был склонен противопоставлять акмеистическую трезвость символистскому дионисийству — недаром, рецензируя первое издание «Камня» (1913), он особенно выделил стихотворение, в котором автор отказывается от «дионисийства» ради «трезвой беседы»:

Дев полуночных отвага,
И безумных звезд разбег,
Да привяжется бродяга,
Вымогая на ночлег.

Кто, скажите, мне сознание
Виноградом замутит,
Если явь — Петра создание,
Медный всадник и гранит?

И гораздо лучше бреда
Воспаленной головы —
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

Такое же противопоставление спокойствия и трезвости бреду воспаленной головы стало принципиальным в гумилевской пьесе 1913 года «Актеон», содержащей полемику с дионисийством символистов [Баскер 2000: 126–129]: заглавный герой «говорит восторженно, как в бреду» — в отличие от своего спокойного отца Кадма, строящего храм и

город Фивы. Этот гумилевский царь-строитель, не брезгующий физическим трудом (собственноручно выворачивающий из земли огромный камень), аналогичен царю-создателю Санкт-Петербурга — Петру, чье имя в переводе с греческого означает «скала, каменная глыба». (Сопоставление гумилевского Кадма с Петром I делает и английский исследователь, говоря о мандельштамовском «Адмиралтействе» [Баскер 2000: 131].)

Прямая цитата из Гумилева в черновике стихотворения «О, этот воздух, смутой пьяной...» уничтожает остатки сомнений относительно наличия здесь диалога двух поэтов. В мандельштамовской строке «Архангельский — *чье имя пенье*» заимствуется часть строки «И ты, о нежная, *чье имя — пенье*» из «Канцон», вошедших в «Колчан». Трудно оспорить и синтаксическо-лексический параллелизм начала мандельштамовского черновика («О государстве слишком раннем / *Еще печалится земля*») с началом той же второй канцоны Гумилева:

Об Адонисе с лунной красотой,
О Гиацинте тонком, о Нарциссе
И о Данае, туче золотой,
Еще грустят аттические выси...

Правя черновик, Мандельштам ушел от слишком очевидных цитат из стихотворения своего старшего товарища. Как видим, Г. Иванов был не так уж далек от истины, когда писал об отношениях Мандельштама и Гумилева: «В дореволюционный период сильнее всего на него влиял Гумилев. Их отношения в творческом плане (в повседневной жизни их связывала ничем не омраченная дружба) были настоящая любовь-ненависть. “Я борюсь с ним, как Иаков с Богом”, — говорил Мандельштам <...> Странно сказать, почти все лучшие, кристально-просветленные, неподражаемые стихи Мандельштама написаны как бы немного по внушению цеховому, вернее гумилевскому» [Иванов 1994: 618, 619].

Знаменитая мандельштамовская «Бессонница» тоже содержит переключку со второй гумилевской канцонной, где обнаруживаются и море, и Гомер, и любовь, и стаи кочующих (то есть летящих в «чужие рубежи») журавлей:

Грустят валы ямбических морей,
И журавлей кочующие стаи,
И пальма, о которой Одиссей
Рассказывал смущенной Навзикае.

Сравнение людей (кораблей) с журавлиной стаей могло попасть в «Бессонницу» непосредственно из «Илиады» [Террас 1995: 20—21] или из «Божественной комедии» [Нильссон 1995: 68] — говорить о параллелях с текстом Гумилева не было бы оснований, если бы не повторялся целый комплекс мотивов и если бы стихотворения двух поэтов не создавались почти одновременно. Вторая канцона написана Гумилевым 15 апреля 1915 года [Лукницкий 2010: 412], «Бессонница» же писалась Мандельштамом летом 1915-го в Коктебеле. Мандельштам и в дальнейшем (на протяжении всего своего творческого пути) несколько раз цитировал вторую канцону из гумилевского «Колчана».

Точная цитата из второй канцоны в черновике стихотворения «О, этот воздух...» помогает обнаружить гумилевский след и в соседнем тексте Мандельштама — в первой части «московско-соборного» диптиха, начало которой аккумулирует в себе и «хор девичий» из «Беатриче» и «нежный храм» из стихотворения «В мой мозг, в мой гордый мозг собрались думы...» (оба текста вошли в гумилевский сборник 1910 года «Жемчуга»):

В разноголосице *девического хора*
Все *церкви нежные* поют на голос свой,
И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови чудятся высокие, дугой.

А строка Мандельштама «Все церкви *нежные поют* на голос свой...» перекликается все с той же второй канцонной из «Колчана»: «Правдива смерть, а жизнь бормочет ложь... / И ты, о *нежная*, чье имя — *пенье*, / Чье тело — музыка, и ты идешь / На беспощадное исчезновенье». Первые слова этой строфы Гумилева отразятся в финале стихотворения, которое Мандельштам напишет, узнав о гибели друга: «Чище *смерть*, соленее беда, / И земля *правдивей* и страшнее». Пять авторов классической работы полагают, что прилагательные здесь должны были бы (не будь это тек-

стом Мандельштама) поменяться местами: «Часто в последовательности атрибутивных синтагм прилагательные “перепутаны” (*вода... чернее, чище смерть, соленее беда, а земля — правдивей и страшнее*). В таких конструкциях происходит обмен смысловыми признаками, образуются новые смысловые поля» [Левин и др. 2001: 297].

Именно такие *новые смысловые поля* образуются в перекличках Мандельштама и Гумилева при формировании их индивидуальных художественных концепций акмеистического храмостроительства.

Изначально в поэзии юного Гумилева тема создания нового храма была связана с неоязычеством — ницшеанским дионисийством. Прекрасные и могучие молодые короли («Сказка о королях») заявляют: «В вечных песнях, в вечном танце / Мы воздвигнем новый храм. / Пусть пьянящие багрянцы / Точно окна будут нам» (1905). Однако стихотворение того же года «Иногда я бываю печален...», которое уже нельзя назвать однозначно ницшеанским, также разрабатывает тему храма — и здесь уже возникают понятия, в гумилевском сознании с данной темой тесно взаимосвязанные. Это труд, борьба, мессианизм, печаль, самопожертвование, грядущая радость:

Иногда я бываю печален,
Я, забытый, покинутый бог,
Созидающий в груди развалин
Старых храмов — грядущий чертог.

