

Марина Цветаева

Мать и музыка



*Часть сборника
Проза (сборник)*



Марина Цветаева

Мать и музыка

«Public Domain»

1934

Цветаева М. И.

Мать и музыка / М. И. Цветаева — «Public Domain», 1934

«Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: «По крайней мере, будет музыкантша». Когда же моим первым, явно-бессмысленным и вполне отчетливым догодовальным словом оказалась «гамма», мать только подтвердила...»

© Цветаева М. И., 1934

© Public Domain, 1934

Содержание

Марина Цветаева	5
Примечания	20

Марина Цветаева Мать и музыка

Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: «По крайней мере, будет музыкантша». Когда же моим первым, явно-бессмысленным и вполне отчетливым догодовалым словом оказалась «гамма», мать только подтвердила: «Я так и знала», – и тут же принялась учить меня музыке, без конца напевая мне эту самую гамму: «До, Муся, до, а это – ре, до – ре...» Это до – ре вскоре обернулось у меня огромной, в половину всей меня, книгой – «кингой», как я говорила, пока что только ее «кинги», крышкой, но с такой силы и жути прорезающимся из этой лиловизны золотом, что у меня до сих пор в каком-то определенном уединенном *ундинном* месте сердца – жар и жуть, точно это мрачное золото, растопившись, осело на самое сердечное дно и оттуда, при малейшем прикосновении, встает и меня всю заливают по край глаз, выжигая – слезы. Это до – ре (Дорэ), а ре – ми – Реми, мальчик Реми из «Sans Famille»¹, счастливый мальчик, которого злой муж кормилицы (*estopié*², с точно спиленной ногой: *piéd*) калека *Réje Barberin* сразу превращает в несчастного, сначала не дав блинам стать блинами, а на другой день продав самого Реми бродячему музыканту Виталису, ему и его трем собакам: Капи, Зербино и Дольче, единственной его обезьяне – Жоли Кёр, ужасной пьянице, потом умирающей у Реми за пазухой от чахотки. Это ре-ми. Взятые же отдельно: до – явно белое, пустое, до всего, ре – голубое, ми – желтое (может быть – *midí*?)³, фа – коричневое (может быть, *фаевое* выходное платье матери, а ре – голубое – река?) – и так далее, и все эти «далее» – есть, я только не хочу загромождать читателя, у которого *свои* цвета и *свои*, на них, резоны.

Слуху моему мать радовалась и невольно за него хвалила, тут же, после каждого сорвавшегося «молодец!», холодно прибавляла: «Впрочем, ты ни при чем. Слух – от Бога». Так это у меня навсегда и осталось, что я – ни при чем, что слух – от Бога. Это меня охранило и от самомнения, и от само-сомнения, от всякого, в искусстве, самолюбия, – раз слух от Бога. «Твое – только старание, потому что каждый Божий дар можно загубить», – говорила мать поверх моей четырехлетней головы, явно не понимающей и уже из-за этого запоминающей так, что потом уже ничем не выбьешь. И если я этого своего слуха не загубила, не только сама не загубила, но и жизни не дала загубить и забить (а как старалась!), я этим опять-таки обязана матери. Если бы матери почаще говорили своим детям непонятные вещи, эти дети, выросши, не только бы больше понимали, но и тверже поступали. Разъяснять ребенку ничего не нужно, ребенка нужно – заклясть. И чем темнее слова заклęcia – тем глубже они в ребенка врастают, тем непреложнее в нем действуют: «Отче наш, иже еси на небесех...»

С роялем – до-ре-ми – клавишным – я тоже сошлась сразу. У меня оказалась на удивительность растяжимая рука. «Пять лет, а уже почти берет октаву, чу-уточку дотянуться! – говорила мать, голосом вытягивая недостающее расстояние, и, чтобы я не возомнила: – Впрочем, у нее и ноги такие!» – вызывая у меня этими «ногами» смутный и острый соблазн когда-нибудь и ногой попытаться взять октаву (тем более что я одна из всех детей умею расставлять на ней пальцы веером!), чего, однако, никогда не посмела не только сделать, но даже додумать, ибо «рояль – святыня», и на него ничего нельзя класть, не только ног, но и книг. Газеты же мать, с каким-то высокомерным упорством мученика, ежеутренне, ни слова не говоря отцу, неизменно и невинно туда их клавшему, с рояля снимала – сметала – и, кто знает, не из этого ли

¹ «Без семьи» (*фр.*). – Роман Г. Мало. – *Сост.*

² Искалеченный (*фр.*)

³ Полдень (*фр.*)

сопоставления рояльной зеркальной предельной чистоты и черноты с беспорядочным и бесцветным газетным ворохом, и не из этого ли одновременно широкого и педантического материнского жеста расправы и выросла моя ничем не вытравимая, аксиомная во мне убежденность: газеты – нечисть, и вся моя к ним ненависть, и вся мне газетного мира – месть. И если я когда-нибудь умру под забором, я, по крайней мере, буду знать *отчего*.

Кроме большой руки, у меня оказался еще «полный, сильный удар» и «для такой маленькой девочки удивительно-одушевленное туше». Одушевленное туше звучало как бархат, и было коричневое, а так как *toucher* – трогать, выходило, что я рояль трогаю, как бархат: бархатом: коричневым бархатом: кошкой: *patte de velours*⁴.

Но о ногах я не кончила. Когда, два года спустя после Александра – меня, родилась заведомый Кирилл – Ася, мать, за один раз – приученная, сказала: «Ну, что ж, будет вторая музыкантша». Но когда первым, уже вполне осмысленным словом этой Аси, запутавшейся в голубой сетке кровати, оказалось «ранга» (нога), мать не только огорчилась, но вознегодовала: «Нога? Значит – балерина? У меня – дочь балерина? У дедушки – внучка балерина? У нас, слава Богу, в семье никто не танцевал!» (В чем ошиблась: был один роковой, в жизни ее матери, бал и танец, с которого все и пошло: и ее музыка, и мои стихи, вся наша общая лирическая неизбывная беда. Но *она* этого не узнала – никогда. Узнала – я, без малого сорок лет спустя этого ее горделивого утверждения, в Русском Доме Св. Женеьевы – как, расскажу в свой срок.)

Годы шли. «Нога», как будто, сбывалась. Во всяком случае, Ася, очень легкая на ногу, на рояле играла ужасно – совершенно фальшиво, но, к счастью, так слабо, что уже из смежной гостиной ничего не было слышно. Боюсь теперь ошибиться, но навряд ли она, добросовестно, до предела растянув руку, брала больше чем от *до* до *фа*. Рука (как и нога) была крохотная, удар – мимовой, а туше – мушиное. Все же вместе, когда доходило до уха, резало его, как бритвой (мочку).

– Значит, в Ивана Владимировича, – сокрушенно, но уже смирившись, говорила мать, – у него на редкость никакого слуха. Впрочем, у Асеньки как будто слух есть, и если бы можно было расслышать, что она поет, – может быть, и было бы верно? Но почему она на рояле так фальшивит?

Мать не понимала, что Ася за роялем, по малолетству, просто невыносимо скучает и только от собственного засыпания берет мимо (нот!), как слепой щенок – мимо блюда. А может быть, сразу брала по две ноты, думая, что так скорее возьмет – все положенные? А может быть (по две), как муха, по недостатку веса не могущая нацелиться на именно эту клавишу? Так или иначе, игра была не только плачевная, но – слезная, с ручьями мелких грязных слез и нудным комариным: и-и, и-и, и-и, от которого все в доме, даже дворник, хватались за голову с безнадежным возгласом: «Ну, завела!» И именно потому, что Ася играть продолжала, мать внутри себя от ее музыкальной карьеры с каждым днем все безнадежнее отказывалась, всю свою надежду вымещая на большерукой и бесслезной мне.

