

«Раскат импрессионизма защиты...»

©

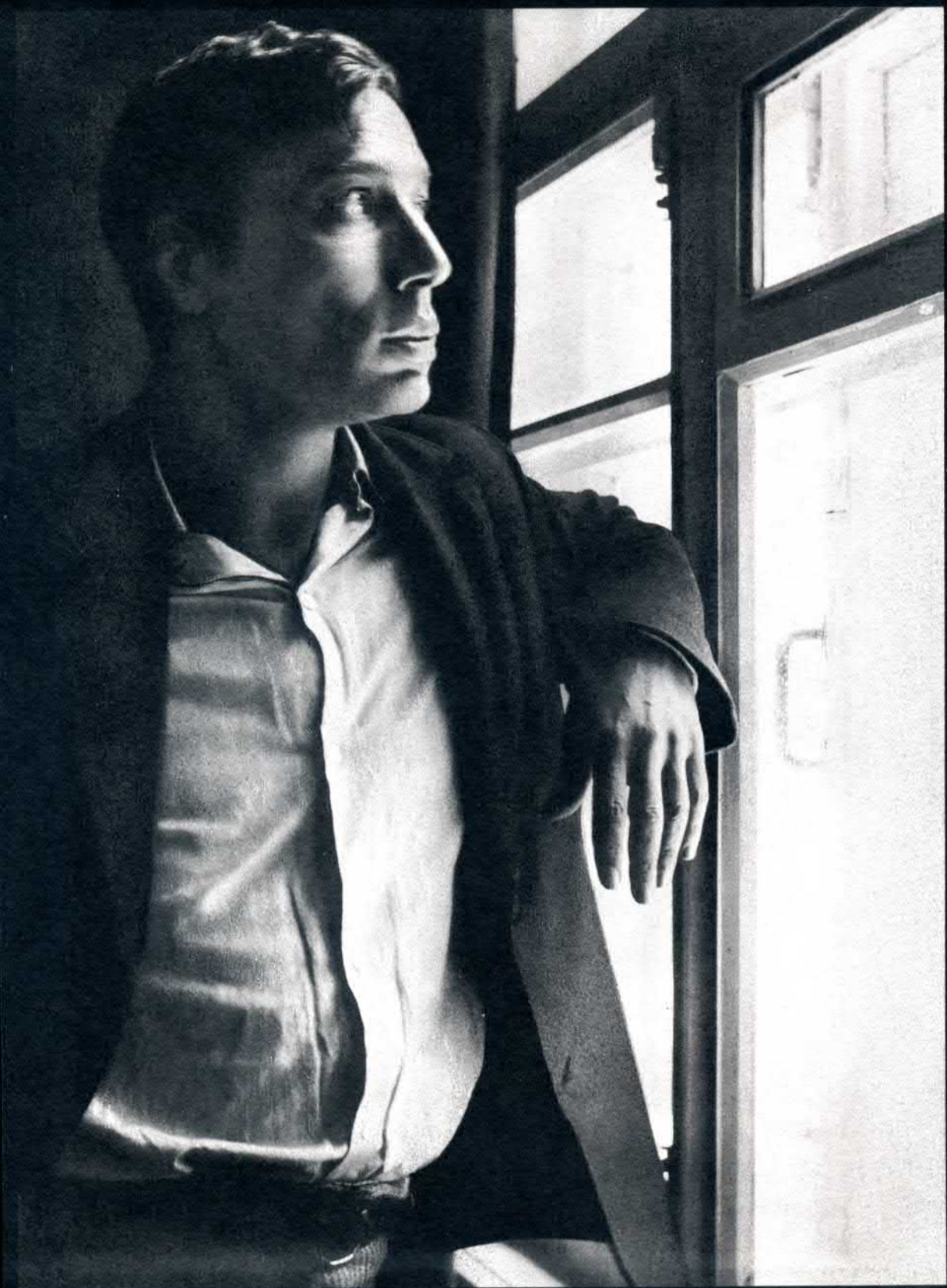


МУЗЫКА
В ТВОРЧЕСТВЕ,
СУДЬБЕ И В ДОМЕ
БОРИСА
ПАСТЕРНАКА

~~Handwritten musical notation on a staff, including a treble clef and a note.~~

Handwritten text: *Handwritten*

Handwritten text: *Sept 1928*



ИМПРОВИЗАЦИЯ

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.

