

## 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 её ухватить, закрепить, описать составляют обаяние голоса.

Об этом думал умирающий Теофиль Готье<sup>1</sup>, говоря, что когда человек уходит, то безвозвратное 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 всё 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<sup>2</sup>, изникающая в то же мгновение, когда она создается.

И мы знаем голос Теофиля Готье отнюдь не по описаниям его, а по стихам. Знаем юношеский, патетически расплавленный голос «Альбертюса», знаем и зрелый, рокошущий и воркующий, быстро-скользящий, 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<sup>3</sup> – «Романсы без слов».

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 правил...», хотя эти два стиха и по размеру, и по ритму тождественны.<sup>4</sup> Мы знаем, как обыденные слова разговорной речи по-особому звучат в голосах различных поэтов: как у Федора Сологуба по-своему звучат «злой», «смерть», «очарование»; как у Брюсова звучит «в веках», «пытка»; как

---

<sup>1</sup> Готье Теофиль (1811–1872) – французский поэт.

<sup>2</sup> Возможно, что эта мысль и сходная с ней фраза из ранней статьи Гумилёва «Жизнь стиха» («стихотворение должно являться слепком прекрасного человеческого тела» // Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 49) «суммированы» в строке Мандельштама из стихотворения «Нашедший подкову» (1923): «И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова» (Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. С. 172).

<sup>3</sup> Верлен Поль (1844–1896) – французский поэт.

<sup>4</sup> Видимо, связано (отчасти полемически) со стиховедческими идеями Андрея Белого (ср. ниже: «после этого был период, когда все русские поэты со страстью изучали анатомию и структуру стиха»). Различие «Интонаций» сравниваемых стихов определяется расположением словоразделов, так что замечание Волошина фактически повторяет претензии к Белому (не вполне справедливые), высказанные в рецензии В. Брюсова (Аполлон. 1910. №2 11; см. подробнее: Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Т. 12. Тарту, 1981. С. 101, 105, 112-118 и др.)

Бальмонт совершенно не похож 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. Напевов было немного. В них вправлялось всё личное. Легко составлялся хор – школа. Пушкин в своё время ввёл в русский стих чёткую и сухую фразу – «прозу», которая подымала напевность соседних стихов до неведомой силы. Но эта благородная 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<sup>1</sup>.

Французский «вер-либризм» приблизительно в ту же эпоху поднял мятеж против торжественно-однообразного гула Гюго, Леконт де Лиля и парнасцев<sup>2</sup>.

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

Через это завоевание, совершённое 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-чёткий, 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.<sup>3</sup> Глухой, суровый, подземный бас Балтрушайтиса. Срывающийся в экстатических взвизгах фальцет Андрея Белого. Отрешённый, прислушивающийся и молитвенный голос А. Блока. Намеренно небрежная, пересыпанная жемчужными галлицизмами речь Кузмина.<sup>4</sup> Шёпоты, 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.

<sup>1</sup> Надсон Семён Яковлевич (1862–1887) – русский поэт.

<sup>2</sup> Группа французских поэтов; сложилась в 1866 г. после выхода сб. «Современный Парнас»; декларировала «искусство для искусства» (Леконт де Лиль, Ж. М. Эредиа, Сюлли-Прюдом и др.).

<sup>3</sup> Ср. у Мандельштама в приветствии «К юбилею Ф. К. Сологуба»: «... кто этот человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой?< ... > Есть косноязычные времена, лишённые голоса. Из косноязычья рождается самый прозрачный голос» (Последние новости. 1924. №2 6. 11 февр.; Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. М., 1993. Т. 1. С. 408-409).

<sup>4</sup> Ср. слова Мандельштама о Кузмине в статье «Буря и натиск»: «... культивировал сознательную небрежность и мешковатость речи, испещрённой галлицизмами и полонизмами» (Русское искусство. 1923. №1; Мандельштам О. Собр. соч. В 4 т. М., 1993. т. 2. с. 293).

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 выявляются 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 напряжённым, звучащим с возвышения, являясь более или менее точной стилизацией их живого голоса.

У последних пришельцев стих подошёл гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта. В старшем поколении это уже предчувствовалось в Ин. Фед. Анненском<sup>1</sup> и намечалось в Кузmine. Теперь это слияние стиха и голоса зазвучало непринужденно и свободно в поэзии Ахматовой, Марины Цветаевой, О. Мандельштама, Софии Парнок.