– Нога, нога, – говорила она задумчиво, идя с нами, уже подростками и тоже стриженными, по стриженному осеннему калужскому лугу, – но что ж, в конце концов балерина тоже может быть порядочной женщиной. Я знала одну, в Сокольниках – у нее даже было шесть человек детей, и она была отличная мать, настолько образцовая, что даже *дедушка* однажды отпустил меня к ней на крестины... – И уже явно шутя (и мы это понимали): – Муся – знаменитой пианисткой, Ася (как бы проглатывая)... знаменитой балериной, а у меня от гордости вырастет второй подбородок. – И, вовсе уже не шутя, а с глубокой сердечной радостью и горестью: – Вот мои дочери и будут «свободные художники», то, чем я так хотела быть. (Ее отец стоял за домашнее воспитание и пребывание, и на эстраде она стояла только раз, вместе со стариком Поссартом, за год до его и своей кончины.)

⁴ Бархатной лапкой (*фр.*).

...Но с нотами, сначала, совсем не пошло. Клавишу нажмешь, а ноту? Клавиша есть, здесь, вот она, черная или белая, а ноты нет, нота на линейке (на какой?). Кроме того, клавишу – слышно, а ноту – нет. Клавиша – есть, а ноты – нет. И зачем нота, когда есть клавиша? И не понимала я ничего, пока однажды, на заголовке поздравительного листа, данного мне Августой Ивановной для Glückwunsch'a⁵ матери, не увидела сидящих на нотной строке вместо нот – воробушков! Тогда я поняла, что ноты живут на ветках, каждая на своей, и оттуда на клавиши прыгивают, каждая на свою. Тогда она – звучит. Некоторые же, запоздавшие (как девочка Катя из «Вечерних досугов»: поезд, маша, уходит, а опоздавшие Катя с няней – плачут...) – запоздавшие, говорю, живут над ветками, на каких-то воздушных ветках, но все-таки тоже прыгивают (и не всегда впопад, тогда – фальшь). Когда же я перестаю играть, ноты на ветки возвращаются и так, как птицы, спят и тоже, как птицы, никогда не падают. Лет двадцать пять спустя они у меня все же упали и даже – ринулись:

Все ноты ринулись с листа,
Все откровенья с уст...

Но нот я, хотя вскоре и стала отлично читать с листа (лучше, чем с лица, где долго, долго читала – только лучшее!), – никогда не полюбила. Ноты мне – мешали: мешали глядеть, верней не-глядеть на клавиши, сбивали с напева, сбивали с знанья, сбивали с тайны, как с ног сбивают, так – сбивали с рук, мешали рукам знать самим, влезали третьим, тем «вечным третьим в любви» из моей поэмы (которой по простоте – ее, или сложности – моей, никто не понял) – и я никогда так надежно не играла, как наизусть.

Но помимо всего сказанного, верно не только для меня, но для каждого начинающего, теперь вижу, что мне для нот было просто слишком рано. О, как мать торопилась, с нотами, с буквами, с «Ундинами», с «Джэн Эйрами», с «Антонами Горемыками», с презрением к физической боли, со Св. Еленой, с одним против всех, с одним – без всех, точно знала, что не успеет, все равно не успеет всего, все равно ничего не успеет, так вот – хотя бы это, и хотя бы еще это, и еще это, и это еще... Чтобы было чем помянуть! Чтобы сразу накормить – на всю жизнь! Как с первой до последней минуты давала, – и даже давила! – не давая улечься, умяться (нам – успокоиться), заливала и забивала с верхом – впечатление на впечатление и воспоминание на воспоминание – как в уже не вмещающий сундук (кстати, оказавшийся бездонным), нечаянно или нарочно? Забивая вглубь – самое ценное – для долгией сохранности от глаз, про запас, на тот крайний случай, когда уже «все продано», и за последним – нырок в сундук, где, оказывается, еще – *всё*. Чтобы дно, в последнюю минуту, само подавало. (О, неистощимость материнского дна, непрерывность подачи!) Мать точно заживо похоронила себя внутри нас – на вечную жизнь. Как уплотняла нас невидимостями и невесомостями, этим навсегда вытесняя из нас всю весомость и видимость. И какое счастье, что все это было не наука, а Лирика, – то, чего всегда мало, дважды – мало: как мало голодному всего в мире хлеба, и в мире мало – как радия, то, что само есть – недостаток всего, сам недостаток, только потому и хватающий звезды! – то, чего не может быть слишком, потому что оно – само *слишком*, весь излишек тоски и силы, излишек силы, идущий в тоску, горамидвигающую.

Мать не воспитывала – испытывала: силу сопротивления, – подается ли грудная клетка? Нет, не подалась, а так раздалась, что потом – теперь – уже ничем не накормишь, не наполнишь. Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью собственной тоски. *Их* счастье – что не удалось, *наше* – что удалось!

После такой матери мне оставалось только одно: стать поэтом. Чтобы избыть ее дар – мне, который бы задушил или превратил меня в преступителя всех человеческих законов.

⁵ Поздравления (нем.).

Знала ли мать (обо мне – поэте)? Нет, она шла *va banque*, ставила на неизвестное, на себя – тайную, на себя – дальше, на несбывшегося сына Александра, который не мог всего не мочь.

Но все-таки для нот было слишком рано. Если неполные пять лет вовсе не рано для букв, – я свободно читала четырех, и много таких детей знаю, – то для нот то же неполное пятилетие бесспорно и злоторно – рано. Нотно-клавишный процесс настолько сложнее буквенно-голосового, насколько сложнее сам клавиш – собственного голоса. Образно говоря: можно не попасть с ноты на клавишу, нельзя не попасть с буквы – на голос. И, совсем просто говоря: если между мной и клавиатурой вставали – ноты, то между нотой и мной – вставала клавиатура, постоянно теряемая – из-за нотного листа. Не говоря уже о простом очевидном смысле читаемого слова и вполне-гадательном смысле игаемого такта. Читая, перевожу на смысл, играя, перевожу на звук, который, в свою очередь, должен быть на что-то переведен, иначе – звук пуст. Но когда же мне, пятилетней, чувствовать и это чувство выражать, когда я уже опять ищущу: сначала глазами, на линейке, знака, потом, в уме, соответствующей этому знаку – ноты гаммы, потом – пальцем – соответствующей этой ноте клавиши? Выходит игра с тремя неизвестными, а для пятилетнего достаточно – одного, за которым еще, всегда, другое, которое есть только ввод в большее неизвестное, которое за всяким смыслом и звуком, в огромное неизвестное – души. Или уж – надо быть Моцартом!

Но клавиши – я любила: за черноту и белизну (чуть желтизну!), за черноту, такую явно, – за белизну (чуть желтизну!), такую тайно-грустную, за то, что одни широкие, а другие узкие (обиженные!), за то, что по ним, не сдвигаясь с места, можно, как по лестнице, что эта лестница – из-под рук! – и что от этой лестницы сразу ледяные ручьи – ледяные лестницы ручьев вдоль спины – и жар в глазах – тот самый жар в долине Дагестана из Андрюшиной хрестоматии.

И за то, что белые, при нажиме, явно веселые, а черные – сразу грустные, *верно* – грустные, настолько *верно*, что, если нажму – точно себе на глаза нажму, сразу выжму из глаз – слезы.

И за самый нажим: за возможность, только нажав, сразу начать тонуть, и, пока не отпустишь, тонуть без конца, без дна, – и даже когда отпустишь!

За то, что с виду гладь, а под гладью – глубь, как в воде, как в Оке, но глаже и глубже Оки, за то, что под рукой – пропасть, за то, что эта пропасть – из-под рук, за то, что, с места не сходя, – падаешь вечно.

За вероломство этой клавишной глади, готовой раздаться при первом прикосновении – и поглотить.