И было темно. И это был пруд
И волны. – И птиц из породы люблю вас,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые, черные, крепкие клювы.

И это был пруд. И было темно.
Пылали кубышки с полуночным дегтем,
И было волною обглодано дно
У лодки. И грызлись птицы у локтя.

И ночь полоскалась в гортанях запруд.
Казалось, покамест птенец не накормлен,
И самки скорей умертвят, чем умрут
Рулады в крикливом, искривленном горле.

«Раскат импрОВИ- заций...»

©



МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ, СУДЬБЕ И В ДОМЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Сборник литературных,
музыкальных и изобразительных
материалов

Составление,
вступительная статья и комментарии –
Б.А. КАЦА

Оформление и макет –
И.Н. КОШАРОВСКОГО

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ. Эта книга объединяет (видимо, впервые под одной обложкой) все жанры, в которых творил Б.Л. Пастернак, ибо помимо стихов, прозы, философских и критических эссе, фрагментов эпистолярного и переводов в издание включены еще и музыкальные его сочинения – соната и две прелюдии для фортепиано. Разумеется, литературное творчество Пастернака представлено здесь лишь теми произведениями и отрывками, которые так или иначе затрагивают музыкальное искусство. Помимо текстов Б.Пастернака в книгу включены отрывки из «Воспоминаний» его младшего брата А.Л. Пастернака и из «Материалов для биографии Б.Л. Пастернака», написанных его сыном Е.Б. Пастернаком. Кроме того, воспроизводится 94 репродукции с рисунков и картин, созданных отцом поэта художником Л.О. Пастернаком. Все представленные здесь труды близких поэта также объединяются темой музыки, ее роли в жизни семьи Пастернаков в целом и в особенности – в биографии Б.Л. Пастернака. Складывая все эти материалы в пеструю композицию коллажного типа, составитель стремился хотя бы отчасти сохранить в книге тот дух непринужденной импровизации, которым отличается и творчество художника Л. Пастернака, и творчество его сына Бориса Пастернака, не только выдающегося мастера слова, но и, по выражению Г.Г. Нейгауза, «музыканта до мозга костей». Источники приводимых текстов и особенности данной их публикации освещаются в комментариях. Все имена собственные комментируются в аннотированном именном указателе. Знаком <...> отмечены купюры, сделанные составителем. Состав этой книги не мог бы сложиться окончательно без инициативной и действенной помощи Е.В. и Е.Б. Пастернак, предоставивших ряд важнейших материалов из семейного архива и давших составителю немало ценных консультаций и указаний на прежде неизвестные ему источники. При отборе работ Л.О. Пастернака и фотографий из семейного архива значительную долю труда взяли на себя П.Е. и Б.Е. Пастернаки. Составитель надеется, что его глубокую признательность всем названным членам семьи Е.Б. Пастернака разделят читатели книги.

ПРОБУЖДЕННЫЙ МУЗЫКОЙ

Камень, который отвергли строители,
сделался главою угла.

Из Библии

1

Можно не заметить ничего такого особенного в том, что в интеллигентном доме четырехлетний ребенок с плачем просыпается от звучащей в соседней комнате музыки и его, успокоив, выносят показать гостям, среди которых мальчику, естественно, бросается в глаза кряжистый старик с огромной бородою.

Ничего особенного, даже если за оконными шторами не просто поздние сумерки московского вечера, но и поздние сумерки года и века – ноябрь тысяча восемьсот девяносто четвертого.

Даже если хозяин дома – прославленный художник, а хозяйка – первоклассная пианистка, и это именно она со знаменитыми партнерами – скрипачом В. Гржимали и виолончелистом А. Брандуковым – только что играла Трио Чайковского «Памяти великого артиста».