В их стихах всё стало голосом. Всё их обаяние только в голосе. Почти всё 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. О, это совсем не обработанный голос певца, наполовину ставший инструментом, а именно зацветающий звук голоса, произносящего случайные слова, иногда ещё 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<sup>2</sup>, так не похожая на её первые полудетские книги,<sup>3</sup> но я, к сожалению, не могу сослаться на неё, так как она ещё 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 вошёл в её книгу.

*Смотрят снова глазами незрячими  
Матерь Божья и Спаситель-Младенец.*

---

<sup>1</sup> Восприятие Анненского как предтечи акмеистов часто фигурировало в критике 1910-прежде всего у самих акмеистов (об этом в связи со статьёй Волошина см.: Тимерчик Р.Д. 1) По поводу «Антологии петербургской поэзии эпохи акмеизма» // Russian Literature. 1977. Vol. 5. №24. P. 320, примеч.; 2) Заметки об акмеизме. III // Ibid. 1981. №2 9. P. 175-190). В 1916 в том же издательстве «Гиперборей», которое выпустило «Камень», вышел сборник стихов Гумилёва «Колчан», открывавшийся стихотворением «Памяти Анненского».

<sup>2</sup> Имеется в виду книга стихов 1916 «Вёрсты», вышедшая только в 1922.

<sup>3</sup> Сборники Цветаевой «Вечерний альбом» (М., 1910), с которого началась дружба Волошина и Цветаевой, и «Волшебный фонарь» (М., 1912).

*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!<sup>1</sup>*

Все это стихотворение – одна фраза, крикнутая единым духом, без перерывов. Первая строфа – созерцание, длительная задумчивость, сжимающаяся до боли в её 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 закреплённых, и ряд стихов, крикнутых, прошёптанных, 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 совлёк 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?» («Белой ночью»); голоса поют «обрети и расточи»; время года «полувесна и полуосень»; «Сонет дописан, вальс дослушан,



<sup>1</sup> Стихотворение С. Парнок приведено полностью («Стихотворения». С. 14). На принадлежавшем Волошину экземпляре отчёркнуты строки 5-12 этого стихотворения (книга хранится в Доме-музее Волошина, пометы любезно сообщены нам В. П. Купченко). Практически все цитируемые Волошиным строки отчёркнуты на полях (или – соседние с ними строки), и все помеченные им строки приведены в статье (или, во всяком случае, – строки из всех помеченных стихотворений). Ниже пометы Волошина к каждому стихотворению не оговариваются. Стихотворение посвящено М. Цветаевой. Последние строки, возможно, перекликаются со стихотворением Цветаевой «Душа и имя» (из «Волшебного фонаря»): «Но Бог мне имя иное дал, / Морское, оно, морское». Знакомство С. Парнок и М. Цветаевой началось не позднее осени 1914 (об их отношениях см. в указанной выше работе С. В. Поляковой «Незакатные оны дни»).

и доцелованы уста». «Ни святости, ни греха, во мне, как во всем дыханье – подземное колыханье вскипающего стиха».

И вот тут, как в приведённом выше стихотворении, прорывается вопль к жизни: «Снова сердце – сумасшедший капитан – правит парус к неотвратимой гибели...»<sup>1</sup> – и снова: «Сердце открыто ветрам – всем ветрам»<sup>2</sup>, 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»<sup>3</sup>, а после этого торжествующе: «Сегодня весна впервые, и миру нисколько лет!»<sup>4</sup>

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

Но среди интонаций её останавливают своей глубокой страстностью и пронзительностью все слова, касающиеся любви и её ран<sup>5</sup>: «Ты не спросишь в ночи буйные, первой страстью прожжена, чьи касанья поцелуйные зацеловывать должна» 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 снеговую пуховкою.<sup>6</sup>*

Или о цыганке: «Тех крестили в крестильной купели, эту – в адском смоляном котле»<sup>7</sup>.

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...», «Когда я твоё губами слушала сердце...»<sup>8</sup>

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

<sup>1</sup> Из стихотворения «Снова знак к отплытию нам дан!..» (Там же. С. 77).

<sup>2</sup> Из стихотворения «Он ходит с женщиной в светлом...» (Там же. С. 68).

<sup>3</sup> Из стихотворения «Злому верить не хочу календарю...» (Там же. С. 27).

<sup>4</sup> Из стихотворения «Как светел сегодня свет...» (Там же. С. 16).

<sup>5</sup> Ср. рецензию А. Герцык на «Стихотворения» Парнок: «Неутолённость и одинокость духа обращают взоры поэта на мир женщины, воспеваемой им в тонких сафических строфах, близких не только формой, но и духом своему античному образцу < ... > Всегда любовь как поединок, как борьба двух волей, в пепле сжигающая, тоскующая страстность и в конце – усталость без границ и кроткое смирение перед свершившимся» (Северные Записки. 1916. №2. С. 228).