За страсть – нажать, за страх – нажать: нажав, разбудить – всё. (То же самое чувствовал, в 1918 году, каждый солдат в усадьбе.)

И за то, что это – траур: материнская, в полоску блузка того конца лета, когда следом за телеграммой: «Дедушка тихо скончался» – явилась и она сама, заплаканная и все же улыбающаяся, с первым словом ко мне: «Муся, тебя дедушка очень любил».

За прохладное «ivoire»⁶, мерцающее «Elfenbein»⁷, баснословное «слоновая кость» (как слона и эльфа – совместить?).

(И – детское открытие: ведь если неожиданно забыть, что это – рояль, это просто – зубы, огромные зубы в огромном холодном рту – до ушей. И это рояль – зубоскал, а вовсе не Андрюшин репетитор Александр Павлович Гуляев, которого так зовет мать за вечное хохотание. И зубоскал совсем не веселая, а страшная вещь.)

За «клавиатуру» – слово такое мощное, что ныне могу его сравнить только с вполне раскрытым крылом орла, а тогда не сравнивала ни с чем.

За «хроматическую гамму» – слово, звучавшее водопадом горного хрусталя, за хроматическую гамму, которую я настолько лучше понимала, чем грамматическое – что бы ни было,

⁶ Слоновая кость (*фр.*).

⁷ Слоновая кость (*нем.*).

которого и сейчас не понимаю, с которого-то и перестаю понимать. За хроматическую, которую я сразу предпочла простой: тупой: сытой: какой-то нянькиной и Ванькиной. За хроматическую, которая тут же, никуда не уходя, ни вправо ни влево, а только вверх, настолько длиннее и волшебное простой, насколько длиннее и волшебное наша тарусская «большая дорога», где можно пропасть за каждым деревом – Тверского бульвара от памятника Пушкина – до памятника Пушкина.

За то, что – это я сейчас говорю – Хроматика есть целый душевный строй, и этот строй – мой. За то, что Хроматика – самое обратное, что есть грамматике, – Романтика. И Драматика.

Эта Хроматика так и осталась у меня в спине.

Больше скажу: хроматическая гамма есть мой спинной хребет, живая лестница, по которой все имеющее во мне разыграться – разыгрывается. И когда играют – по моим позвонкам играют.

...За слово – клавиш.

За тело – клавиш.

За дело – клавиш.

И слово любила «бемоль», такое лиловое и прохладное и немножко граненое, как Валериины флаконы, и рифмовавшее во мне с желтофиоль, никогда не виденным материнским могильным цветком, с первой страницы «Истории маленькой девочки». И «диез», такое прямое и резкое, как мой собственный нос в зеркале. Labemol же было для меня пре-делом лиловизны: лиловее тарусских ирисов, лиловее страховской тучи, лиловее сегюровской «Forêt des Lilas»⁸.

Бемоль же, начертанный, мне всегда казался тайный знак: точно мать, при гостях, подымет бровь и тут же опустит, этим загоняя что-то мое в самую глубину. Спуском брови над знаком глаза.

Бэкар же был просто – пуст: знак, что не в счет, олицетворенное как не бывало, и он сам был не в счет, и его самого не было, и я к нему относилась снисходительно, как к пустому дураку. Кроме того, он был женат на Бэккере.

Вначале еще смущали верх и низ, верх, который я неизменно ощущала басами, *левым*, – а низ – дискантом, тонизной, *правым* концом клавиатуры, беззвучным уже дребезгом, концом звука и началом лака. (Наверху – горы и гром, внизу – букашки, мухи, например, бубенчики, одуванчики, комары, пискари, – такое...) Теперь вижу, что была права, ибо читаем мы слева направо, то есть с начала к концу, а начало никак не может быть низом, который сам по себе есть сходжение на нет. (Тонкий звук сходит на нет, а глухой, басовый – ins All⁹. В рояльный лак. В гулы.) Клавишно-вокальное определение верха и низа соответствовало бы еврейскому письму.

Но больше всего, из всего ранне-рояльного, я любила – скрипичный ключ. Слово – такое чудное и протяжное и именно непонятностью своей (почему *скрипичный*, когда – рояль?) внедрявшееся, как ключом отмыкавшее весь запретный скрипичный мир, в котором, из полной его темноты, уже занывало имя Паганини и горным хрусталем сверкало и грохотало имя Сарраматы, мир, – я это уже знала! – где за игру продают черту – душу! – слово, сразу делавшее меня почти скрипачом. И еще другой ключ: Vorn, ключ Oheim Kühleborn: Дядя Струй, из жемчужной струи разрастающийся в смертоносный поток... И еще ключ – другой:

...холодный ключ забвенья,

⁸ «Сиреневой рощи» (фр). – Повесть С. Ф. Сегюр. – *Сост.*

⁹ В бесконечность (нем.).

Он лучше всех жар сердца утолит! —

из Андрюшиной хрестоматии, с двумя неизвестными: «забвенье» и «утолит», и двумя известными: «жар» и «сердце», которые есть – одно.

Слово и вид – лебединый, вид, который я так любовно воспроизводила на нотной бумаге, с чувством, что сажаю лебедя на телеграфные провода.

Басовый же мне ничего не говорил: ни вид, ни звук, и я его втайне презирала. Во-первых, – ухо, простое грубое ухо с двумя дырками, но проткнутыми, – о глупость! не в нем, а рядом – и двумя вместо одной, точно можно в одном ухе носить две серьги и точно, вообще, бывает одно ухо. (Ушной вопрос меня очень интересовал, ибо мать, у которой уши были проткнуты и серьги – висели, называла это варварством, а ее падчерица, институтка Валерия, которая считала это красотой, никак не могла этого проткнутия добиться: то запухали, то зарастали, – так и ходила злая, с шелковинкой.) Слово же «басовый» – просто барабан, бас: Шаляпин. А одна полоумная поклонница (у нее пол-ума, и она все время кланяется!) ставит в двенадцать часов ночи своего трехлетнего Сашу на стол и заставляет его петь, «как Шаляпин». И от этого у него круги под глазами и он совершенно не растет. Нет, бог с басовым! И уже для собственного удовольствия, долбя коленями стул, локтями – стол, ряд чудесных скрипичных, один другого внизу – полнее, вверху – стройнее, – целая вереница скрипичных лебедей!

Но это было письменное, писецкое, писательское рвение. Музыкального рвения – и пора об этом сказать – у меня не было. Виной, верней причиной было излишнее усердие моей матери, требовавшей с меня не в меру моих сил и способностей, а всей сверхмерности и безвозрастности настоящего рожденного призвания. С меня требовавшей – себя! С меня, уже писателя – меня, никогда не музыканта. «Отсидишь свои два часа – и рада! Меня, когда мне было четыре года, от рояля не могли оттащить! „*Noch ein wenig!*“¹⁰ Хотя бы ты раз, раз у меня этого попросила!» Не попросила – никогда. Была честна, и никакая ее заведомая радость и похвала не могли меня заставить попросить того, что само не просилось с губ. (Мать меня музыкой – замучила.) Но и в игре была честна, играла без обману два своих положенных утренних часа, два вечерних (до музыкальной школы, то есть до шести лет!), и даже не часто оглядываясь на спасительный круг часов (которых я, впрочем, лет до десяти совершенно не понимала, – с тем же успехом могла бы оглядываться на «Смерть Цезаря» над нотной этажеркой), но как их глубококому зову – радуясь! Играла без матери так же, как при матери, играла, несмотря на соблазны враждовавшей с матерью немки и сердобольной няньки («совсем дитя замучили!») и даже дворника, топившего печку в зале: «Пойди-ка, Мусенька, пробегись!» – и даже, иногда, самого отца, появлявшегося из кабинета, и, не без робости: «А как будто два часа уже прошли? Я тебя точно уж полных три слышу...» Бедный папа! В том-то и дело, что *не* слышал, ни нас, ни наших гамм, ганонов и галопов, ни материнских ручьев, ни Валерииных (пела) рулад. До того не слышал, что даже дверь из кабинета не закрывал! Ведь когда не играла я – играла Ася, когда не играла Ася – подбирала Валерия, и, покрывая и заливая всех нас – мать – целый день и почти что целую ночь! А знал он только всего один мотив – из «Аиды» – наследие первой жены, певчей и рано умолкшей птицы. «Даже „*Боже, царя храни!*“ не умеешь спеть!» – мать ему, с шутовой укоризной. «Как не могу? Могу! (и, с полной готовностью) Бо-о-же!» Но до «царя» не доходило никогда, ибо мать, с вовсе уже не шутивно, – а с истинно-страдальчески-искаженным лицом тут же прижимала к ушам руки, и отец переставал. Голос у него был сильный.