И даже если кряжистого старца зовут Лев Николаевич Толстой, и он единственный раз пришел в дом художника – любимого иллюстратора своих романов, и именно затем, чтобы послушать это Трио.

Собственно, это и главное: Лев Толстой пришел в гости, а плач в детской – просто забавная помеха этого памятного хозяевам вечера.

И хозяин, вспоминая на старости лет, как принимал дома своего кумира, припомнит не только музыку, но и ужин – вегетарианский, маслины Льву Николаевичу особо понравились. И еще припомнит: «Не обошелся вечер и без досадного и не-

предвиденного курьеза. Расположение комнат в нашей скромной квартире было таково, что дверь из детской вела прямо в комнату, в которой играли. Вот во время пианиссимо Трио дверь эта открывается и няня наша, ничтоже сумняшеся, с чашкой отпитого чая, не спеша, важно проходит через всю комнату. . . Скрип, скрип – половицами: „Тс, тише, няня!“ – она хоть бы что, как ни в чем не бывало, не спеша по диагонали комнаты продефилировала в кухню»¹.

Итак, няня с чашкой чая, скрип половиц во время пианиссимо, а где же мальчик, плачущий по соседству в детской?

Пробуждение сына отец то ли запомнил, то ли не усмотрел в этом достойного упоминания события.

Иначе отнесется к малозаметному происшествию, случившемуся 23 ноября 1894 года в доме художника Леонида Пастернака, его сын – поэт Борис Пастернак. Он объявит свое пробуждение в слезах от музыки – в тот самый единственный и неповторимый вечер, когда такое пробуждение давало шанс увидеть Льва Толстого, – точкой отсчета для активной жизни сознания, первой зарубкой детской памяти.

«Боренька знал, когда проснуться», – заметит весьма острозычная в разговорах с близкими Анна Ахматова², чутким слухом своим уловив в этой истории тембр легенды.

Допустим, что и легенда. . . Однако с тем же успехом можно было бы сказать, что он знал, в какой семье родиться.

Как и все на свете, Пастернак не выбирал родителей, и тот дом, та атмосфера, в которой прошли детские – самые важные, по его мнению, для созревания художника – годы, были подарены ему судьбой. И если в своих автобиографических этюдах и в мемуарных эпизодах эпистолярия он ни разу не описал эти годы с той степенью детализированности, какая в принципе свойственна его описаниям, то, может быть, в частности, и потому, что атмосфера отчего дома не осталась в его сознании привязанной именно к детским годам. Она словно разлилась по всей его жизни и по всему его творчеству, а потому и не нуждалась в особом вычленении и в прикреплении к определенному времени и пространству. В пятьдесят восемь лет Пастернак писал своему пожизненному корреспонденту – исследовательнице античности и глубокому мыслителю О.М. Фрейденберг, приходившейся ему двоюродной сестрой: «Ты часто говоришь о крови, о семье. Представь себе, это было только авансценой в виденном, только местом наибольшего сосредоточенья всей драмы, в основном однородной»³. Существенную частицу этой однородности та же Ахматова уже с полной серьезностью замечательно выразила в известной строке из стихотворения «Поэт (Борис Пастернак)»: «Он наделен каким-то вечным детством».

Не имеет смысла описывать атмосферу дома, в котором рос будущий поэт: она предстанет перед читателем со страниц этой книги (главным образом во втором разделе), запечатленная в разных ракурсах и красках – в сдержанных по тону и опирающихся на документы и факты семейной жизни «Материалах для биографии Б.Л. Пастернака», написанных его сыном Евгением Борисовичем, в напряженно-лирических воспоминаниях свидетеля детских лет поэта – его брата Александра Леонидовича, во многочисленных фрагментах семейной переписки, фототеки и –

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975. С. 181.

² См.: Гинзбург Лидия. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 328.

³ Дружба народов. 1988. № 9. С. 249.