<sup>6</sup> Из стихотворения «девочкой маленькой ты мне предстала неловкою...» (Там же. С. 76; посвящено М. Цветаевой).

<sup>7</sup> Из стихотворения «Как в истерике, рука по гитаре...» (Там же. С. 49).

<sup>8</sup> Из стихотворений «Газэлы» и «Сафические строфы» (Там же. С. 75, 57).

Que tu me plais, étimbre étrange!  
 Son double, nomme 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!<sup>1</sup>*

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<sup>2</sup>, когда «расплавленный страданьем крепнет голос и достигает скорбного закала негодованьем раскалённый слог»<sup>3</sup>.

В его книге чувствуется напряженная гортань, обозначается горло певца, 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, поёт и разъедает плоть –

---

<sup>1</sup> Волошин камуфлирует тему однополю любви (двоих) темой двуполости одного (гермафродита), хотя сближение этой темы с гермафродитизмом традиционно и понятно (гомосексуальное поведение как бы имитирует роль противоположного пола). Он, видимо, специально (по причинам биографическим, но, может быть, и метрическим) не использовал уже существовавший перевод Гумилёва (*Готье Т. Эмми и камеи*. СПб.: Изд-во М. В. Попова, 1914; вместе с французским оригиналом: *Готье Т. Эмали и Камеи / Gautier Th. Emaux et amées*. М.: Радуга. 1989. С. 69-75), хотя, вероятно, позаимствовал из него слово *юноша*, отсутствующее в оригинале (*homme et femme*, впрочем в предыдущей строфе, где говорится о переходе «Из формы в звук», появляются «*la jeune fille et le garçon*»): «О, как ты мил мне, тембр чудесный, / Где юноша с женою слит, / Контральто, выродок прелестный, / Голосовой гермафродит!». Об этом стихотворении и теме гермафродитизма см.: *Carlinsky S. Contralto: Rossini, Gautier and Gumilev // Language. Literature. Linguistics. In Honor of F. J. Whitfield on his 70-th Birthday / Ed. M. Flier, S. Karlinsky. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1987. P. 128-141.*

<sup>2</sup> Жан Расин (1639–1699) – французский драматург.

<sup>3</sup> Из стихотворения Мандельштама «Я не увижу знаменитой Федры...» («Камень». С. 85).

Что мне соблазн и все богатства Креза  
Пред лезвием твоей тоски, Господь?..<sup>1</sup>

Или:

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

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

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

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

«Как царский скипетр в скинии пророков, у нас цвела торжественная боль»<sup>2</sup>, – говорит Мандельштам про старую драматическую поэзию. Оригинально то, что его торжественность не однообразна, что для её передачи ему надо предварительно изучить тысячи оттенков и модуляций, что в патетическом он любит не самый подъём чувства, а таинственное цветение голоса<sup>3</sup>: «Зловещий голос, горький хмель, души расковыривает недра: так – негодующая Федра – стояла некогда Рашель»<sup>4</sup>. Поэтому он молится: «Да обретут мои уста первоначальную немоту» – и заклинает: «Останься пеной, Афродита, и слово – в музыку вернись». Он старается достигнуть истоков речи: «Она ещё не родилась. Она и музыка, и слово и потому всего живого ненарушаемая связь»<sup>5</sup>.

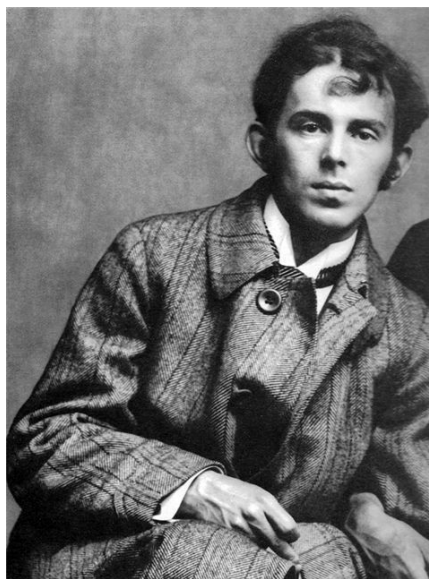
<sup>1</sup> Цитата из стихотворения «Змей».

<sup>2</sup> Неточная цитата из стихотворения «Есть ценностей незыблемая скала ... ». У Мандельштама: «Как царский посох».