Позже, после ее смерти, он часто – Асе: «Что ты, Асенька, как будто фальшивишь?» – для очистки совести, – заменяя мать.

Нет, несмотря ни на какие соблазны, соболезнования и зовы – играла. Играла твердокаменно.

¹⁰ Еще немножко! (нем.)

Жара. Синева. Мушиная музыка и мука. Рояль у самого окна, точно безнадежно пытаюсь в него всем своим слоновым неповоротом – выйти, и в самое окно, уже наполовину в него войдя, как живой человек – жасмин. Пот льет, пальцы красные – играю всем телом, всей своей немалой силой, всем весом, всем нажимом и, главное, всем своим отворачиванием к игре. Смотрю на кисть, которую в детстве матери нужно было держать на одной линии (напряжения!) с локтем и первым пальцевым суставом и так неподвижно, чтобы не расплескать поставленной на нее (оцените коварство!) *севрской* чашки с кипящим кофе или не скатить серебряного рубля, а ныне, в моем – держать в непрерывном движении свободы, в чередовании поклона и заброса, чтобы играющая рука, в совокупности локтя, кисти и концов пальцев, давала пьющего лебедя, и на обороте которой (кисти) голубые жилы, у меня, если нажать, дают явную букву Н – того Николая, за которого, по толкованию немки, я через двенадцать лет выйду замуж, – по француженке же: Henri. Все на воле: Андрюша с папой пошли купаться, мама с Асей «на пеньки», Валерия в Тарусу на почту, только кухарка одна стучит котлетным ножом – и я – по клавишам. Или, осень: Андрюша строгаёт палку, Ася, высунув язык, рисует дома, мама читает «Eckerhardt», Валерия пишет письмо Вере Муромцевой, я одна – «играю». (Зачем??)

– Нет, ты не любишь музыку! – сердилась мать (именно сердцем – сердилась!) в ответ на мой бесстыдно-откровенный блаженный, после двухчасового сидения, прыжок с табурета. – Нет, *ты* музыку – *не* любишь!

Нет – любила. Музыка – любила. Я только не любила – свою. Для ребенка будущего нет, есть только *сейчас* (которое для него – *всегда*). А сейчас были гаммы, и ганоны, и ничтожные, оскорблявшие меня своей малюточностью «пъески». И моя будущая виртуозность была для меня совершенно тем мужем Николаем или Henri. Хорошо ей было, ей, которая на рояле могла все, ей, на клавиатуру сходившей, как лебедь на воду, ей, на моей памяти в три урока научившейся на гитаре и игравшей на ней концертные вещи, ей, с нотного листа читавшей, как я с книжного, хорошо ей было «любить музыку». В ней две музыкальные крови, отцовская и материнская, слились в одну, эти две-то ее всю и дали! И она не учитывала, что собственной, певучей, лирической, одностихийной, она сама же противопоставила во мне браком – другую, филологическую и явно-континентальную, с ее кровью, – неслиянную – и неслившуюся.

Мать – залила нас музыкой. (Из этой Музыки, обернувшейся Лирикой, мы уже никогда не выплыли – на свет дня!) Мать затопила нас как наводнение. Ее дети, как те бараки нищих на берегу всех великих рек, отродясь были обречены. Мать залила нас всей горечью своего несбывшегося призвания, своей несбывшейся жизни, музыкой залила нас, как кровью, кровью второго рождения. Могу сказать, что я родилась не *ins Leben*, а *in die Musik hinein*¹¹. Все лучшее, что можно было слышать, я отродясь слышала (*будущее* включая!). Каково же было, после невыносимого волшебства тех ежевечерних ручьев (тех самых ундинных, лесноцаревых, «жемчужны струи»), слышать свое честное, унылое, из кожи вон лезущее, под собственный счет и шелк метронома «игранье»? И как я могла не чувствовать к нему отвращения? Рожденный музыкант бы переборол. Но я не родилась музыкантом. (Помню, кстати, что одна из ее самых любимых русских книг была «Слепой музыкант», которым она меня постоянно попрекала, как и трехлетним Моцартом, и четырехлетней собой, а позже – Мусей Потаповой, которая меня обскакивала, и кем еще *не*, и кем только *не!*..)

Щелк метронома. Есть в моей жизни несколько незыблемых радостей: не идти в гимназию, проснуться не в Москве 19-го года и не слышать метронома. Как это музыкальные уши его переносят? (Или музыкальные уши другое, чем музыкальные души?) Метроном я, до четырех лет, даже любила, почти так же, как часы с кукушкой, и за то же: за то, что в нем тоже кто-то живет, причем кто – неизвестно, потому что я его, в доме, обновила. Это был дом, в котором я сама хотела жить. (Дети всегда хотят в чем-нибудь немислимом жить, – так мой сын,

¹¹ Не в жизнь, а в музыку (*нем.*).

шести лет, мечтал жить в уличном фонаре: светло, тепло, высоко, все видно. «А если в твой дом бросят камнем?» – «Тогда я в них буду бросаться огнем!») Но как только я под его методический шелк *подпала*, я его стала ненавидеть и бояться до сердцебиения, до обмирания, до похолодания, как и сейчас боюсь по ночам будильника, всякого равномерного, в ночи, звука. Точно по мою душу идет этот звук! Кто-то стоит над твоей душой, и тебя торопит, и тебя удерживает, не дает тебе нидохнуть, ни глотнуть, и так же будет тебя торопить и удерживать, когда ты уйдешь, – один в пустой зале, над пустым табуретом, над закрытой рояльной крышкой, – потому что его забыли закрыть – и доколе не выйдет завод. Неживой – живого, тот, которого нет, – того, который есть. А вдруг завод – никогда не выйдет, а вдруг я с табурета – никогда не встану, никогда не выйду из-под тик-так, тик-так... Это была именно Смерть, стоящая над душою, живой душою, которая может умереть – бессмертная (уже мертвая) Смерть. Метроном был – гроб, и жила в нем – смерть. За ужасом звука я даже забывала ужас вида: стальная палка, вылезавшая, как палец, и с маниакальной тупостью качающаяся за живой спиной. Это была моя первая встреча с техникой и предрешившая все остальные, техника во всей ее свежести, ее стальной букет, ее первый, мне, стальной бутон. О, я никогда не отставала от метронома! Он меня держал – не только в такте, но физически приковывал к табурету. Открытый метроном был лучшей гарантией, что я не оглянусь на часы. Но мать, к счастью, иногда забывала, и никакая моя – ее! – протестантская честность не могла заставить меня напоминанием обречь себя на эту муку. Если я когда-нибудь кого-нибудь хотела убить – так метроном. И не перестал еще идти из глаз моих тот взгляд сладострастной мести, которым я, отыграв и с самым непринужденным видом проходя мимо этажерки, его, через все высокомерие плеча, дарила: «Я – иду, а ты – стоишь!»