далеко не в последнюю очередь – в виртуозных по технике и одновременно излучающих живое домашнее тепло зарисовках главы семьи – Леонида Осиповича Пастернака.

Подчеркнем лишь еще раз очевидное: ту обстановку, в которой звуки рояля и запахи красок впечатывались в детское восприятие еще до того, как сознание накрепко связало их со словами «мама» и «папа», и потом уже от этих понятий и слов не отделялись; тот уклад жизни, где отец у мольберта и мать над клавиатурой были естественнейшими фигурами в картине домашнего обихода, а посещение художественных выставок и концертов было не выходом за пределы домашнего круга, а всего лишь небольшим и чисто пространственным его раздвижением; тот дом, где рояль помнил львиную хватку Антон Рубинштейна и нередко оживлялся от скользящих прикосновений рук Скрябина, дом, за стенами которого десятки начинающих осваивали азы рисунка и лепки, а из окна в окно можно было наблюдать, что делается в мастерской Паоло Трубецкого; то окружение, где клавиши, нажимая на которые можно извлечь мотив «Чижика-пыжика», указывает малолетнему ребенку Исаак Левитан, где Николай Ге именуется того же несмышленьша своим другом, где Валентин Серов и Константин Коровин – привычные гости, где десятилетний подросток может при случайной вокзальной встрече увидеть немецкоязычного приятеля отца Райнера Марию Рильке, где, став чуть старше, он получает задания беседой оживлять мимику тех, кто позирует отцу, будь то слава бельгийской поэзии Эмиль Верхарн или гордость отечественной исторической науки В.О. Ключевский; наконец, тот нравственный строй семьи, в котором горение творческого духа уживается с дисциплиной быта, а самоотдача искусству соперничает с самоотдачей близким и в котором живым богом царит Лев Толстой (бог многих русских интеллигентных семейств, однако для этой семьи – бог не только живой, но еще и почти домашний), – все это, повторим, не выбиралось будущим поэтом, но, дарованное ему от рождения, как бы выбирало его и окрыляло полеты его не по годам развивающейся фантазии. Отсюда позднейшие пастернаковские размышления «о ганимедовой сущности детства и о том, к чему приводит неполная погашенность детских долгов»¹.

Миф о Ганимеди – о полюбившемся Зевсу младенце, возносимом могучим орлом на небо, видимо, один из тех мифов, на которые Пастернак примеривал собственную биографию, по крайней мере начальный ее период:

**Я рос. Меня, как Ганимеда,
Несли ненастья, сны несли...
И расточительные беды
Приподнимали от земли.
<...>
Я рос, и вот уж жар предплечий
Студит объятие орла.**

В мифе о Ганимеди важен момент подневольности, подчиненности высшей силе. Прочитанное стихотворение написано в 1913 году. В 1954 году Пастернак писал О.М. Фрейденберг: «Судьба моя сложилась именно так, как я сам ее сложил»².

¹ Письмо П.П. Сувчинскому от 31 октября 1927 года. Архивы семьи Пастернаков. Далее материалы этих архивов цитируются без ссылок на источник.

² Дружба народов. 1988. № 10. С. 232.

Эта декларация, хотя и сделанная по поводу конкретных обстоятельств (упрощенно говоря, поэт имеет в виду свое положение в контексте сталинского режима), вступает все же в противоречие с многочисленными утверждениями Пастернака о том, что жизнь художника спрягается (поэт пользуется лингвистической терминологией) в страдательном залоге: не он выбирает свой путь, он лишь послушен велению некой над ним стоящей силы, называйся она Богом, Природой, Искусством, Музой или оставайся безымянной. Концепция, мягко говоря, не новая, но проакцентирована она Пастернаком с присущими его натуре силой, страстностью и глубоким своеобразием. Отвергая самовольное жизнестроительство художника как пережиток романтического мировоззрения (близкого Пастернаку в юности, но позже настойчиво порицаемого), требуя от художника понимания и выполнения предназначенного ему свыше, Пастернак все же не всегда сводит его роль к чему-то вроде «инструмента, на котором играет Вселенная», как выразился однажды о композиторе Густав Малер¹. Послушание, а тем более пассивность художника в отношении к своей биографии для Пастернака не абсолютны, а относительны. Не углубляясь в эту сложную проблему (она выходит за рамки нашей задачи, да и компетенции), заметим только, что, отказываясь от авторского права на собственную биографию, Пастернак все же оставляет за собой хотя бы права ее корректора. То-му свидетельство – известные строки:

**И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.**

Нам сейчас как раз и важно установить, что пробуждение в слезах от музыки не просто биографический факт, но то «место», которое сам поэт отчеркнул на полях собственной жизни как ее сознательное начало.

Придирчивый биограф, конечно же, заметит в пастернаковских описаниях этого эпизода ряд несообразностей. Так, в «Охранной грамоте» Пастернак говорит, что, «проснувшись однажды на третьем году ночью, застал весь кругозор залитым ею (музыкой. – Б.К.) более чем на пятнадцать лет вперед. . .»² Между тем пробуждение в присутствии Льва Толстого произошло в 1894 году, то есть на пятом, а не на третьем году жизни.

Описывая ту же ночь (конечно, вечер, но для ребенка-то – ночь!) в очерке «Люди и положения», Пастернак упоминает о якобы присутствующем среди гостей художнике Н.Н.Ге, которого он «потом хорошо знал и часто видел»³. Но Ге скончался за полгода до визита Толстого к Пастернакам, и существенна здесь не ошибка детской памяти, а тот несомненный факт, что память эта заработала задолго до события, имевшего место 23 ноября 1894 года.

Таким образом, биограф вправе будет предположить, что та ночь, о которой Пастернак сказал, что она «межевой вехой легла между беспамятностью младенчества и моим дальнейшим детством» (с. 61), – до некоторой степени плод поэтического воображения. Видимо, ряд детских пробуждений от звуков музыки (вполне нормальных для дома, где часто музицируют), рассказы взрослых о визите Льва Толстого, собственные (еще более ранние) воспоминания о встречах с Н.Н.Ге и –

¹ Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1964. С. 201.

² Пастернак Борис. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 146. (При следующих ссылках: Избранное.)

³ С. 61 наст. изд. В дальнейшем эти страницы указываются в основном тексте.

далеко не в последнюю очередь – краски и контуры на этюде отца, запечатлевшего тот памятный домашний концерт, где игралось Трио Чайковского (см. с. 60), сплавились воображением поэта в одно событие, якобы четко зафиксированное памятью и определившее осознанное вступление в мир.

Примем к сведению эти гипотетические соображения биографа, но поверим все-таки поэту, ибо он сказал нам – и как сказал! – нечто очень важное для понимания и его, и созданного им художественного мира: музыка, материнская музыка пробудила его, заставила залиться слезами «от сладкой и щемящей муки», и волны этой музыки буквально из колыбели вынесли его навстречу Льву Толстому – вот с чего началась жизнь!

А если так, то перед нами отнюдь не случайный, а поистине судьбоносный эпизод, та самая «основная арка фатальности», которой восхищался Пастернак в античной мифологии, особо ценя ее за то, что детство там мыслилось «замкнуто и самостоятельно, как заглавное, интеграционное ядро»¹. Перед нами ведь, по сути, пророчество – кратчайший конспект всей судьбы художника, который начал творить с музыкальных композиций, а высшим своим достижением считал роман, написанный в добротных традициях русской реалистической прозы².

Впрочем, не будем пока заглядывать так далеко в биографию Пастернака, да и не она сама, не его творчество в целом, а музыка в ней и в нем – наш предмет. Однако, этим ограничившись, заметим: если жизнь началась так, как представил нам это Пастернак в своих позднейших автобиографических записках, то сколь многое из происходившего и в реальном бытии, и в поэтическом воображении Пастернака оказывается не просто естественным, но почти что предопределенным.