<sup>3</sup> Относится к частому у Мандельштама (и в более поздних стихах) соседству темы музыки с мотивом хмеля, цветения. Слово «цветение» в акмеистической и посвящённой акмеистам критике связано с одним из значений греческого слова, лежащего в основе названия акмеизма, – «расцвет, цветение». В контексте статьи Волошина частое повторение этого мотива может быть связано с самой фамилией Цветаевой – ср. в посвящённом ей и цитируемом ниже стихотворении «В разноголосице девического хора...» игру имён: Флоренция – Цветаева.

<sup>4</sup> Из стихотворения «Ахматова» («Камень». С. 64), позднее печаталось без названия («Вполоборота, о печаль ...»).

<sup>5</sup> Из стихотворения «Silentium» (Там же. С. 16).



**О. Мандельштам**

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»<sup>1</sup>.

Лучшие стихотворения «Камня» посвящены таинствам речи и голоса, которые он прочувствовал глубже всего. И вероятно, поэтому в мире пластическом он сильнее всего чувствует архитектуру<sup>2</sup>; потому что не есть ли архитектура – камень, который стал словом, – и не каждый ли собор звучит своим голосом? «И пятиглавые московские соборы с итальянскою и русскою

душой»<sup>3</sup>, и Айя-София с её «гулким рыданием серафимов», и Notre-Dame, где, «как некогда Адам, распластывая нервы, играет мышцами крестовый лёгкий свод», Архангельский собор, «весь удивленья

<sup>1</sup> Из стихотворения «Есть иволги в лесах ...» (Там же. С. 68).

<sup>2</sup> Ср. суждения Гумилёва: «... любовь ко всему живому и прочному приводит Мандельштама к архитектуре» (Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. С. 175); «... всё-таки он чаще всего думает об архитектуре» (Там же. С. 202). «Архитектуру Мандельштам почувствовал как редко кто из поэтов. "Айя-София", "Твердыня Notre Dame", "маленькое тело" Казанского собора – всё это у него движется, волнуется, живёт ритмом одушевлённой жизни», – писал Г. Гершенкройн (Одесские Новости. 1916. №10011. 20 марта. С. 2). В статье С. Городецкого «Музыка и архитектура в поэзии» (Речь. 1913. № 162. 17/30 июня. С. 3) музыке-зауми («Заветы Верлена были приняты у нас с излишней горячностью») противопоставляется «архитектура» стихов Мандельштама: «Давно сказано < ... >, что музыка есть жидкая архитектура, а архитектура окаменевшая музыка < ... > Тяжёлые слова < ... > гордятся своим весом и для соединений своих требуют строгих законов, подобно камням, соединяющимся в здание». Можно даже предположить полемику Волошина с позицией, подобной позиции Городецкого. Сходная тема возникает и в рецензии самой Софии Парнок на «Камень» (Северные Записки. 1916. Апрель - май. С. 242-243. Подпись: Андрей Полянин; Мандельштам О. Камень. С. 230-232): «Творчество О. Мандельштама – в ваянии из слова. И вместе с тем поэт не только не во вражде с музыкой, а наоборот, в крепчайшем союзе с ней. Его "Камень" – поющий камень < ... > скульптура и музыка сдружились, покорствуя поэту».

<sup>3</sup> Парафраз и цитата из стихотворения «В разноголосице девического хора / Все церкви нежные поют на голос свой». Стихотворение посвящено М. Цветаевой, не вошло в «Камень», датируется февралём 1916, опубликовано в «Альманахе Муз» (М., 1916. С. 112). Хотя Волошин мог прочесть его и в «Альманахе Муз», который вышел между 4 и 11 октября (см.: Книжная летопись. 1916. № 41. 15 окт.), а статья Волошина была послана в редакцию «Речи» 15 дек. 1916, однако в описанной ситуации более вероятно, что он узнал стихи непосредственно от Мандельштама. Цитату из этого стихотворения («явление Авроры») использовала позднее Цветаева в пьесе «Каменный ангел» для того, чтобы указать на автобиографичность героини пьесы, Авроры.



райских дуг», и Казанский: «распластался храм Господень, как лёгкий крестовик-паук».

Для Манделъштама торжественное всегда театрально и соединено с пышными драпировками и величественным жестом. Какой великолепный плафонный барокко даёт он в заключение «Оды Бетховену»<sup>1</sup>: «И царской скинии над нами разодран шелковый шатёр, и в промежутке воспалённом, 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 Меттерних...»<sup>2</sup>

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»<sup>3</sup>. И о кинематографе: «Кинематограф... Три скамейки. Сентиментальная горячка... И в исступленье, как гитана, она заламывает руки. Разлука. Бешеные звуки затравленного фортепьяно».