Но мимо этажерки я не только проходила, я у нее подолгу стояла. Этажерка была та же библиотека, но – немая, – точно я вдруг ослепла или одурела. Или та же стена отцовских латинских, материнских английских книг, именно стена – непроницаемая: читаю буквы и не понимаю. Настолько ума у меня было, чтобы сознавать, что здесь, в этих коричневых, вожденно-толстенных и громадных тетрадных томах – все «жемчужны струи» и моря материнской игры. Но не слышу – глухо! Видит око – да зуб неймет! Тогда, отказавшись, начинаю читать слова: Opus – Moll – Rubinstein – Нувеллист...

Нотная этажерка делилась на «мамино» и «Лёрино». Мамино: Бетховен, Шуман, опусы, Duf'ы, Moll'и, Сонаты, Симфонии, Allegro non troppo, и Лёрино – Нувеллист. Нувеллист + Романсы (через французское an). И я, конечно, предпочитала «ансы». Во-первых, в них вдвое больше слов, чем нот (на одну нотную строчку – две буквенные), во-вторых, я всю Лёрину библиотеку могу прочесть *подстрочно*, минуя ноты. (Когда я потом, вынужденная необходимостью своей ритмики, стала разбивать, разрывать слова на слога путем непривычного в стихах тире, и все меня за это, годами, ругали, а редкие – хвалили (и те и другие за «современность») и я ничего не умела сказать, кроме: «так нужно», – я вдруг однажды глазами увидела те, младенчества своего, романсные тексты в сплошных законных тире – и почувствовала себя омытой: всей Музыкой от всякой «современности»: омытой, поддержанной, подтвержденной и узаконенной – как ребенок по тайному знаку рода оказавшийся – родным, в праве на жизнь, наконец! Но, может быть, прав и Бальмонт, укоризненно-восхищенно говоря мне: «Ты требуешь от стихов того, что может дать – только музыка!») Романсы были те же книги, только с нотами. Под видом нот – книги. Только жаль, что такие короткие. Распахнешь – и конец.

Вот Дивный Терем, с нарисованной зеленой вроде-дачей на ходулях и таинственной, колышками, вкось, надписью: «Посвящается Ее Высочеству Великой Княжне (не помню какой) ко дню возвращения (а может быть, и отбытия) Ее Августейшего Жениха, Принца (забыла – какого)». «Дивный терем стоит – И хором много в нем...» Помню ожигавший и заливавший меня ликованием возглас: «Он вернется, жених!» – точно все спасение мира было в том, чтобы жених – вернулся, обещание, от музыки становившееся обетованием, звучавшее совсем как:

«Благословен грядый во имя Господне!» – и, одновременно заливавшее меня тоскою – так, точно *не* вернется жених. Этот магический удар по мне Дивного Терема – те же острые верхи тоски! – я потом узнала в Нибелунгах и, целую жизнь спустя, в бессмертном эпосе Зигрид Ундсет. Это была моя первая встреча с Скандинавским Севером. «Жених» же мне почему-то представлялся летящим на ковре-самолете, или просто Змеем-Горынычем, во всяком случае чем-то воздушным, с неба падающим на ту самую гору. И – как продолжение этой горы – в другом уже романсе: «Милые го-оры, мы возврати-имся...» Что это значило? И кто сочинил эти страшные слова, кроме которых ничего не помню, да, кажется, ничего и не было. Кто (да еще *мы*, во множественном!) утешает *горы*, что – возвратится? Может быть, те самые Ее Высочество с Змеем-Горынычем, улетающие со своей горы – царствовать? Во всяком случае, для романса – слова странные, и как Святополк-Мирский говорил, «теряюсь в догадках». Достоверно одно: страсть моя к горам и тоска на ровном месте, дикие для средне-россиянки, – оттуда. Горы во мне начались с тоски по ним и даже с тоски – их – по мне: ведь я же им в утешение пела, что «возвратимся»!

А вот еще, и тоже с картинкой, которую Валерия по многу раз перерисовывала акварелью в альбомы своим институтским подругам: темно-коричневая старуха с одной серьгой, в большом клетчатом, как у нашей матери, платке, а нос и подбородок сходятся так, что как раз еще успеешь просунуть нож, – Ворожея.

Погадай-ка мне, старушка,
Я давно тебя ждала.
И косматая, в лохмотьях,
К ней цыганка подошла.

– Лохматая, в космотьях! – как во все горло пел Андрюша, только и ждавший, чтобы певица попала на эту строку. Пение кончалось погоней, а песня – что любит. «Да, сказал цветок ей темным, сердцу внятным языком. На устах ее – улыбка, в сердце – радость и гроза...»

Всю эту Лёрину полку я с полным упоением и совершенно всухую целый день повторяла наизусть, даже иногда, забывшись, при матери. «Что это ты опять говоришь? Повтори-ка, повтори!» – «В сердце радость и гроза». – «Что это значит?» – Я, уже тихо: «Что в сердце радость и гроза». – «Что? Что?» – мать, наступая. Я, уже совсем тихо (но твердо): «Гроза – и радость». – «Какая гроза? Что значит – гроза?» – «Потому что ей страшно». – «Кому ей?» – «Которая подошла к старушке, потому что старушка – страшная. Нет, это старушка – подошла». – «Какая старушка? Ты с ума сошла!» – «Из Лёриной песни. Одна барышня обидрала маргаритку и вдруг видит: старушка – с палкой... Это называется „Ворожея“ (ударяю на предпоследнем слове). Мать, так же: „А что значит Ворожея“?» – «Я не знаю». Мать, торжествующе: «А, вот, видишь, не знаешь, а говоришь! Я тебе тысячу раз говорила, чтобы ты не смела читать Лёриных нот. Не могу же я, наконец, от нее и этажерку запирать на ключ!» – мать, торопливо проходящему с портфелем в переднюю, внимательно-непонимающему отцу. Пользуясь отводом, скрываюсь в недосыгаемость лестницы, но уже с половины ее: «На устах ее улыбка, в сердце радость и гроза... Та-та, та-та, та-та, та-та... Он глядит в ее глаза...» – Так, из-под самого метронома, из-под самого его, полированного, носа лились на меня потоки самой *бестактной* лирики. А иногда я, застигнутая, просто – врала. (До четырех лет я, по свидетельству матери, говорила только правду, потом, очевидно, спохватилась...) «Что ты опять тут делаешь?» – «Я смотрю на метроном». – «Что значит „смотрю на метроном“?» Я, с противоестественным восторгом: «Он такой красивый! (Пауза и, ничего не найдя): Желтый!» Мать, уже смягченная: «На метроном нужно не смотреть, а слушать». Я, уже наверху *спасательной* лестницы, разрываясь между желанием и ужасом быть услышанной, громким, но шепотом: «Мама, а я в Лёриных нотах рылась! А метроном – урод!»

К Лёриному репертуару относились еще все ноты ее матери, все эти оперы, и арии, и аранжировки, тоже со словами, но непонятными (пению училась в Неаполе) и с подавлявшим меня количеством ненавистных мне надлинейных трижды и четырежды перечеркнутых нот. «Нувеллист» же я, за детскую простоту нотного начертания, полную его доступность моей детской несостоятельности – презирала: столько белых и никаких перечерков, – точно взяли один материнский нотный лист и рассыпали (как кур кормят!) на целый год «Нувеллиста», – так, чтобы на каждую страницу хоть немножко попало, – почти что мой «Леберт и Штарк», – только с педалью. Педаль мне, кстати, была строго воспрещена. «От земли не видать, а уже педаль! Чем ты хочешь быть: музыкантом или (проглатывая „Лёру“)… барышней, которая, кроме педали да закаченных глаз… Нет, ты сумеешь *рукой* дать педаль!» Давала – ногой, но только в отсутствие матери, но зато так подолгу, что уже не понимала: уже я (гужу) или – еще педаль? (представлявшаяся мне, кстати, золотой туфелькой – Plattfuss¹² – Золушки!). Но у педали была еще одна – словесная родня: *педель*, педель студенческих *сходок*, педель, забравший на сходке нашего с Асей до собачьего вою любимого Аркадия Александровича (Аркаэксаныча), Андрюшиного репетитора. Педелем вызвано второе мое в жизни стихотворение:

Все бегут на сходку:
Сходка где? Сходка – где?
Сходка будет на дворе.

