

петербургские чиновники говорят о служебных карьерах своих сослуживцев.

Итоги П. Д. Боборыкина о тех людях, с которыми он встречался, — убийственны для него.

«Столицы мира» помечены 1912 годом. Фактически они обнимают время с 1865 по 1895 г. «То, что дали самые последние годы прошлого столетия и самые первые ХХ, — предупреждает он, — прибавило бы мало существенного к этим тридцатилетним *итогам*. Я мог бы их дополнить до настоящей минуты. Но я этого не сделаю потому, что моя книга представляет уже нечто вроде исторического *документа*. Поэтому я только изредка ставлю поправки о некоторых деталях, изменившихся за последние десять лет».

Если же, прочтя эти строки, принять в соображение, что именно за эти 17 лет (с 1895 по 1912 г.) Франция пережила полную революцию в области литературы и живописи, а в области научной мысли вступила под новый знак, то мы ясно поймем, почему надо по крайней мере 15—20 лет, чтобы наши знатоки западной культуры успели нас известить о последних новостях идейных течений.

ГОЛОСА ПОЭТОВ *

Голос — это самое пленительное и самое неуловимое в человеке. Голос — это внутренний слепок души.

У каждой души есть свой основной тон, а у голоса — основная интонация. Неуловимость этой интонации, невозможность ее ухватить, закрепить, описать составляют обаяние голоса.

Об этом думал умирающий Теофиль Готье, говоря, что, когда человек уходит, го безвозвратнее всего погибает его голос. Недаром сам Готье так тщетно, несмотря на всю точность определений, старался пластически выявить обаяние голоса в своей поэме «Контральто».

Но Теофиль Готье все же был неправ, потому что в стихе голос поэта продолжает жить со всеми своими интонациями.

Лирика — это и есть голос. Лирика — это и есть внутренняя статуя души,¹ возникающая в то же мгновение, когда она создается.

И мы знаем голос Теофиля Готье отнюдь не по описаниям его, а по его стихам. Знаем юношеский, патетически расплавленный голос «Альбертуса», знаем и зрелый рокочущий и воркующий, быстроскользящий, густой, с отливами застывающего металла голос «Эмалей и камней».

Смысл лирики — это голос поэта, а не то, что он говорит. Как верно для лирика имя юношеской книги Верлена — «Романсы без слов».²

Мы знаем, как по-разному звучит один и тот же размер у двух поэтов только благодаря различным интонациям голоса; как блоковское «И вновь блеснув из чаши винной. . .» не похоже на «Мой дядя самых честных пра-

* Софья Парнок. Стихотворения. Петр., 1916 г. Осип Мандельштам. Камень. Стихи. Петр., 1916 г.

вил. . .», хотя эти два стиха и по размеру и по ритму — тождественны.³ Мы знаем, как обыденные слова разговорной речи по-особому звучат в толосах различных поэтов: как у Федора Сологуба по-своему звучат «злой», «смерть», «очарование»; как у Брюсова звучит «в веках», «пытка»; как Бальмонт совершенно не похоже ни на кого произносит «Любовь», «Солнце»; а Блок «маска», «мятель», «рука».

Голоса поэтов пережили на наших глазах большую эволюцию. Старые поэты «пели». Главное был напев. Напева было немного. В них вправлялось все личное. Легко составлялся хор — школа. Пушкин в свое время ввел в русский стих четкую и сухую фразу — «прозу», которая подымала напевность соседних стихов до неведомой силы. Но эта благодарная пушкинская «проза» в стихе вскоре выродилась в однообразный речитатив, и голоса русских поэтов потонули к 80-м годам в однообразной и чувствительной напевности, синтез которой был дан Надсоном.

Французский «вер-либризм» приблизительно в ту же эпоху поднял мятеж против торжественно-однообразного гула Гюго, Леконт де Лиля и парнасцев.

Символизм был борьбой за права голоса, борьбой за более интимное слияние стиха и фразы, которое в сущности и создало «свободный стих».

Через это завоевание, совершенное в чужой речи, и русская лирика почувствовала себя внезапно свободной. Сразу зазвучали в русской поэзии, перебивая друг друга, несхожие, глубоко индивидуальные голоса, теперь нам хорошо знакомые.