Трудно храмы воздвигнуть из пепла,
И бескровные шепчут уста:
Не навек ли сгорела, ослепла
Вековая, Святая Мечта.

И тогда надо мною неясно,
Где-то там, в высоте голубой,
Чей-то голос порывисто-страстный
Говорит о борьбе мировой.

«Брат усталый и бледный, трудися!
Принеси себя в жертву земле,
Если хочешь, чтоб горные выси
Загорелись в полуночной мгле.

Если хочешь ты яркие дали
Развернуть пред больными людьми,
Дни безмолвной и жгучей печали
В свое мощное сердце возьми.

Жертвой будь голубой, предрассветной...
В темных безднах беззвучно сгори...
...И ты будешь Звездой Обетной,
Возвещающей близость зари».

«Печален» первой строки повторится в той же позиции (конец первого стиха), но уже по отношению к храму в «Падуанском соборе» (1915): «Да, этот храм и дивен, и печален», — а в поздней «Памяти» (1921) строитель храма будет «угрюмым».

Известный мессианизм Гумилева питается одновременно ницшеанством и христианством. «Порывисто-страстный» голос «в высоте голубой» должен, казалось бы, принадлежать гумилевскому Заратустре, поскольку тот — «Сын голубой высоты» («Песнь Заратустры», также вошедшая в сборник 1905 года «Путь конквистадоров») и называет своих последователей «братьями». Строка «Принеси себя в жертву земле» явно восходит к «Предисловию Заратустры» в знаменитой книге Ницше: «Я люблю тех, кто не ищет за звездами основания, чтобы погибнуть и сделаться жертвою: а *приносит себя в жертву земле*, чтобы земля некогда стала землею сверхчеловека»¹⁹ [Ницше 1990: 14]. Но гумилевский Заратустра провозглашал: «Горе обнявшим печаль!», новый же «голос», напротив, призывает зодчего: «Дни безмолвной и жгучей печали / В свое мощное сердце возьми». «Груде развалин» старых храмов соответствует «опустевший дом» в следующем (и последнем в сборнике) псевдоготическом стихотворении «По стенам опустевшего дома...». Но если в «Иногда...» бог — «забытый», то в «По стенам...» он уже

¹⁹ Гумилев читал Ницше в переводе, видимо, Ю. Антоновского — см.: [Лукницкая 1990: 37].

убитый: жалкие, больные гномы, убившие своего хозяина, — это образы, полемически напоминающие о ницшеанском сюжете (бог, убитый человеком). Полемика с тезисом «Бог умер!» будет продолжена Гумилевым в манифесте акмеизма: «Здесь Бог становится Богом Живым, потому что человек почувствовал себя достойным такого Бога» [Гумилев 1991: III, 18]. Однако акмеистический пафос возвращения с «чужого неба» на землю навеян не в последнюю очередь ницшеанством, как и константная для Гумилева мысль о возможности свободной смерти.

В драматической поэме «Гондла» заглавный герой, мечтавший о построении христианских храмов, приносит себя в жертву, закалываясь ради того, чтобы обратить в новую веру язычников-исландцев. «Произнеся Христово имя», бросается вниз со страшной высоты строящегося собора Святой Софии Трапезондский царь: так в «Отравленной тунике» возрождается представление о «строительной жертве», выраженное Гумилевым впервые в стихотворении «Иногда я бываю печален...».

Мандельштаму же оказалась близкой не только тема создания, но и тема *воссоздания* храма. По поводу «Айя-Софии» еще не совсем верно было бы говорить о воссоздании как таковом, но строители константинопольского собора используют элементы античного храма Дианы в Эфесе: «Сто семь зеленых мраморных столбов». Непосредственно о воссоздании храма (вызывающего ассоциацию с Соломоновым) говорится в стихотворении «Среди священников левитом молодым...» (1917): «И храм разрушенный угрюмо созидался». Справедливой представляется нам мысль, что эта строка отозвалась позднее в стихотворении Гумилева «Память»: «Я — угрюмый и упрямый зодчий / Храма, восстающего во мгле» [Мец 2009: 561].

Начальный стих второй строфы «*Трудно* храмы воздвигнуть из пепла» вместе со следующим ниже «Брат усталый и бледный, *трудися!*» впервые обозначают тему, которая так же, как тема зодчества, станет программно-акмеистической: в манифесте нового поэтического направления Гумилев будет писать о «сравнительной “прекрасной *трудности*” двух течений: акмеистом *труднее*

быть, чем символистом, как *труднее* построить собор, чем башню» [Гумилев 1991: III, 17]. Ряд продолжают образы труженика-строителя Кадма в пьесе «Актеон», масонов первой редакции «Пятистопных ямбов» («И вместе нам работать веселей»), «Средневековья» («В ночи работали масоны») ²⁰. С гумилевским призывом к «прекрасной трудности» несомненно перекликается финал «Notre Dame»: «...из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам», — особенно если учесть, что два манифеста акмеизма писались почти одновременно.

Написанные в период утверждения акмеизма «Пятистопные ямбы» (1913) синтезируют элементы двух текстов о создании храма в «Пути конквистадоров»: из «Сказки о королях» берется дружеское «*мы*» и *радость* созидания («Нас много здесь собралось с молотками, / И вместе нам работать веселей; / Одна любовь сковала нас цепями, / Что адаманта тверже и светлей»), но отвергается ницшеанское дионисийство. Вместо него утверждается *адамизм* («мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь»), на который прозрачно намекает *твердый и светлый адамант*.

История России и мира не позволила расцвести акмеистической радости. В поздних произведениях Гумилева («Отравленная туника», «Заблудившийся трамвай», «Память») автопсихологический либо лирический герой угрюм. В «Памяти» на смену акмеистическому местоимению «*мы*» приходит «*я*», но индивидуальный мессианизм пересекается теперь с православным:

Я — угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,

²⁰ О соотношении творчества акмеистов и масонства см.: [Ропен 1983: 122–125, 194–199; Богомолов 1991: 516–517; Богомолов 1992: 46–51; Йованович 1992: 32–46; Баскер 2000: 134–140] и др.

Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

«Угрюмое» одиночество зодчего не абсолютно еще и потому, что текст содержит указанную аллюзию на стихотворение Мандельштама, со-трудника-созидателя.