Педель, мнившийся мне огромным, выше всего этого двора, и забирающий студентов (Аркаэксанычей) свыше, огромной раскоряченной лапой, как Людоед – мальчиков с пальчиков. Людоед – но так как это *все-таки* университетский служащий – то весь в медалях. И, конечно, такой же один, как педали – две. Но, назвав педеля, не могу не упомянуть его словесной родни: пуделя, белого ученого Капи из «Sans Famille», который рвет педеля за *панталоны* – тогда педель Аркаэксаныча выпускает, – и их общей, педеля и педали, словесной родни, двоюродной сестры *падали*, той падали, которой пахнет – одну секунду – и каждый раз – и безумно сильно – в бузине, у самого подступа к нашей тарусской даче, падали, от детства и Тарусы такой родной и мной-самой, что каждый раз, как это слово слышу – оборачиваюсь.

Но возвратимся на мой мученический табурет. Табурет был, как все, должно быть, но я-то тогда не знала, что все такие, и даже не знала, что есть еще такие, это был *табурет*, вещь в доме без себе подобных, магическая, ибо из всех вещей именно она требовала, чтобы я сидела смирно, а сама – вертелась! На своей рубчатой шее, так напоминавшей ощипанную индюшачью. Вывернешь ее до предела и ждешь не без волнения, что вот «голова», ослабнув, качнется и совсем отвалится. Но помню и отвал другой головы – собственной, когда, вжавшись руками в сидение и ногами помогая, обмирая от близящейся сладкой тошноты, не раз, не два, а весь винт ввысь и затем вниз – до отрыва головы, рвущейся с шеи, как шар с крутимой палки. «А-а-а! опять *завертелась!* – тихо вошедший и безмолвно наблюдавший Андрюша, с злорадством глядя на мое зеленое лицо. – Давай перочинный нож, а то маме скажу, как ты тут без нее своих Лебертов и Штарков играешь. (Пауза.) Дашь нож?» – «Нет». – «Так вот тебе Леберт! – Так вот тебе Штарк!» И, уверяю, удар был вовсе не *staccat'*ный.

Андрюша на рояле не учился, потому что был от другой матери, которая пела, и вышло бы вроде измены: дом был начисто поделен на пенье (первый брак отца) и рояль (второй), которые иногда тарусскими поздними вечерами и полями в двухголосом пении, Валерии и нашей матери – сливались. Но как сейчас слышу материнское сдавленно-исступленное «ох» в ответ на Валериино, часами, «подбирание» и «напевание», как сейчас вижу искажение всего ее лица и рук на каком-нибудь особенно-выразительном, при помощи педали, аккорде, или

¹² Плоскостопия (нем.).

на особенно-высокой, при помощи полужакрытых глаз и вертикального подбородка, ноте, за которой вот-вот начнется тот ужасный безголосый сухо-горловой крик, сравнимый по нестерпимости только с внезапно ожившим и заигравшим под языком зубным нервом, – крик, за который можно убить.

Но, возвращаясь к совершенно непричемному, непевшему и неигравшему Андрюше: Андрюшиному роялю воспротивился сам его дед Иловайский, заявивший, что «Ивану Владимировичу в доме и так довольно музыки». Бедный Андрюша, затертый между двумя браками, двумя роками: пять мальчиков не учат, а рояль – *мейновское* (второ-женино). Бедный Андрюша, на которого не хватило: – ушей? свободной клавиатуры? получаса времени? просто здравого смысла? чего? – всего и больше всего – слуха. Но вышло как по-писаному: ни из Валерииных горловых полосканий, ни из моего душевного туше, ни из Асиных «тили-тили» – ничего не вышло, из всех наших дарований, мучений, учений – ничего. Вышло из Андрюши, отродясь не взятого на наш горделивый музыкальный корабль, попавшего в нашем доме в некое междумузыкальное пространство, чтобы было гостям и слугам, а может быть, и городовому за окном – на чем отдохнуть: на его немоте. Но по-особому вышло, и двойной запрет сбился: ни петь, ни играть на рояле он не стал, но, из Андрюши став Андреем, сам, самоучкой, самолично и самоушно, научился играть сначала на гармонике, потом на балалайке, потом на мандолине, потом на гитаре, подбирая по слуху – все, и не только сам научился, еще и Асю научил на балалайке, и с большим успехом, чем мать на рояле: играла громко и верно. И последней радостью матери была радость этому большому красивому, смущенно улыбающемуся неаполитанцу-пасынку (оставленному ею с гимназическим бобриком), с ее гитарой в руках, на которой он, присев на край ее смертной постели, смущенно и уверенно играл ей все песни, которые знал, а знал – все. Гитару свою она ему завещала, передала из рук в руки: «Ты так хорошо играешь, и тебе так идет...» И, кто знает, не пожалела ли она тогда, что *тогда* послушалась старого деда Иловайского и своего молодого второ-жениного такта, а не своего умного, безумного сердца, то есть забывши всех дедов и жен: ту, первую, себя, вторую, нашего с Асей музыкального деда и Андрюшиного исторического, не усадила: меня – за письменный стол, Асю – за геркулес, а Андрюшу – за рояль: «*До*, Андрюша, *до*, а это ре, до – ре...» (из которого у меня никогда ничего не вышло, кроме *Doré, Gustav'a...*).

Но замечаю, что я еще ничего не сказала о главном действующем лице моего детства – самом рояле. (Золотыми буквами «Бэккер», – *Royale a queue*). Но рояль не один. В каждом играющем детстве: раз, два, три – четыре рояля. Во-первых – тот, за которым сидишь (томишься и так редко гордишься!). Во-вторых, – тот, за которым сидят – мать сидит – значит: гордишься и наслаждаешься. Не «как сейчас вижу» – так сейчас уже не вижу! – как *тогда* вижу ее коротковолосую, чуть волнистую, никогда не склоненную, даже в письме и в игре отброшенную голову, на высоком стержне шеи между двух таких же непреклонных свеч на выдвинутых боковых досочках. И еще раз ту же голову – в одном из парных стоячих зальных зеркал, в зеркальной его вертикали над рояльной горизонталью, ту же голову, но с невидимой нам стороны (тайна зеркала, усугубленная тайной профиля!) – в отвесном зеркальном пролете, отдаляющем ее от нас на всю непостижимость и недостижимость зеркала, голову матери, между свеч от зеркала делающуюся – почти елкой!

Третий и, может быть, самый долгий, – тот, под которым сидишь: рояль изнизу, весь подводный, подрояльный мир. Подводный не только из-за музыки, лившей на голову: за нашим, между ним и окнами, заставленные его черной глыбой, отделенные и отраженные им как черным озером, стояли цветы, пальмы и филодендроны, подрояльный паркет превращавшие в настоящее водное дно, с зеленым, на лицах и на пальцах, светом, и настоящими корнями, которые можно было руками трогать, где как огромные чудеса беззвучно двигались материнские ноги и педали.

Трезвый вопрос: почему цветы стояли *за* роялем? Чтобы неудобнее поливать? (С матери, при ее нраве, бы случилось!) Но от этого соединения: рояльной воды, и воды леечной, рук матери, играющих, и рук, поливающих, попеременно льющих то воду, то музыку, рояль для меня навсегда отождествлен с водою, с водой и зеленью: листовым и водным шумом.