Раньше всех ужалил ухо новой интонацией голос Бальмонта, капризный, изменчивый, весь пронизанный водоворотами и отливами, как сварка стали на отравленном клинке. Голос Зинаиды Гиппиус — стеклянно-четкий, иглистый и кольчатый. Металлически-глухой, чеканящий рифмы голос Брюсова. Литургийно-торжественный, с высокими теноровыми возгласиями голос Вячеслава Иванова. Медвяный, прозрачный, со старческими придыханиями и полынной горечью на дне — голос Ф. Сологуба.⁴ Глухой, суровый, подземный бас Балтрушайтиса. Срывающийся в экстатических взвизгах фальцет Андрея Белого. Отрешенный, прислушивающийся и молитвенный голос А. Блока. Намеренно небрежная, пересыпанная жемчужными галлицизмами речь Кузмина.⁵ Шепоты, шелесты и осенние шелка Аделаиды Герцык. Мальчишески-озорная скороговорка Сергея Городецкого.

После этого был период, когда все русские поэты со страстью изучали анатомию и структуру стиха, разнимали его на составные части, искали числовых соотношений, стремились «алгеброй разъять гармонию», найти основные законы благозвучия и свести многообразие ритма к простейшим формулам.

Конечно, при этом выражались и обычные опасения: «Значит, теперь всякий может писать совершенные стихи»; и осуждения: «Настоящие поэты создавали свои поэмы, ничего этого не зная и не изучая».

Но вот миновало лишь несколько лет, и в русской лирике уже обнаруживаются плоды этой аналитической работы над стихом. И выявля-

ются они не в тех, кто анатомировал и разымал, а в молодых, чисто интуитивно воспринявших итоги их исследований.

У старшего поколения современных поэтов лирический голос оставался голосом декламирующим, голосом напряженным, звучащим с возвышения, являясь более или менее точной стилизацией их живого голоса.

У последних пришельцев стих подошел гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта. В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Феод. Анненском⁶ и намечалось в Кузмине. Теперь это слияние стиха и голоса зазвучало непринужденно и свободно в поэзии Ахматовой, Марины Цветаевой, О. Мандельштама, Софии Парнок.

В их стихах все стало голосом. Все их обаяние только в голосе. Почти все равно, какие слова будут они произносить, так хочется прислушиваться к самым звукам их голосов, настолько свежих и новых в своей интимности. «Значенье — суета, и слово — только шум, когда фонетика — служанка Серафима», — как говорит Мандельштам.⁷ О, это совсем не обработанный голос певца, наполовину ставший инструментом, а именно зацветающий звук голоса, произносящего случайные слова, иногда еще юношески ломающегося, но пленительного, как неожиданная статуя души, растворяемая временем в то самое мгновение, когда она возникает.

У меня звучит в ушах последняя книга стихов Марины Цветаевой,⁸ так непохожая на ее первые полудетские книги,⁹ но я, к сожалению, не могу сослаться на нее, так как она еще не вышла. Но предо мной два сборника стихов Софии Парнок и О. Мандельштама, вышедшие в этом году, волнующие по-разному, но одним и тем же волнением. Волнением голоса, в который хочется вслушаться, который хочется остановить, но он скользит, как время между пальцев.

Вот стихотворение С. Парнок, через которое я вошел в ее книгу.

Смотрят снова глазами незрячими
Матерь Божья и Спаситель-Младенец.
Пахнет ладаном, маслом и воском.
Церковь тихими полнится плачами.
Тают свечи у юных смиренниц
В кулачке окоченелом и жестком.

Ах, от смерти моей уведи меня,
Ты, чьи руки загорелы и свежи,
Ты, что мимо прошла, раззадоря!
Не в твоём ли отчаянном имени
Ветер всех буревых побережий,
О Марина, соименница моря!¹⁰

Все это стихотворение — одна фраза, крикнутая единым духом, без перерывов. Первая строфа — созерцание, длительная задумчивость, сжимающаяся до боли в ее последнем стихе («В кулачке окоченелом и жестком»). Вторая — неожиданный вопль, через который проходит целая смена интонаций: он начинается глубоким женским контральто («Ах,

от смерти моей уведи меня...») и постепенным нарастанием чувства переходит от отчаяния к юношескому вызову, девичьему крику... («Не в твоём ли 'отчаянном имени'. . .).