В эволюции образа гумилевского храма выявляются три основных этапа. На каждом из них храм тесно связан с земным, природным миром. Интересно, однако, проследить, как четко и системно отражаются в поэзии Гумилева изменения его мировоззрения. Первый этап («Путь конквистадоров» — «Жемчуга») предполагает, что храмом, собственно, и должен быть земной мир, природа, океан: «Природа будет храм»; «Невестой вашей будет Вечность, / А храмом — мир»; «Вы все, паладины Зеленого Храма...».

На втором, акмеистическом этапе уже вполне осознается, что храм связывает землю и небо. В первой, «масонской», редакции «Пятистопных ямбов» (1913) зодчий-акмеист «набожно возводит стены храма, / Угодного земле и небесам». Несмотря на эту набожность зодчего, земля все-таки называется раньше неба. Во второй, «православной», редакции (1915) лирический герой Гумилева мечтает уйти в монастырь, но не в любой, а в стоящий на берегу моря: «Смотреть на ширь воды и неба ширь!» Ширь воды у автора «Капитанов» и «Открытия Америки» опять-таки предшествует здесь шире неба.

На третьем этапе («Костер» — «Огненный столп») храм принадлежит преимущественно небу: «Храм Твой, Господи, в небесах, / Но земля тоже твой приют»; «Верной твердынею православья / Врезан Исакий в вышине»; «Я возревновал о славе Отчей, / Как на небесах, и на земле». Окончательная формула отношений между небом и землей заимствуется из молитвы. Неопределенности, «неясности» представлений о высшей силе на первом этапе («И тогда надо мною *неясно* / *Где-то там*, в высоте голубой, / *Чей-то* голос порывисто-страстный...») противопоставляется ясность третьего — «твердого» и «верного» — этапа: «Крест над церковью взнесен, / Символ власти *ясной*, Отческой» («Городок», сб. «Костер»); «взойдут, *ясны* / Стены Нового Иерусалима».

Имеет свои образно-тематические константы, не всегда совпадающие с гумилевскими, и корпус «храмовых» текстов Манделъштама. Первая из них — адамистическая игра: «Стоит базилика — и, радостный и первый, / Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод». Представление об адамизме как радостной игре имеет своим истоком протоакмеистические стихотворения Гумилева «Сон Адама» («Тенистые отмели манят для игр...») и «Баллада» («И в полдень, пьяны запахом камеди, / Кувыркаются рыжие медведи. / И в юном мире юноша Адам, / Я улыбаюсь птицам и плодам, / И знаю я, что вечером, играя, / Пройдет Христос-младенец по водам, / Блеснет сиянье розового рая»). Игра мыслится райским или предвосхищающим райское состоянием.

«Пятистопные ямбы» содержат игру слов, о которой мы упоминали (адамант — адамизм). Подобной игрой слов, звуков, значений многое определяется в «храмовом» диптихе манделъштамовского «Камня». Например, подразумеваемые рифмы Notre Dame — Адам — создам (— Манделъштам), превращение нервюров в «нервы», сквозная аллитерация текста «Notre Dame» сочетанием звуков «ст» (этих сочетаний целых 15), которая намекает на слово «**строительство**» (его нет в стихотворении, но оно, вместе с однокоренными, много раз повторяется в «Утре акмеизма»). Аналогичным образом строится текст «Айя-Софии»: сквозная аллитерация на звуки «сф» («И всем векам — пример Юстиниана», «Позволила эфесская Диана», «И мудрое сферическое зданье», «И серафимов гулкое рыданье»), игра лексических значений: архитектурные паруса — паруса корабельные («На парусах, под куполом, четыре / Архангела» после стиха «Прекрасен храм, купающийся в мире» с его ассоциативным подтекстом «купающийся в море»), сближение созвучных слов (купол — купающийся) и слов, близких по смыслу в контексте адамизма (купаться — играть; вспомним еще раз гумилевскую строку «Тенистые отмели манят для игр»), перевод названия храма (София — «мудрое»), значение имени Юстиниан (справедливый), соотносящееся с акмеистическими идеями суда («судил Господь», «судия су-

дил», «площадь Судилища», акмеизм как «суд над поэзией») и правоты: «Правый / Перед собой, не знаю я обид» (первая редакция «Пятистопных ямбов»); «Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самой себе» [Гумилев 1991: III, 19–20]; «Зодчий говорит: я строю, значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии...» [Мандельштам 2010: 23].

«Игра» и однокоренные слова часто появляются в «храмовых» стихах Мандельштама: «Все причащаются, играют и поют» («Вот дароносица, как солнце золотое...», 1915), «Играет русское вино» («О, этот воздух, смутой пьяный...», 1916), «С разрезанною розой в колесе / Играли рыбы» («Я видел озеро, стоявшее отвесно», 1937). Христианское искусство, писал Мандельштам в статье «Скрябин и христианство» (1917?) — это «<r>адостное богообщение, как бы игра Отца с детьми, жмурки и прятки духа» [Мандельштам 2010: 37].

Особый вид вербальной игры Мандельштама — насыщение «храмовых» текстов словами, начинающимися с буквы «а»: Айя-София, апсиды, архангелы («Айя-София»), арки («Notre Dame»), Адам, акмеизм, архитектура, «А = А» («Утро акмеизма»), апостольское созвучье («Encyclica», 1914), снова архангелы, акрополь, Аврора («В разноголосице...», 1916), Архангельский собор («О, этот воздух...», 1916), апостольские церкви («В хрустальном омуте...», 1919), амбары («Люблю под сводами...», 1921)... Некоторые слова на «а» в тексте отсутствуют, но подразумеваются, например, имя девственницы Артемиды-Дианы (сестры-близнеца Аполлона) в «Айя-Софии»: символистскому дионисийству акмеисты противопоставляют не только аполлонизм, но и целомудренный «артемидизм»-«дианизм».

Понятно, что обилие начального «а» в «храмовых» (то есть акмеистических) стихах Мандельштама обусловлено архитектурностью акмеизма-адамизма. В этот ряд вписывается также «Адмиралтейство» (1913). А сами анафорические варианты наименования нового поэтического течения были, видимо, predetermined особым значением буквы «а» для Гумилева: Анна Ахматова, журнал «Аполлон», Африка, Америка... Подразумеваемый

общий смысл настойчивого звукового повтора — идея новизны, чистоты, начала: «а» — «альфа» — как первая буква. Статья «Утро акмеизма» заканчивается призывом: «Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги...» [Мандельштам 2010: 26]. Конкретизациями общей идеи *начала* у двух акмеистов становятся адамизм, утро, весна, чистота, девственность, детство.