Голос Манделъштама необыкновенно звучен и богат оттенками и изгибами. Но настоящее цветенье его еще впереди. А этот «камень» пока ещё один из тех, которые Демосфен брал в рот, чтобы выработать себе отчётливую дикцию<sup>4</sup>.

<1917>

**Максимилиан ВОЛОШИН**

*Собрание сочинений, 2008, Том шестой, Книга вторая, Проза 1900-1927.*

<sup>1</sup> Входит в «Камень» (С. 75-78).

<sup>2</sup> Из стихотворения «Европа» (Там же. С. 72).

<sup>3</sup> Из стихотворения «Аббат» (Там же. С. 79-80).

<sup>4</sup> Слова, связанные, видимо, не только с темой ученичества Манделъштама, но и с темой изучения Манделъштамом русского языка, постоянно повторяющейся у акмеистов. Ср.: «...русский язык, сложнейшим оборотам которого ему приходилось учиться, и не всегда успешно» (Н. Гумилёв) (Аполлон. 1916. № 1. С. 30; Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. С. 200); «В "Камне" есть < ... > режущие ухо ошибки против языка» (Там же. С. 203); «Работа < ... > состоящая в < ... > усвоении русского языка, была огромна < ... > он изучил язык. И хотя никаким изучением не заменить природного знания языка, тем не менее стихи Манделъштама вполне литературны» (Городецкий С. Поэзия как искусство // Лукоморье. 1916. № 18. 30 апр. С. 20); «Недостаток вкуса усугубляется недостаточным знанием языка» (Городецкий С. Стихи о войне (в «Аполлоне») // Речь. 1914. № 297. 3 нояб.).

\* \* \*

Впервые – Речь. 1917. № 129. 4 июня. С. 3.

Рукопись статьи была отправлена в редакцию «Речи» И.В. Гессену 15 дек. 1916 (Труды и дни. С. 415).

В архиве Волошина сохранился развёрнутый план статьи, свидетельствующий о том, что критик предполагал охарактеризовать гораздо более широкий спектр поэтических «голосов», чем тот, который затронут в опубликованном тексте:

«Голоса современных поэтов:

Бальмонт, Гиппиус, Брюсов, Вяч. Иванов, Сологуб, Балтрушайтис, Белый, Блок, Кузмин, Герцык, Городецкий.

Аннеиский. Академически торжественный, накрахмаленный баритон, который вдруг переходит в мастерское почти клоунское звукоподражание и кончает неожиданно простым, жутким, усталым "вполголоса", захватывающим своей обнажённой человеческой искренностью.

Северянин. Теноровые фиоритуры и томные ариозо, переходящие в лакейский пафос смердяковских романсов, перед которыми не могло устоять ни одно сердце русской модистки.

Гумилёв. Зоологические звуковые имитации, лиры, обтянутые золотой бумагой, и фразы, старательно распяленные на педалах, как новые перчатки.

Люб<овь> Столица. Голос московский, с мещанской распевкой, талант сдобный и румяный.

Вл. Ходасевич. Голос глубокий, завуалированный, негромкий и прекрасный, западающий в душу верностью тона.

Ахматова. Прекрасный и полный голос истинной певицы, которая любит вставлять среди пения неожиданные ремарки "прозой" для того, чтобы увеличить остроту лиризма.

Марина Цветаева. То голос разумного дитя, то мальчишески ломающийся и дерзкий, то с глубоко национальными и длинными бабьими нотами.

Поликс<ена> Соловьёва. Почти мужской контральто с женскими грудными нотами.

Мариэтта Шагинян. По-восточному гибкий, пряно экзотический, умеющий странно сочетать сутры Корана с отвле<чё>нными максимумами неокантианства.

Клюев и Есенин. Деланно-залихватское треньканье на балалайке, игра на гармошке и подлинно русские захватывающие голоса.

София Парнок. Как бы глубоко сознательный, успокоенный в себе и неожиданно переходящий от шепота до крика страсти голос, о котором хочется сказать словами Т. Готье: "Мне нравится это сияние ...".

Мандельштам. Быть может, наиболее музыкальный и богатый мелодическими оттенками из всех современных поэтов, но ещё слишком молодой голос, постоянно пробующий себя, любующийся округлостью собственного звука и сам себе удивляющийся.

*Эренбург.* То иступлённый, то властный, то яростный жестокий голос пророка, дошедшего до экстаза в пустынях огромного и людного города, который часто кричит "per la bocca de su herida" («уста́ми своих ран» – исп.).