Это стихотворение — ключ к голосу всей книги: в ней ряд стихотворений, продуманных, замолчанных, молча закрепленных, и ряд стихов, крикнутых, прошептанных, сказанных, отвеченных. Внутренняя статуя голоса возникает из этого зябкого молчания сердца, прерываемого криком нахлынувшей жизни.

В молчании кажется, «как будто кто-то равнодушный с вещей и лиц совок покров. — И тьма, — как будто тень от света, и свет — как будто отблеск тьмы. Да был ли день? И ночь ли это? Не сон ли чей-то смутный мы?»¹¹ («Белою ночью»); голоса поют «Обрети и расточи»;¹² время года «полувесна и полусень»;¹³ «Сонет дописан, вальс дослушан, и доцелованы уста».¹⁴ «Ни святости, ни греха, во мне, как во всем дыханье — подземное колыханье вскипающего стиха».¹⁵

И вот тут, как в приведенном выше стихотворении, прорывается вопль к жизни:

«Снова сердце — сумасшедший капитан, — правит парус к неотвратной гибели»¹⁶. . . и снова: «Сердце открыто ветрам — всем ветрам»,¹⁷ и начинается упрямый спор с уходящим временем: «Злому верить не хочу календарю. Кто-то жуткий, что торопишь? Я не подарю ни минутки. Отщипнуть бы, выхватить из жизни день, душу вытрясть... Я твою, пустая, злая дребедень, знаю хитрость»,¹⁸ а после этого торжествуя: «Сегодня весна впервые, и миру несколько лет!».¹⁹

В этом основной, пленяющий изгиб лирического голоса С. Парнок.

Но среди интонаций ее останавливают своей глубокой страстностью и пронзительностью все слова, касающиеся любви и ее ран:²⁰

«Ты не спросишь в ночи буйные, первой страстью прожжена, чьи касанья поцелуйные зацеловывать должна»,²¹ или:

Вспомнились эти глаза с невероятным зрачком. . .
 . . . Но под ударом любви ты — что золото ковкое!
 Я наклонилась к лицу, бледному в страстной тени,
 Где словно смерть провела снеговою пуховкою.²²

Или о цыганке:

«Тех крестили в крестильной купели, эту — в адском, смоляном котле».²³

И рядом с этими нотами исступления и боли, в лирическом голосе С. Парнок есть уклоны грации и нежности, достойные греческой «Антологии»: «Ах, как бабочка, на стебле руки моей, погостила миг — не боле — твоя рука». . .²⁴ «Когда я твое губами слушала сердце». . .²⁵

Сомнения быть не может: в этой лирике звучит тот волнующий и странный голос, о котором Теофиль Готье сказал:

Que tu me plais, ô timbre étrange!
 Son double, homme et femme à la fois,
 Contralto, bizarre mélange,
 Hermaphrodite de la voix.

Что по-русски можно перевести так:

Меня пленяет это слиянье
Юноши с девушкой в тембре слов —
Контральто! — странное сочетанье —
Гермафродит голосов!

Рядом с этим гибким и разработанным женским контральто, хорошо знающим свою силу и умеющим ею пользоваться, юношеский бас О. Мандельштама может показаться неуклюжим и отрочески ломающимся. Это и есть отчасти. Но какое богатство оттенков, какой диапазон уже теперь намечены в этом голосе, который будет еще более гибким и мощным.

Мандельштам не хочет *разговаривать* стихом, — это прирожденный *певец*, и признает он не чтение стихов, а только патетическую декламацию; его идеал — театр Расина, когда «расплавленный страданьем крепнет голос, и достигает скорбного закала негодованьем раскаленный слог».²⁶

В его книге чувствуется напряженная гортань, обозначается горло певца²⁷ с прыгающим адамовым яблоком. Часто на протяжении многих страниц он только пробует голос, испытывает его глубину, силу и нажим интонации. Для ценителя лирического пения эти пробы голоса, эти лирические фразы прекрасны.