1. Адамизм. Адам может пониматься как библейский, африканский, первобытный или будущий. В первом варианте «Пятистопных ямбов» «ветшающему Адаму» противопоставляется Адам новый, символизируемый адамантом. Африканские увлечения Гумилева адамизму предшествовали. Адамизму как свежему, первобытному мироощущению соответствует акмеистический «каменный век» слова, поскольку в акмеизме слово впервые «вступает в каменный век своего существования» [Мандельштам 2010: 23].

2. Начало дня, утро. В стихах Гумилева храм строится чаще всего ночью, «во мгле» («Память»), и этот труд является залогом будущего рассвета: «В темных безднах беззвучно сгори <...> И ты будешь Звездой Обетной, / Возвещающей близость зари» («Иногда я бываю печален...»), «В ночи работали мasons» («Средневековье»). Для Мандельштама-акмеиста утро уже наступило: «Когда показывают восемь / Часы собора-исполина...» (1912?), «Утро акмеизма», «явление Авроры» («В разноголосице...»).

3. Начало годового природного цикла: «Земных зеленых весен красота» («Пятистопные ямбы», 1913), «Творят закон святого сева» («Средневековье»), «Точно благовест Твой, весна / По веселым идет полям» («Храм Твой, Господи, в небесах...», 1917).

4. Чистота, девственность, целомудренность: целомудренность Дианы, гармонирующая с *мудростью* здания Айя-Софии, образ Дианы в «Актеоне» и упрек в нецеломудренности, брошенный Гумилевым символистам («Наследие символизма и акмеизм»), «целомудренно построенный ковчег» («Адмиралтейство»), «В разноголосице девического хора...». Противопоставление «девичьего» хо-

ра дионисийским менадам было уже в гумилевских «Жемчугах» (1910): «И чтоб не хор менад, а хор девичий / Пел красоту твоих печальных губ». А свои задачи «новый Адам» не забывал и в период «Костра» (1918): «Лишь девственные наименованья / Поэтам разрешаются отсель».

5. Начало жизни: «Пройдет Христос-младенец по водам» («Баллада», 1910); «Мария держит Сына Своего, / Кудрявого, с румянцем благородным, / Такие дети в ночь под Рождество, / Наверно, снятся женщинам бесплодным» («Фра Беато Анджелико», 1912); «Детски-мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот то, что нам дает неведомое» («Наследие символизма и акмеизм», 1913); «...Мы смело можем быть как дети, / Любить друг друга, Женевьева» («Средневековье», 1915).

Согласно Мандельштаму, храм музыкален и динамичен: «Разве готика не торжество динамики?» [Мандельштам 2010: 20]. Гумилевский храм динамичен скорее в том смысле, что он строится, растет («Все выше храм, торжественный и дивный») и, обладая крыльями, способен взлететь. Живой храм Мандельштама «играет мышцами» («Notre Dame»), бегаёт («На площадь выбежав, свободен...») и т. д. Музыкальность свойственна раннеакмеистическому храму Гумилева («В нем дышит ладан и поет орган»), но вскоре поэт отказывается от этого варианта текста «Пятистопных ямбов», а в «Падуанском соборе» уже расценивает «напев органа» как «искушенье». Во время войны мировоззрение Гумилева приблизилось к православию, в храмах которого допустимо пение, но нет места музыкальным инструментам. Для Мандельштама «христианское искусство свободно» («Скрябин и христианство»), он вновь и вновь наполняет свои храмы музыкой — органной, колокольной или хоровой: «Бах», «Реймс и Кельн», «Вот дароносица, как солнце золотое...», «В разногосице девического хора...», «В хрустальном омуте какая крутизна!», «Люблю под сводами седья тишины...».

В годы лишений и голода открывается способность «Господнего слова» и храма становиться хлебом. Раньше это чувствует фронтовик Гумилев: «...Мы не ели четыре дня. // Но не надо яства земного / В этот страшный и светлый час, / Оттого, что Господне слово / Лучше хлеба

питает нас». Мандельштам понимает это в голодные послереволюционные годы: «Словно хлебные Софии / С херувимского стола / Круглым жаром налитые / Подымают купола» («Как растет хлебов опара...», 1922). Так развиваются образы стихотворения, написанного Мандельштамом годом ранее: «Соборы вечные Софии и Петра, / Амбары воздуха и света, / Зернохранилища вселенского добра / И риги Нового завета»²¹ («Люблю под сводами седья тишины...», 1921). Кроме «зерна глубокой, полной веры» храмы Мандельштама содержат вино («О, этот воздух...», 1916) и мед («Все чуждо нам в столице непотребной...», 1918; «Армения», 1930).

Для обоих поэтов важной была акмеистическая идея *равновесия*. Во-первых, оба неоднократно писали о нем в своих статьях, во-вторых, то понятие связано почти со всеми элементами акмеистической картины мира [Лекманов 2000: 55–89, 121–122]. «Храмовым» же стихам двух акмеистов свойствен мотив блаженного, «великолепного» зависания или подвешенности. Впервые мотив появляется у Гумилева в стихотворении 1911 года «Я верил, я думал...»:

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... *Висит* и приветно звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

Видимо, это стихотворение понравилось не только А. Блоку, но и Мандельштаму. образу пагоды в гумилевском тексте предшествует тема неизбежного страшного падения лирического героя, которая варьируется во многих стихах раннего Мандельштама; образ сердца — фарфорового колокольчика тоже должен был заинтересовать творца миниатюрно-игрушечных художественных миров, не верящего в то, что сам он «настоящий», а эмалевое небо уже появлялось в мандельштамовском стихотворении

²¹ Ср. строку в сонете «Судный день», посвященном Гумилевым Вячеславу Иванову: «И станет храмом брошенная рига».