Это – материнские руки, а вот – материнские ноги. Ноги матери были отдельные живые существа, вне всякой связи с краем ее длинной черной юбки. Вижу их, вернее, одну, ту, что на педали, узкую, но большую, в черном, бескаблучном башмаке на пуговках, которые мы зовем глазами мопса. Потому они и прюнелевые (*grunelle des yeux*¹³ – мопса). Нога черная, а педаль золотая, и почему это для матери она правая, а для меня левая? Как это она сразу – правая и левая? Ведь если бы нажать отсюда, то есть из-под рояля, лицом к коленям матери, она бы оказалась левой, то есть короткой (по звуку). Почему же у матери она выходит правая, то есть звук – тянет? А что, если я одновременно с материнской ногой нажму ее – рукой? Может быть, получится длинно-короткая? Но длинно-короткая значит никакая, значит – ничего не получится? Но тронуть ногу матери я не смею, это мне, собственно, и в голову не могло прийти.

«Еще доказательство твоей немзыкальности!» – восклицала мать, после целого часа игры (из которой выходила потерянная, как пловец из слишком долгой и бурной воды, никого и ничего не узнавая), после часовой игры, наконец, обнаружившая, что мы весь час сидели под роялем: Ася – вырезая из картонного листа телесных девочек и их поштучное приданое, я – думая про правую и левую, а чаще ничего не думая, как в Оке. Андрюша под роялем скоро перестал сидеть; у него вдруг так выросли ноги, что он непременно попадал ими в ноги матери, которая тогда вставала и усаживала его за книги, которые он ненавидел, потому что ему только их и дарили – именно потому, что ненавидел – для того чтобы любил. И еще потому, что у него от чтения сразу шла кровь носом. Так что, из инстинкта самосохранения, под рояль не лез, а неподвижно сидел на своем штекенпферде¹⁴ в арке залы, показывая нам с Асей кулаки и языки. «Музыкальное ухо не может вынести такого грома! – уже гремела мать, совершенно меня оглушая. – Ведь оглохнуть можно!» (Молча: «Это-то мне и нравится!» Вслух же:) «Так лучше слышно!» – «Лучше слышно! Барабанная перепонка треснуть может!» – «А я, мама, ничего не слышала, честное слово! – торопливо и хвастливо, Ася. – Я все думала про этот маленький, маленький, ма-аленький зубчик!» – в полном чистосердечии суя матери под нос безукоризненной резки кукольные панталонные фестоны. – «Как, ты вдобавок еще острыми ножницами резала! – мать, совсем сраженная. – Fräulein, где вы? Одной лучше слышно, а другая ничего не слышала, и это дедушкины внуки, мои дочери... О, господи!.. – И, замечая уже дрожащие губы своей любимицы: – Асеньке – еще простительно... Асенька еще маленькая... Но ты, ты, которой на Иоанна Богослова шесть лет стукнуло!»

Бедная мать, как я ее огорчала и как она никогда не узнала, что вся моя «немзыкальность» была – всего лишь *другая* музыка!

Четвертый рояль: тот, над которым стоишь: глядишь и, глядя, входишь, и который, в постепенности годов, обратно вхождению в реку и всякому закону глубины, тебе сначала выше головы, потом по горло (и как начисто срезая голову своим черным краем холодной ножа!), потом по грудь, а потом уже и по пояс. Глядишь и, глядя, глядишься, постепенно сводя сначала кончик носа, потом рот, потом лоб с его черным и твердым холодом. (Почему он такой глубокий и такой твердый? Такая вода и такой лед? Такой да и такой нет?) Но, кроме попытки войти в рояль лицом, была еще простая детская шалость: надышать, как на оконное стекло, и на матовом, уже сбегавшем серебряном овале дыхания успеть отпечатать нос и рот, которые: нос – выходит пяточком, а рот – совершенно распухшим, точно пчела всюду укусила! – в глубоких продольных полосках, как цветок, и вдвое короче, чем в жизни, и вдвое шире и который

¹³ Зрачки (*фр.*).

¹⁴ Деревянной лошадке на палочке (*нем.*).

сразу исчезает, сливаясь с чернотой рояля, точно рояль мой рот – проглотил. А иногда я, за недостатком времени, с оглядкой на все выходы залы: в переднюю – раз, в столовую – два, в гостиную – три, в мезонин – четыре, откуда, из всех сразу, могла выйти мать, просто рояль целовала – для холода губ. Нет, можно войти дважды в ту же реку. И вот, с самого темного дна, идет на меня круглое пятилетнее пыльное лицо, без всякой улыбки, розовое даже сквозь черноту – вроде негра, окунутого в зарю, или розы – в чернильный пруд. Рояль был моим первым зеркалом, и первое мое, своего лица, осознание было сквозь черноту, переводением его на черноту, как на язык темный, но внятный. Так мне всю жизнь, чтобы понять самую простую вещь, нужно окунуть ее в стихи, *оттуда* увидеть.

И, наконец, последний рояль – тот, в который заглядываешь: рояль нутра, нутро рояля, струнное его нутро, как всякое нутро – тайное, рояль Пандориного: «А что там внутри?» – тот, о котором Фет, во внятной только поэту и музыканту, потрясающей своей зрительностью строке:

Рояль был *весь* раскрыт, и струны в нем дрожали...

Не те аллегорические «струны души», а настоящие, рукой мастера протянутые и которые рукой можно тронуть, проследить от серебряных закрепок до обутых в красный бархат молоточков, *Hämmerlein im Kämmerlein*¹⁵, чем-то – гриммовских, чем-то гномовских. Рояль торжественных дней, карет, ротонд. Великого Созвездия Люстры, рояль больших четырехручных состязаний, римской квадриги – рояль! – редкостный его лик, когда он, поставленный дыбом крышкой, сразу обращался в арфу, а озерная его несомутимая гладь в струнную, бурей или богатырем низложенную изгородь Жар-Птицы – только задень, и что пойдет! Рояль, от которого утром, как от всякого ночного чуда, не оставалось ни следу!

Но чтобы ничего не обидеть в моем старом друге-недруге: *Notenpult*, полный пюпитр, та изгородь из неживых цветов – между волей и мной, – черные деревянные лакированные цветы, в шмелиные, змеиные, малинные дни заменявшие мне, увы, цветы полевые! Нотный пюпитр, который можно класть так, чтобы нотная тетрадь лежала, как в обмороке, – и ставить так, чтобы висела над тобой, как утес, ежесекундно грозя разразиться ужасающей клавишной кашей. Рояльный пюпитр с освободительным треском его окончательного закрытия.

И еще – сама фигура рояля, в детстве мнившаяся мне окаменелым звериным чудовищем, гиппопотамом, помнится, не из-за вида, – я их никогда не видала! – а из-за звука, гиппопо (само тулово), а хвост – там. А потом, с переводом вещей на человеческое – пожилой мужской фигурой тридцатых годов: тучный, но *bien pris dans la taille*¹⁶, несмотря на громоздкость – грация, тот опытный, немолодой, непременно – фрачный танцор, которого девушки, только взглянув, предпочитают самому воздушному и военному. А еще лучше – дирижер! ярко-черный, плавный, без лица, потому что всегда спиной, – и полный чар. Поставь рояль дыбом, и будет дирижер! И, оставив и танцора, и дирижера: ведь рояль только вблизи неповоротлив на вес – непомерен. Но отойди в глубину, положи между ним и собой все необходимое для звучания пространство, дай ему, как всякой большой вещи, *место стать собой*, и рояль выйдет не менее изящным, чем стрекоза в полете. Горы только на тебя давят, и единственная возможность их с себя снять – либо отойти, либо взойти. Взойди на рояль. Руками взойди. Как мать всходила.