Осенний сумрак, ржавое железо —
Скрипит, поет и разъедает кровь —
Что мне соблазн и все богатства Креза
Пред лезвием твоей тоски, Господь? . . .²⁸

Или:

Отравлен хлеб и воздух выпит —
Так трудно раны врачевать —
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать. . .²⁹

Обе эти фразы из начала книги, которая расположена хронологически. Но я беру такое же четверостишие из ее конца. Насколько этот же голос звучит гуще, глубже, свободнее:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины:
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся. . .³⁰

В любви поэта к патетическому и торжественному нет ничего нового: все поэты начинают с этой любви.

«Как царский скиптр в скинии пророков, у нас цвела торжественная боль»,³¹ — говорит Мандельштам про старую драматическую поэзию. Оригинально то, что его торжественность не однообразна, что для ее передачи ему надо предварительно изучить тысячи оттенков и модуляций, что в патетическом он любит не самый подъем чувства, а таинственное цветение голоса:³² «Зловещий голос, горький хмель, — души расковыривает недра; — так негодующая Федра, — стояла некогда Рашель».³³ Поэтому он молится:

«Да обретут мои уста первоначальную немоту» и закликает: «Останься пеной, Афродита, и слово — в музыку вернись». Он старается достигнуть истоков речи: «Она еще не родилась. Она и музыка, и слово и потому всего живого ненарушаемая связь».³⁴

Природа для него оживает через сравнение со звуком, с метрикой. «Как бы *цезурою* зияет этот день!» — восклицает он и описывает тихий летний день такими словами: «Есть иволги в лесах, и гласных долгота в тонических стихах — единственная мера; но только раз в году бывает разлита в природе длительность, как в метрике Гомера».³⁵

Лучшие стихотворения «Камня» посвящены тайнствам речи и голоса, которые он прочувствовал глубже всего. И вероятно поэтому в мире пластическом он сильнее всего чувствует архитектуру;³⁶ потому что не есть ли архитектура — камень, который стал словом,³⁷ и не каждый ли собор звучит своим голосом? «И пятиглавые Московские соборы — с итальянской и русской душой»,³⁸ и Айя-София с ее «гулким рыданием серафимов»,³⁹ и Notre-Dame, где «как некогда Адам, распластывая нервы, играет мышцами крестовый легкий свод»,⁴⁰ Архангельский собор «весь удивленье райских дуг»⁴¹ и Казанский: «распластался храм Господен, как легкий крестовик-паук».⁴²

Для Мандельштама торжественное всегда театрально и соединено с пышными драпировками и величественным жестом. Какой великолепный плафонный барокко дает он в заключение «Оды Бетховену»: ⁴³ «И царской скинии над нами разодран шелковый шатер, и в промежутке воспаленном, где мы не видим ничего — ты указал в чертоге тронном на белой славы торжество!». . .

Ода — это его область. Ему удаются синтетически-живописные исторические определения: «Завоевателей исконная земля — Европа в рубище Священного Союза. . . Пята Испании, Италии Медуза, и Польша нежная, где нету короля. . .», «. . . с тех пор, как в Бонапарта гусиное перо направил Метерних. . .».⁴⁴

Но диапазон его тем очень широк, и он, нисколько не понижая густого тембра своего стиха, может говорить и об аббате «Флобера и Золя», который проходит вдоль межи «влача остаток власти Рима, среди колосьев спелой ржи», а вечером: «Он Цицерона на перине читает, отходя ко сну: так птицы на своей латыни молились Богу в старину».⁴⁵ И о кинематографе: «Кинематограф. . . Три скамейки. Сантиментальная горячка. . . И в иступленьи, как гитана, она заламывает руки. Разлука. Бешеные звуки затравленного фортепьяно».⁴⁶

Голос Мандельштама необыкновенно звучен и богат оттенками и изгибами. Но настоящее цветение его еще впереди. А этот «камень» пока еще один из тех, которые Демосфен брал в рот, чтобы выработать себе отчетливую дикцию.⁴⁷