1909 года «На бледно-голубой эмали...». Кроме того, нельзя не услышать «перезвон» между гумилевским сердцем-колокольчиком и финалом стихотворения Мандельштама «Скудный луч, холодной мерою...», написанного в том же 1911 году. Текст Гумилева завершается словами «легкие, легкие звоны» (сердца), стихотворение Мандельштама — строкой «Дум туманный перезвон». В следующем, 1912-м году Мандельштам пишет сонет «Пешеход», финал которого полемичен по отношению к стихотворению «Я верил, я думал...» с его онейрической отменой падения в «Бездну»: «И вся моя душа — в колоколах, / Но музыка от бездны не спасет»²².

В «храмовых» стихах Мандельштама мотив блаженно-прекрасной «подвешенности» развивается с 1912 года: «Ведь купол твой, по слову очевидца, / Как на цепи подвешен к небесам» («Айя-София»), «Вот дароносица, как солнце золотое, / Повисла в воздухе — великолепный миг...» (1915), «И сумасшедших скал колючие соборы / Повисли в воздухе, где шерсть и тишина. // С висячей лестницы пророков и царей / Спускается орган...» (1919).

Мироощущение Мандельштама двигалось от «легкого креста» («Воздух пасмурный влажен и гулок...», 1911) через образ легкого храма — «Играет мышцами крестовый легкий свод» («Notre Dame», 1912), «И распластался храм Господень, / Как легкий крестовик-паук...» («На площадь выбежав, свободен...», 1914) — к ощущению бремени социально-исторической тяжести, которая потребовала от человека новой твердости, твердости алмаза (статья «О природе слова», 1922). Спустя десять лет после возникно-

²² Следующим во втором «Камне» идет сонет «Казино», где снова «бездна» и снова — гумилевская: «Ложится якорь на морское дно, / И бездыханная, как полотно, / Душа висит над бездною проклятой». Эта «бездна проклятая» взята из поэмы «Открытие Америки» (поэмы, которую Мандельштам уже цитировал в своей «Раковине»): «Солнце в бездне моется проклятой». Мандельштам подчеркивает изменение смысла цитируемого словосочетания, поскольку у Гумилева — бездна морская, а в «Казино» «бездная проклятая» появляется после упоминания *морского дна*. Ср. в той же поэме: «Парусов чинили *полотно*».

вения акмеизма, после мировой войны и революции, Мандельштам констатирует, насколько своевременным был гумилевский призыв к адамистическому мужественно твердому взгляду на жизнь [Мандельштам 2010: 80].

Проявлением акмеистической точности стали в поэзии Мандельштама цифры (которых лишены «храмовые» стихи основателя акмеизма): «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (1912), «Сто семь зеленых мраморных столбов», «сорок окон», «четыре архангела» («Айя-София», 1912), «Когда показывают восемь / Часы соборисполина...» (1912?), «Лишь цифры значатся псалмов», «Что звук? Шестнадцатые доли» («Бах», 1913), «И пятиглавые московские соборы» («В разноголосице...», 1916), «Глазели внутрь трех лающих порталов...» («Я видел озеро, стоявшее отвесно...», 1937) и т. д.

Первое издание «Камня» акцентировало соотнесенность с цифрами именно «храмовых» стихов: только в диптихе «Айя-София» — «Notre Dame» автор пронумеровал строфы. Этой нумерацией подчеркиваются в диптихе смысловые параллели между строфами одного порядкового номера. Так, в первой строфе обеих частей диптиха говорится о «куполе», «своде»: верхняя строфа является визуальным аналогом верхней части храма. Стихотворение-храм, в отличие от храма обычного, начинает создаваться не снизу, а сверху, поэтому купол, свод первоначально словно «подвешен к небесам», держится благодаря усилию поэта (акмеиста-адамиста, играющего мышцами). Вторая строфа в обеих частях диптиха посвящена опорной части храма: «мраморные столбы» (колонны) в «Айя-Софии», «подпружные арки» собора Notre Dame. Третья строфа обеих стихотворений характеризует душу и рассудок создателей двух храмов: «Куда ж стремился твой строитель щедрый, / Когда, *душой и помыслом высок...*», «*Души готической рассудочная пропасть*». Особое значение имеет четвертая строфа. Именно в четвертой строфе «Айя-Софии» упоминаются 40 окон и 4 архангела — то есть цифра 4 данной строфой так или иначе актуализируется трижды. При этом в обеих четвертых строфах диптиха говорится о «прекрасном» — исходя из чего можно предположить архитектурно-эстетическую семантику, стоящую для акмеистов за цифрой 4.

С цифрами связаны акмеистические темы времени (противопоставленного вечности), мастерства, измерения. Манделъштам-акмеист «Развеселился наконец, / Измерил духа совершенство...» (1912?). Акмеистов было шесть, поэтому, вероятно, обе программно-акмеистические статьи Манделъштама, «Утро акмеизма» и «Франсуа Виллон», состоят из шести частей, шестистишием является рубажное для поэта стихотворение «Нет, не луна, а светлый циферблат...», из шестистиший состоят гумилевские «Пятистопные ямбы», *шестистопным* ямбом написаны «Notre Dame» и «Адмиралтейство».

В «Утре акмеизма» Манделъштам сравнил поэта с математиком: «Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает» [Манделъштам 2010: 22]. Попробуем взглянуть под этим углом зрения лишь на один — математический — аспект уплотненной реальности стихотворения «Айя-София». Если суммировать числительные, которые в нем присутствуют, получим число 151 («сто семь» плюс «сорок» плюс «четыре»). Это количество псалмов в Псалтири²³ греческого (и русского православного) варианта Библии. Псалмы, псалмопевец — значимая часть как «храмовых» стихов Манделъштама («Крутое “Верую” и псалмопевца роздых»; «Замечательные луковицы-стекла — / Прозорливцу дар от псалмопевца...»), так и акмеистических текстов Гумилева: «Все спокойно под небом ясным; / Вот, окончив псалом последний, / Возвращаются дети в красном / По домам от поздней обедни» («Пиза»); «Здесь священник в рясе дырявой / Умиленно поет псалом» («Смерть»); «Капли в лужах плещутся размерней / И бормочут свой псалом, / Как монашенки в часы вечерни, / Торопливым голоском. // Сла-

²³ «Хвала, хваление, хвалебная песнь» [Библейская... 1990: 584].