*Маяковский.* Голос площадного гаера, который делает "парад" перед своим балаганом, [балагура, ругателя] и способен покрыть шум тысячной толпы своим голосом и ошеломить её наглостью своего цинизма и потоком ругательств».

(ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 313, л. 1-1 об.).

Не исключено, что этот план был составлен уже после опубликования статьи «Голоса поэтов». На отдельном листе Волошин выписал также, кроме упомянутых, имена других поэтов, но без характеристики их «голосов»: И. Бунин, Вас. Комаровский, М. Зенкевич, Черубина де Габриак, Г. Шенгели, Э. Багрицкий, Ю. Олеша, Т. Чурилин (Там же, л. 3).

Отношениям С. Я. Парнок с Волошиным посвящена специальная работа: *Купченко В. П.*: С. Я. Парнок и М. А. Волошин. К истории взаимоотношений// Лица. Биографический альманах. Вып. 1. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1992. С. 408-426 (из-за нечёткой формулировки на с. 409 может создаться впечатление, что «Голоса поэтов» написаны в 1917). Мимолётное знакомство поэтов, о котором упомянуто в письме Волошина к матери от 13 авг. 1915, относится ко второй половине 1900-х (предположительно, в период между 1906 и 1909// Там же. С. 408). Летом 1915, в отсутствие Волошина, Парнок, как и Мандельштам, вошла в круг гостей его коктебельского дома и пользовалась гостеприимством Е. О. Кириенко-Волошиной.

Непосредственная встреча произошла в 1916: 9 июня в Судаче она надписала Волошину свою книгу «Стихотворения» (Пг., 1916; далее упоминается сокращённо: «Стихотворения»), их личная встреча состоялась 6 августа (см.: Труды и дни. С. 400, 406). В мастерской Волошина Парнок неоднократно читала свои стихи вместе с М. Цветаевой и О. Мандельштамом. Волошин высоко ценил поэзию С. Парнок. Отвечая на вопрос анкеты: «Какую книгу вы бы взяли с собой на необитаемый остров?» – Волошин ответил: «Стихи С. Парнок». Стихи Парнок (как и здесь – наряду с Цветаевой) Волошин выделил в ответе на анкету Е. Я. Архиппова (см.: *Цветаева М.* Письма к М. А. Волошину/ Публ. В. П. Купченко// Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л.: Наука, 1977. С. 157).

Встречи С. Парнок с Волошиным продолжались в последующие годы в Крыму и в Москве. В 1919 стихи Волошина и Парнок были напечатаны во втором выпуске харьковского альманаха «Камена», в 1920 – в феодосийском альманахе «Ковчег».

Биографические сведения о Парнок см. в статье С. В. Поляковой «Поэзия Софии Парнок» в кн.: *Парнок София.* Собр. стихотворений. Анн Арбор: Ардис, 1979. С. 7-36 (о Волошине см. с. 14, 20-21, 323 и др.). См. также: Парнок София. Собрание стихотворений. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 5-144; *Burgin D.L.* Sophia Parnok: The Life and Work of Russia's Sappho. New York; London: New York Univ. Press, 1994; русск. пер.: *Бургин Диана Л.* София Парнок: Жизнь и творчество русской Сафо/ Пер. с англ. С. И. Сивак. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999 (рец. на сборник работ этого автора: И. Шевеленко // Новая русская книга. 2000. №2 4/5 (5/6). С. 77-80; о Цветаевой, Парнок и Мандельштаме – с. 80); Романова Е. Опыт творческой биографии Софии Парнок: «Мне одной предназначен-

ный путь ... ». СПб.: Нестор-История, 2005 (о Цветаевой – с. 94-147). Специально о Парнок и Цветаевой см. также: Полякова С. «Незакатные оны дни»: Цветаева и Парнок. Анн Арбор: Ардис, 1982; то же: Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: ИНАПРЕСС, 1997. С. 188-269. Обзор см.: Духанина М. Марина Цветаева и София Парнок в отечественном и зарубежном литературоведении// Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы её сочинений. Восьмая Цветаевская международная научно-тематическая конференция. М., 2001.

На рецензию Парнок откликнулась благодарственным письмом: «Не говоря уж о том, как мне дорога похвала из уст такого мастера стиха, как Вы, я бесконечно обрадовалась тем неподдельным человеческим дружелюбием, которое Вы проявили ко мне < ... > Я не только польщена, но и тронута душевно Вашим поэтическим и человеческим вниманием к моей книге» (Письмо от 14 авг. 1917// *Купченко В. П., С. Я. Парнок и М. А. Волошин. С. 409-410*).