Чтобы дать, хоть немножко, ее игру – три случая. Когда мы с ней, в самый разгар ее первого туберкулезного приступа, приехали в Нерви, была уже ночь и играть нельзя было. Так мы и заснули, мы с Асей не увидев моря, она – не испробовав рояля. Зато с утра она, совсем больная, всю дорогу лежавшая, сразу встала – и села. Через несколько минут – стук в дверь.

¹⁵ Молоточка в каморочке (нем.).

¹⁶ Здесь: изящный (фр.).

На пороге черный сладкий брюнет в котелке. «Позвольте представиться: д-р Манжини. А вы, если не ошибаюсь, – синьора такая-то, моя будущая пациентка? (речь шла на затрудненном французском). Я проходил мимо и слышал вашу игру. И должен предупредить вас, что если вы будете так продолжать, вы не только сама сторите, но весь наш Pension Russe – сожжете». И, с неизъяснимой усладой, уже по-итальянски: «Geniale... Geniale...» Играть он ей, конечно, надолго запретил.

Второй случай – уже на возвратном пути в Россию – умирать. Где-то, кажется в Мюнхене, она – все то же, куда бы мы ни прибывали, – только умывшись с дороги и даже не переодевшись, сразу пошла к роялю. И вот, видим с Асей, как какой-то мальчик, старше нас, должно быть, лет четырнадцати, ярко-розовый и весь отливающий волосьяным золотом, все подъезжает к ней на стуле, к ней: к ее рукам и кипящим из-под них звукам, пока, наконец, неловким движением, как совершенно сонный, не свалился ей под ноги вместе со стулом, то есть попросту – под рояль. Мать, ничего не замечавшая, тут сразу все поняла: без всякой улыбки помогла ему выбраться и, опустив ему на голову руку, тут же не отводя ее, чуть погладила ему лоб, точно вчитываясь. (Сын. Александр.) Нужно сказать, что из всех присутствующих, а присутствовали – все те же, куда бы мы ни прибывали – *все*, никто не засмеялся. (Ибо мальчик так же просто – с тем же полуоткрытым ртом – и с тем же стулом – мог бы свалиться на горячую печь – или в львиный ров.) Мы же с Асей отродясь знали, что глупо смеяться, когда другой падает: ведь Наполеон – тоже упал! (Я даже, в своем максимализме, шла дальше: глупо, когда *не* падает. Идет и не падает – вот дурак!) Никогда не забуду своей матери с чужим мальчиком. Это был самый глубокий, за всю мою жизнь, *поклон*.

– Мама (это было ее последнее лето, последний месяц последнего лета) – почему у тебя «Wagum»¹⁷ выходит совсем по-другому?

– Wagum – «Wagum»? – пошутила с подушек мать. И, смывая с лица улыбку: – Вот когда вырастешь и оглянешься и спросишь себя, wagum все так вышло – как вышло, wagum ничего не вышло, не только у тебя, но у всех, кого ты любила, кого ты играла, – ничего ни у кого – тогда и сумеешь играть «Wagum». А пока – старайся.

Последнее – смертное. Июнь 1906 года. До Москвы не доехали, остановились на станции «Тарусская». Всю дорогу из Ялты в Тарусу мать переносили. («Села пассажирским, а доеду товарным», – шутила она.) На руках же посадили в тарантас. Но в дом она себя внести не дала. Встала и, отклонив поддержку, сама прошла мимо замерших нас эти несколько шагов с крыльца до рояля, неузнаваемая и огромная после нескольких месяцев горизонтали, в бежевой дорожной пелерине, которую пелериной заказала, чтобы не мерить рукавов.

– Ну посмотрим, куда я еще гожусь? – усмехаясь и явно – себе сказала она. Она села. Все стояли. И вот из-под отвычных уже рук – но мне еще не хочется называть вещи, это еще моя тайна с нею...

Это была ее последняя игра. Последние ее слова, в той, свежего соснового тесу, затемненной тем самым жасмином пристройке, были:

– Мне жалко только музыки и солнца.

После смерти матери я перестала играть. Не перестала, а постепенно свела на нет. Приходили еще учительницы. Но те вещи, которые я при ней играла, остались последними. Дальше при ней достигнутого я не пошла. Старалась-то я при ней из страха и для ее радости. Радовать своей игрой мне уже было некого – всем было все равно, верней: только ей одной мое нестарание было бы страданием – а страх, страх исчез от сознания, что ей оттуда (меня всю) видней... что она мне меня – такую, как я есть – простит?

¹⁷ «Почему» (нем.).

Учительницы моих многочисленных школ, сначала ахавшие, вскоре ахать перестали, а потом уж и по-другому ахали. Я же молчаливо и упорно сводила свою музыку на нет. Так море, уходя, оставляет ямы, сначала глубокие, потом мелеющие, потом чуть влажные. Эти музыкальные ямы – следы материнских морей – во мне навсегда остались.

Жила бы мать дальше – я бы, наверное, кончила Консерваторию и вышла бы неплохим пианистом – ибо данные были. Но было другое: *заданное*, с музыкой несравненное и возвращающее ее на ее настоящее во мне место: общей музыкальности и «недюжинных» (как мало!) способностей.

Есть силы, которых не может даже в таком ребенке осилить даже такая мать.

1934

Примечания

Все тексты печатаются по изданию: Цветаева Марина. Собр. соч. в 7 т. Т. 4, 5. М.: Эллис Лак, 1994. При подготовке примечаний использовались материалы комментариев А.А. Саакянц и Л.А. Мнухина из этого собрания, разыскания В.А. Швейцер, И.В. Кудровой, Р.А. Будагова, Н.А. Козиной, Л.П. Черкасовой и др. Стихотворные и другие цитаты, как правило, не атрибутируются. Повторяющиеся реалии комментируются лишь при первом упоминании.

Мать и музыка. Впервые – в парижском журнале «Современные записки» (1935. № 57).

«Унди́на» – повесть немецкого писателя Ф. де ла Мотт Фуке в поэтическом переводе В.А. Жуковского – любимое произведение Марины Цветаевой в детстве.

...в *Русском Доме Св. Женеви́евы*... – Дом для престарелых, где в 1933 году Цветаева познакомилась с дальними родственницами. Они рассказали Цветаевой о юности её матери, её предках (Бернацких). Тогда была задумана повесть о детстве и юности М.А. Мейн (замысел осуществлён не был).

Во время гастролей великого немецкого трагического актёра и режиссёра Эмиля Поссарта (1841–1921) во Фрайбурге зимой 1904/05 годов мать Цветаевой, обладавшая выдающимися вокальными способностями, пела в его хоре.

Августа Ивановна – экономка Цветаевых.

«*Вечерние досуги*» – традиционные литературные сборники для детей, выходившие в 1890—1900-е годы.

«*История маленькой девочки*» – повесть писательницы Е.А. Сысоевой (1829–1893).

...*страховской тучи*... – Деревня Страхово располагалась на противоположном от Тарусы берегу Оки, близ Поленова.

Бэккер – русская фортепьянная фирма, основанная Я.Д. Беккером (1851–1901).

Дядя Струй – персонаж «Ундины».

«*Смерть Цезаря*» – эта литография, висевшая в доме Цветаевых, возможно, была сделана с картины В. Камуччини (1773–1844).

Муся Потапова – подруга Марины Цветаевой по музыкальной школе.

«*Нувеллист*» – петербургский нотный ежемесячник (1840–1905).

«*Дивный терем*» – романс М.И. Глинки «Северная звезда» на стихи Е.П. Ростопчиной.

Святополк-Мирский Д.П. – критик, литературовед. В 1926–1928 годах вместе с Цветаевой и её мужем выпускал журнал «Вёрсты» (Париж). В 1932 году вернулся в СССР. Погиб в ГУЛАГе.

«*Леберт и Штарк*» – авторы популярного учебника фортепьянной игры.

«*Warum*» – фортепьянная пьеса Р. Шумана.