ва, слава небу в тучах черных!» («Дождь»); «Я ничего не понимаю, горы: / Ваш гимн поет кощунство иль псалом...» («Норвежские горы»). В поздней статье «Читатель» Гумилев апеллирует к «псалмопевцу», в статье «Анатомия стихотворения» (1921) называет богослужение «конденсированной поэзией» и анализирует варианты славословия «аллилуйя» [Гумилев 1991: III, 23, 27–28]. Даже далекая от ликований Ахматова гордилась тем, что превратила мужчину в «царя Давида» (который считается автором большей части Псалтири): «Молчит, а ликует, как царь Давид» («Со дня Купальницы-Аграфены...», 1913).

Акмеист — это псалмопевец, славящий не только Творца, но и его творение, о чем писал в 1913 году С. Городецкий, обращаясь к Гумилеву-«Адаму» в посвященном ему восьмистишии: «Подвиг новый — / Всему живому петь хвалы». Гумилев ответил ему в рецензии на сборник «Цветущий посох»: «Сергей Городецкий уже нашел возможность благословить все; это деятельное любование — лучшее открытие нашего молодого века» [Гумилев 1991: III, 137], — откликаясь на другое восьмистишие соратника по акмеизму, содержащее строку «Миру хвалу мы поем!». Пел хвалу миру и еще один акмеист — В. Нарбут, автор сборника «Аллилуйя» (1912). В этом свете число 151, обнаруженное нами в подтексте «Айя-Софии», выглядит далеко не случайным.

В четвертой строфе «Айя-Софии» Мандельштам, как уже отмечалось, утверждал: «На парусах, под куполом, четыре / Архангела — прекраснее всего». У Гумилева было устойчивое пристрастие к числу 4. В манифесте он, например, писал о четырех «стихиях» акмеизма [Гумилев 1991: III, 19–20]. Храм, согласно акмеистам, причастен всем четырем природным стихиям: земле / камню, огню / свету, воздуху / небу и воде.

Со стихией воды храм и Гумилевым, и Мандельштамом связывался еще до акмеизма. Традиционным образом храма-корабля Мандельштам пользовался в 1910 году («Убиты медью вечерней...»): «И храм, как корабль огромный, / Несется в пучине веков». Гумилев чуть раньше назвал «Зеленым Храмом» мировой океан («Капитаны», 1909), а Мандельштам в период акмеизма гумилевское сравнение

перевернул: «Еще вопрос, что более подвижно, более текуче — готический собор или океанская зыбь» (статья «Франсуа Виллон» [Мандельштам 2010: 20]). Собор не готический — *купаётся* в мире («Айя-София»). Храм является источником *неисчерпаемого струящегося веселия* («Вот дароносица...», 1915). И позднее: «Я христианства *нюю* холодный горный воздух» («В хрустальном омуте...», 1919), «И в ветхом *неводе* генисаретский мрак» («Люблю под сводами...», 1921), «Я видел *озеро*, стоявшее отвесно...» (1937).

Стихией огня / света охвачены зодчие и храмы Гумилева: «В темных безднах беззвучно сгори...» («Иногда я бываю печален...»), «облак переливный / Свечей и солнца — радужный туман» («Пятистопные ямбы», 1913), «Горели огненные знаки» («Средневековье», 1915), «воздух / Пронизан был полуденным пыланьем» («Отравленная туника», 1918), «Сердце будет пламенем палимо» («Память», 1921). У Мандельштама чаще речь идет о *света торжестве* («Айя-София»), вечном *полдне* («Вот дароносица...»), но есть и огонь: «Повсюду скрытое горенье, / В кувшинах спрятанный огонь» («О, этот воздух, смутой пьяный...»).

О земле / камне и о воздухе / небе писать, вероятно, излишне. В «Адмиралтействе» Мандельштам сформулировал: «Нам четырех стихий приязненно господство, / Но создал пятую свободный человек», понимая под пятой стихией красоту, прекрасное: «Прекрасен храм, купающийся в мире», «И я когда-нибудь прекрасное создам», «Но в старом Кельне тоже есть собор, / Неконченный и все-таки прекрасный...» («Реймс и Кельн», 1914).

Как видим, акмеистический собор не только совмещает все четыре природные стихии, но и собирает четыре вида живого: Божественное («Здесь Бог становится Богом Живым» [Гумилев 1991: III, 18]), человеческое (как мужское, так и женское), животное (от легких насекомых до чудовищных гарпий, Левиафана, Бегемота), растительное (от цветов до дуба), — становясь, таким образом, выражением полноты Бытия.

Литература

Баскер М. «Далекое озеро Чад» Николая Гумилева (К эволюции акмеистической поэтики) // Гумилевские чтения. Материалы междунар. конф. филологов-славистов / Сост. В. Триодин, Ю. Зобнин. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 1996. С. 125–137.

Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб.: РХГИ, 2000.

Библейская энциклопедия / Сост. архимандрит Никифор. М.: Изд. Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990.

Богомолов Н. А. Примечания // *Гумилев Н.* Сочинения в 3 тт. / Сост. Н. Богомолов, Р. Щербаков, Р. Тименчик. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 477–577.

Богомолов Н. А. Оккультные мотивы в творчестве Гумилева // De Visu. 1992. № 10. С. 46–51.

Богомолов Н. А. Батюшков, Манделъштам, Гумилев. Заметки к теме // *Богомолов Н. А.* От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛЮ, 2004. С. 104–118.

Гаспаров М. Л. «Восьмистишия» Манделъштама // Смерть и бессмертие поэта. Материалы междунар. науч. конф., посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Манделъштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.) / Сост. М. Воробьева и др. М.: РГГУ, 2001. С. 47–54.

Гумилев Н. Сочинения в 3 тт. М.: Художественная литература, 1991.

Иванов Г. Осип Манделъштам // *Иванов Г.* Собр. соч. в 3 тт. / Сост. Е. Витковского, В. Крейда. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 615–628.

Йованович М. Николай Гумилев и масонское учение // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы науч. конф. 17–19 сентября 1991 г. / Сост. Н. Кравцовой, М. Эльзона. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1992. С. 32–46.

Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2010.

Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта... 2001. С. 282–316.

Левинтон Г. А. Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе» // Лотмановский сборник. <Вып. 1> / Сост. Е. Пермяков. М.: Гарант, 1995. С. 596—610.

Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000.

Липкин С. И. Квадрига. М.: Аграф; Книжный сад, 1997.

Лукницкая В. К. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л.: Лениздат, 1990.

Лукницкий П. Н. Труды и дни Н. С. Гумилева / Под общ. ред. Ю. Зобнина. СПб.: Наука, 2010.

Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М.: Московский рабочий, 1990.

Мандельштам Н. Я. Комментарий к стихам 1930—1937 гг. // *Мандельштам О.* Стихотворения / Сост. С. Василенко, Ю. Фрейдлин. М.: Республика, 1992. С. 394—494.

Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем в 3 тт. / Сост. А. Мец. Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда, 2010.

Меднис Н. Е. Феномен наложения локусов в русской литературе XIX — начала XX века // Диалог культур: поэтика локального текста. Материалы междунар. науч. конф. / Под ред. П. Алексеева. Горно-Алтайск: РИО Горно-Алтайского университета, 2009. С. 34—46.

Мец А. Г. Комментарии // *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. 2009. С. 517—735.

Мец А. Г., Василенко С. В., Фрейдлин Ю. Л. Комментарий // *Мандельштам О.* Камень. Л.: Наука, 1990. С. 286—309.

Мец А. Г., Лоэст Ф., Добрицин А. А., Нерлер П. М., Степанова Л. Г., Левинтон Г. А. Комментарии // *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. 2010. С. 471—744.

Миц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // *Миц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПб, 1999. С. 362—388.

Нильссон Н. А. «Бессонница» // *Мандельштам и античность* / Сб. статей под ред. О. А. Лекманова. М.: Радикс, 1995. С. 65—76.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского. М.: МГУ, 1990.

Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии / Сост., предисл., коммент. В. Крейда. М.: Молодая гвардия, 2004.

Ронен О. Осип Мандельштам // *Мандельштам О.* Стихотворения... 1992. С. 495—538.

Рубинс М. «Пластическая радость красоты». Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003.

Сегал Д. Литература как охранная грамота. М.: Водолей Publishers, 2006.

Степанов Е. Николай Гумилев. Хроника // *Гумилев Н.* Сочинения в 3 тт. Т. 3. 1991. С. 344–429.

Струве Г. П. Примечания к пьесам // *Гумилев Н.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 3. Вашингтон: Изд. книжного магазина Victor Kamkin, Inc., 1966 – М.: Терра, 1991. С. 229–292.

Террас В. И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // *Мандельштам и античность.* 1995. С. 12–32.

Тименчик Р. Д. Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком // Тезисы 1 Всесоюзной (3) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века» / Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1975. С. 124–127.

Тименчик Р. Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим: Гешарим; М.: Мосты культуры, <2009>.

Шиндин С. Г. Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Гумилева: К рецепции образа Айя-Софии в культуре «Серебряного века» // В. Я. Брюсов и русский модернизм / Сост. О. Лекманов. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 194–203.

Щербачков Р. Л. Примечания // *Гумилев Н.* Соч. в 3 тт. Т. 2. 1991. С. 395–477.

Basker M. Gumilyov's: «Akteon»: A Forgotten Manifesto of Acmeism // *The Slavonic and East European Review.* Vol. 63. 1985. № 4. P. 498–517.

Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem: The Magnes Press / Hebrew University, 1983.

References

Basker, M. (1985). Gumilyov's 'Akteon': A Forgotten Manifesto of Acmeism. *The Slavonic and East European Review*, 63(4), pp. 498-517.

Basker, M. (1996). 'Far away, on Lake Chad' by Nikolay Gumilev (On the evolution of Acmeist poetics). In: *Gumilev readings. Proceedings of the international conference of philologists-slavists.* St. Petersburg: University of Humanities and Social Sciences, pp. 125-137. (In Russ.)

Basker, M. (2000). *Gumilev's Juvenilia: His way to Acmeism*. St. Petersburg: Russian Christian Liberal Institute. (In Russ.)

Bogomolov, N. (1991). Notes. In: N. Bogomolov, ed., *The collected works of N. Gumilev (3 vols)*. Vol. 1. *Poems*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 477-577. (In Russ.)

Bogomolov, N. (1992). Occult motifs in Gumilev's work. *De Visu*, (10), pp. 46-51. (In Russ.)

Bogomolov, N. (2004). Batyushkov, Mandelstam, Gumilev. Notes on the topic. In: N. Bogomolov, *From Pushkin to Kibirov: Articles on Russian literature, mainly on poetry*. Moscow: NLO, pp. 104-118. (In Russ.)

Bogomolov, N., Shcherbakov, R., and Timenchik, R., eds. (1991). *The collected works of N. Gumilev (3 vols)*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

Gasparov, M. (2001). 'Octets' by Mandelstam. In: *Poet's death and immortality. Proceedings of the international conference in honour of O. E. Mandelstam's 60th death anniversary, 28-29 Dec*. Moscow: Russian State University for the Humanities, pp. 47-54. (In Russ.)

Ivanov, G. (1994). Osip Mandelstam. In: E. Vitkovsky and V. Kreid, eds., *The collected works of G. Ivanov (3 vols)*. Vol. 3. *Reminiscences. Literary criticism*. Moscow: Soglasie, pp. 615-628. (In Russ.)

Jovanovic, M. (1992). Nikolay Gumilev and the Masonic doctrine. In: *N. Gumilev and Russian Parnassus: Proceedings of the conference, 17-19 Sep*. St. Petersburg: Museum of Anna Akhmatova in the Fountain House, pp. 32-46. (In Russ.)

Kling, O. (2010). *The influence of Symbolism on Post-symbolist poetry in Russia in the 1910s*. Moscow: The Marina Tsvetaeva Museum. (In Russ.)

Kreid, V., ed. (2004). *The image of Gumilev in Soviet and émigré poetry*. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)

Lekmanov, O. (2000). *A book on Acmeism and other works*. Tomsk: Vodoley. (In Russ.)

Levin, Y. et al. (2001). Russian semantic poetics as a potential cultural paradigm. In: *Poet's death and immortality: Proceedings of the international conference in honour of O. E. Mandelstam's 60th death anniversary, 28-29 Dec*. Moscow: Russian State University for the Humanities, pp. 282-316. (In Russ.)