Отношения Мандельштама и Волошина подробно проанализированы в статье В. П. Купченко «Осип Мандельштам в Киммерии» (Вопросы литературы. 1987. М 7), знакомство поэтов он датирует концом 1906 – началом 1907 и приводит письмо Мандельштама к старшему поэту 1909 (сходное с его ученическими письмами к Вяч. Иванову – см.: *Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1997. Т. 4. С. 16*). В Коктебеле Мандельштам появился в отсутствие Волошина 30 июня 1915 и жил там летом 1916, осенью 1917 и длительное время в 1919-1920. Среди материалов, приводимых В. П. Купченко, для понимания рецензии Волошина важно не только выделение коктебельского цикла стихов Мандельштама (и выявление поэтического влияния на него Волошина), но прежде всего отзывы Волошина: «Вместе с Ахматовой он является самым талантливым представителем последнего поколения петербургских поэтов» (о одном из писем 1920) и – в ответ на вопросы анкеты Е. Я. Архиппова «Вопросы о любви к поэтам», предложенной Волошину В. А. Рождественским 30 июня 1932 г.: «Любите ли Мандельштама? Какую книгу более < ... >?»- «Люблю. "Камень"» (РГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 46).

Статья Волошина представляет собой одну из первых серьёзных рецензий на стихи Мандельштама, за исключением статей его непосредственных друзей и собратьев по «Цеху поэтов» (Н. Гумилёва, С. Городецкого, В. Нарбута), всё же уступающих статье Волошина по тонкости анализа; нужно отметить также рецензию Г. Гершенкройна о газете «Одесские Новости» (1916. № 10011, 20 марта); см. тексты рецензий в кн.: *Мандельштам О. Камень. Л.: Наука, 1990 («Литературные памятники»)*. С. 213-240 (С. 236-240 – «Голоса поэтов», в сокращении). В частности, важно, что Волошин, за исключением двух стихотворений, цитирует стихи, написанные Мандельштамом после 1912, т. е. собственно «акмеистические» стихи (см.: Гумилёв Н. С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 201-202; Аполлон. 1916. № 1. С. 31), в отличие, например, от В. Ф. Ходасевича, который в своей рецензии (Утро России. 1916. № 30. 30 янв.) отдаёт явное предпочтение ранним («символистским», по определению Гумилёва) стихам Мандельштама; то же самое характерно и для рецензии И. Оксёнова (Новый Журнал для всех. 1916. N2 2/3. С. 74).

Экземпляр «Камня» (Пг.: Гиперборей, 1916; далее упоминается сокращённо: «Камень») был подарен Мандельштамом Е. О. Кириенко-Волошиной с «нежной дружеской надписью» (по словам самого Волошина), вероятно, летом 1916. Этот экземпляр «Камня» – а не потерянная Мандельштамом «Божественная Комедия» из библиотеки Волошина, как сообщают некоторые мемуаристы (*Миндлин Эм.* Необыкновенные собеседники. М.: Сов. писатель, 1968. С. 89), – стал причиной ссоры поэтов в 1920. После неё дружеские отношения уже не восстанавливались, и, несмотря на сведения о встрече в 1924, есть основания говорить о сохранявшейся взаимной неприязни.

Тем более существенно то обстоятельство, что воздействие статьи Волошина на Мандельштама продолжалось, может быть, до самых последних лет его творчества. Некоторые мотивы и определения в позднейших стихах и статьях Мандельштама часто весьма близки к формулировкам Волошина, как, например: «Голос это личность» (в статье «Пушкин и Скрябин»), или: «Отзвуки его голоса мы слышим у Лермонтова и даже у Тютчева» (в статье «Огюст Барбье» // *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 305) и др. Здесь отметим только важную для поэзии позднего Мандельштама тему «голоса», особенно интересным образом проявившуюся в «Грифельной оде» (показательна правка 1937 на авторском экземпляре сборника «Стихотворения» (Л., 1928), где строфа с этим словом была зачёркнута, но строки «Мы только с голоса поймём...» вынесены в эпиграф). Высказывалось предположение о том, что в «Грифельной оде» отразился коктебельский пейзаж (*Сегал Д.М.* О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» О. Мандельштама // *Russian Literature.* 1972. № 2). К этому, возможно, относится и определение П. А. Флоренского, назвавшего живопись Волошина «метагеологией» (сообщено Г. Шенгели в статье «Киммерийские Афины» // *Парус* (Харьков). 1919. № 1. С. 12; Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. писатель, 1990. С. 360). Важна также тема «Я один в России работаю с голоса», отразившаяся и в повторяющемся мотиве «шевеления губ» (о нём см.: *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии О. Э. Мандельштама 30-х годов // *Slavica Hierosolymitana.* 1978. Vol. 3. С. 155-156). Тема «голоса» отразилась и у Парнок, например, в её словах: «Такой голос, как мой, может быть сейчас услышан» (Собр. стихотворений. С. 27) и в названии книги «Вполголоса» (М., 1928, на правах рукописи).