Levinton, G. (1995). Remizov's subtext in the 'Fourth prose'. In: E. Permyakov, ed., *Lotman collection. Issue 1*. Moscow: Garant, pp. 596-610. (In Russ.)

Lipkin, S. (1997). *Quadriga*. Moscow: Agraf; Knizhniy sad. (In Russ.)

Luknitskaya, V. (1990). *Nikolay Gumilev. The life of the poet. Based on the home archive materials of the Luknitsky family*. Leningrad: Lenizdat. (In Russ.)

Luknitsky, P. (2010). *Work and days of N. S. Gumilev*. St. Petersburg: Nauka. (In Russ.)

Mandelstam, N. (1990). *The second book*. Moscow: Moskovsky rabochy. (In Russ.)

Mandelstam, N. (1992). Commentary on the verses of 1930-1937. In: S. Vasilenko and Y. Freidin, eds., *The collected poems of O. Mandelstam*. Moscow: Respublika, pp. 394-494. (In Russ.)

Mednis, N. (2009). The phenomenon of locus overlap in Russian literature of the 19th and early 20th century. In: *Dialogue of cultures: The Poetics of local text. Proceedings of the international conference, 29 June – 4 July, 2008*. Gorno-Altaysk: Gorno-Altaysk University, pp. 34-46. (In Russ.)

Mets, A. (2009). Commentary. In: A. Mets, ed., *The complete works and letters of O. Mandelstam (3 vols). Vol. 1. Poems*. Moscow: Progress-Pleyada, pp. 517-735. (In Russ.)

Mets, A., ed. (2010). *The complete works and letters of O. Mandelstam (3 vols). Vol. 2*. Moscow: Progress-Pleyada. (In Russ.)

Mets, A., Vasilenko, S. and Freidin, Y. (1990). Commentary. In: O. Mandelstam, *Stone*. St. Petersburg: Nauka, pp. 286-309. (In Russ.)

Mets, A. et al., eds. (2010). Commentary. In: A. Mets, ed., *The complete works and letters of O. Mandelstam (3 vols). Vol. 2. Prose*. Moscow: Progress-Pleyada, pp. 471-744. (In Russ.)

Mints, Z. (1999). The function of reminiscences in A. Blok's poetics. In: Z. Mints, *Alexander Blok's poetics*. St. Petersburg: Iskustvo-SPb, pp. 362-388. (In Russ.)

Nietzsche, F. (1990). *Thus Spoke Zarathustra*. Translated by Y. Antonovsky. Moscow: Moscow State University. (In Russ.)

Nikifor, archmandrite, ed. (1990). *Biblical encyclopaedia*. Moscow: The Holy Trinity — St. Sergius Lavra. (In Russ.)

Nilsson, N. (1995). 'Insomnia'. In: O. Lekmanov, ed., *Mandelstam and Classical Antiquity*. Moscow: Radiks, pp. 65-76. (In Russ.)

Ronen, O. (1992). Osip Mandelstam. In: S. Vasilenko and Y. Freidin, eds., *The collected poems of O. Mandelstam*. Moscow: Respublika, pp. 495-538. (In Russ.)

Rubins, M. (2003). *The plastic joy of beauty: Ecphrasis in the works of Acmeists and the European tradition*. St. Petersburg: Akademicheskij proekt. (In Russ.)

Segal, D. (2006). *Literature as a charter of immunity*. Moscow: Vodoley. (In Russ.)

Shcherbakov, R. (1991). Notes. In: R., Shcherbakov, ed., *The collected works of N. Gumilev (3 vols)*. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 395-477. (In Russ.)

Shindin, S. (2004). A fragment of poetic dialogue between Mandelstam and Gumilev: On the reception of Hagia Sophia image in the culture of Russian Silver Age. In: O. Lekmanov, ed., *V. Y. Bryusov and Russian modernism*. Moscow: IMLI RAN, pp. 194-203. (In Russ.)

Stepanov, E. (1991). Nikolay Gumilev. The Chronicle. In: R. Timenchik, ed., *The collected works of N. Gumilev (3 vols)*. Vol. 3. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 344-429. (In Russ.)

Struve, G. (1966, 1991). Notes to plays. In: G. Struve, B. Filippov, eds., *The collected works of N. Gumilev (4 vols)*. Vol. 3. Washington: Viktor Kamkin, Inc., Moscow: Terra, pp. 229-292. (In Russ.)

Terras, V. (1995). Classical motifs in Osip Mandelstam's poetry. In: O. Lekmanov, ed., *Mandelstam and Classical Antiquity*. Moscow: Radiks, pp. 12-32. (In Russ.)

Timenchik, R. (1975). Akhmatova's principles of quoting compared with Blok's. In: *First All-Union conference 'A. A. Blok's work and Russian culture of the 20th century'*. Tartu, pp. 124-127. (In Russ.)

Timenchik, R. (2009). *How come. Articles on Russian literature of the past century*. Jerusalem: Gesharim; Moscow: Mosty Kultury. (In Russ.)

The temple of Acmeism ***Fragments of a dialogue between Nikolay Gumilev*** ***and Osip Mandelstam***

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-3-123-169

Vyacheslav V. Desyatov

Doctor of Philology

Altai State University

(61a Lenin Av., Barnaul, 656049, Russia; email: galton67@yandex.ru)

Abstract: In the article numerous allusions and direct citations that reciprocally reveal an intensive dialogue between the two Acmeist poets are pointed out and examined. The data are extracted from O. Mandelstam's and N. Gumilev's poems and articles, as well as the latter's narrative poems and plays: mostly texts with references to temples, with which Acmeists strongly identified their creative work on poetic as well as thematic levels. Since the erection of a temple is a recurrent image in Gumilev's works throughout his lifetime, it is easy to assume that Mandelstam's poems like *Notre Dame*, *Hagia Sophia* [*Aya-Sofiya*], and others can be seen as responses to the leader of Acmeists from his loyal disciple. Mandelstam tends to follow Gumilev's lead in this dialogue, developing and detailing his 'architectural philologism'. However, he also sympathizes with the idea of *rebuilding* a temple, the topic becoming even more pronounced after Gumilev's untimely death.

Keywords: N. Gumilev, O. Mandelstam, Acmeism, quote, allusion, dialogue, organic poetics.

The article was received on 17 July 2017.