Соединение в одной статье имён Мандельштама и Парнок сразу же за упоминанием книги М. Цветаевой «Вёрсты», видимо, имеет биографическую мотивировку и объясняется отношениями Цветаевой с Парнок, описанными в цветаевском цикле «Подруга» (осень 1914 - весна 1915; *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994-1995. Т. 1. С. 216-228; *Парнок София.* Собр. стихотворений. С. 289-303) и стихотворении «В оны дни ты мне была как мать...» (*Цветаева М.* Вёрсты. М.: Гиз, 1922. Вып. 1. С. 60), и её же отношениями с Мандельштамом, описанными ею в «Истории одного посвящения» (Цветаева М. Собр. соч. Т. 4. С. 130-158) и отразившимися в ряде стихотворений обоих поэтов 1916 (см., в частности: *Минц З. Г.* «Военные астры» // *Вторичные моделирующие системы.* Тарту, 1979. С. 106-110; *Минц З. Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб., 2004. С. 314-316). Взаимосвязь этих двух биографических «сюжетов» признавала и сама Цветаева, в письме к М. А. Кузмину (впервые опубликовано в кн.: *Полякова С.* «Незакатные оны дни»: Цветаева и Парнок. С. 113) она говорит о Парнок: «В феврале 1916 < ... > мы расстались < ... > из-за

Мандельштама, который, не договорив со мной в Петербурге, приехал договаривать в Москву. Когда я, пропустив два мандельштамовых дня, к ней пришла – первый пропуск за годы – у неё на постели сидела другая» (Цветаева М. Собр. соч. Т. 6. С. 210). Биографический «Подтекст» рецензии подтверждается отчасти тем, что Волошин специально выделяет стихотворение Парнок, посвящённое Цветаевой (сходный намёк заключён и в цитируемых строках Готье), а из Мандельштама цитирует три стихотворения, не вошедших в рецензируемую книгу, в том числе – два, написанных после выхода «Камня». Одно из них («В разноголосице девического хора...») посвящено Цветаевой, другое связано с первым «московской архитектурной» темой, ассоциировавшейся с Цветаевой. Показателен поздний – негативный – отзыв Мандельштама о Цветаевой (включающий и тему Москвы, и мотив «голоса») в статье «Литературная Москва» (Россия. 1923. № 2; *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 257-258).

Волошин, друг и доверенный собеседник Цветаевой (см. кроме её очерка «Живое о живом» также её письма – в указанной публикации В. П. Купченко; отметим там же упоминание Волошиным имён Цветаевой, Парнок и Мандельштама вместе в письме 1919 (С. 156) и приводимые там же данные о встречах всех троих в Коктебеле), не мог не быть посвящён в эти взаимоотношения, тем более что знакомство Цветаевой с обоими поэтами началось у него в доме. Об этом свидетельствует Е. Тараховская в «Воспоминаниях о старом Коктебеле»: «Я приехала в Коктебель в 1915 г. вместе с моей старшей сестрой, поэтессой Софией Парнок, поэтом Осипом Мандельштамом <...> с Мариной Цветаевой <...> её маленькой дочкой Алей и сестрой Асей Цветаевой <...> О. Мандельштам очень любил стихи Марины Цветаевой и не любил стихов моей сестры Софии Парнок, однажды мы разыграли его: прочитав стихи моей сестры, выдали их за стихи Марины Цветаевой. Он неистово стал расхваливать стихи моей сестры. Когда розыгрыш был раскрыт, он долго на всех нас злился» (Собрание Т. Л. Никольской, С.-Петербург). Своё знакомство с Мандельштамом относит к лету 1915 и Цветаева в «Истории одного посвящения». Особенно существенно то, что Мандельштам приехал в Коктебель 7 июня 1916 непосредственно из Александровской Слободы, от Цветаевой, что отразилось в его стихотворении «Не веря воскресенья чуду...» (*Мандельштам О.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1973. С. 99, 271 – примеч. Н. И. Харджиева). Если Мандельштам именно в этот приезд привёз экземпляр «Камня», вышедшего в начале того же года, то предполагаемые нами биографические ассоциации у Волошина легко могли возникнуть.