Куда же, например, может мчаться всадник (герой «Баллады» 1916 года) –

**Поэт или просто глашатай,
Герой или просто поэт, –**

куда устремлена его бешеная – «курьером на борзом» – скачка, роднящаяся своим судорожным ритмом не то с шубертовским «Лесным царем» (это о нем – на с. 80 – рассказывает старший брат младшему, разъясняя, что именно играет мать на рояле), не то с кодой Первой баллады Шопена? Ну, конечно, к Толстому, к его имению, в котором уже давно нет хозяина, но он там должен быть, ибо и по смерти остался во всем, что видит, слышит, чувствует этот странный всадник, – во всем, но, главным образом, в музыке:

**Впустите, мне надо видеть графа...
О нем есть баллады. Он предупрежден.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождем.**

И если жизнь началась со слез от музыки, то и быть музыке всю жизнь в слезах, проливаемых уже отнюдь не ребенком, а вполне взрослым человеком. «... С совершенно мокрым лицом напевал их, балладу за балладой, и ноктюрны, все, в чем ты выварилась и я. И ревел», – писал тридцатишестилетний Пастернак Марине Цве-

¹ Избранное. Т. 2. С. 144.

² Заметим попутно, что роман этот начинается именно с музыки, с литургического пения, заполняющего собой весь мир. «Шли и шли и пели «Вечную память», и когда останавливались, казалось, что ее по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновение ветра» – таково первое предложение «Доктора Живаго» (Новый мир. 1988. № 1. С. 10). Ср. пение той же «Вечной памяти» в пастернаковском описании похорон Льва Толстого (Избранное. Т. 2. С. 250).

таевой (с. 243), узнав о том, что и ее детство было заполнено музицированием матери. Но дело не только в воспоминаниях о музыке детства. В сорок один год поэт вспоминает о музыке минувшего лета и вновь плачет:

**Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют, – тоской изойду.
<...>
И сразу же буду слезами увлажен...**

Скажем сразу несколько слов об этих пастернаковских слезах. Их обилие способно вызвать раздражение у людей, гордящихся крепкими нервами и той системой взглядов на проявления эмоций, о которой дает представление известная формула: «Москва слезам не верит». Эти люди, должно быть, читая у Пушкина: «И горько жалуясь, и горько слезы лью» – или у Блока: «Я слезы лил, но ты не снизошла», либо считают, что слезы здесь условно-поэтический фразеологизм, либо снисходительно усмеваются по поводу сентиментальности былых времен. Впрочем, читают ли они Пушкина и Блока? Чтение Пастернака им, во всяком случае, медицински выражаясь, не показано.

Разумеется, у каждого человека своя мера чувствительности. Безусловно, у Пастернака она была чрезвычайно высока. «Все слабые стороны чувствительности, одновременно и христианской и просто-напросто животной, изъязвлены и подняты во мне до бреда, до сердечного потрясения», – признавал он сам¹.

Человеку с такой душевной организацией пришлось большую часть своей взрослой жизни прожить не только в столице, слезам не верящей, но и в таком общественно-психологическом климате, где официальными установками из всего разнообразия человеческих слез дозволялась разве только слеза, обозначаемая в литературной номенклатуре как «скупая, мужская». И то, что Пастернак не стеснялся своих слез ни в жизни, ни в творчестве, можно расценить (в контексте сказанного) как своеобразное мужество – мужество быть самим собой.

Однако плач плачу рознь.

**Как музыка: века в слезах,
Но песнь не смеет плакать, –**

и эти строки, и строка из стихотворения о Шопене («Рождать рыданье, но не плакать») начисто отменяют подозрения в попытке приписать какую бы то ни было слезливость самой музыке. Что же до слез, ею исторгаемых у слушателей (в XIX веке они считались явлением нормальным, в двадцатом их стали находить смешными или недостойными, но Пастернак здесь – и далеко не только здесь – наследник века минувшего), то явление это, по Пастернаку, отнюдь не результат истерической расслабленности. О скрябинских мелодиях Пастернак писал, что они, «смешиваясь со слезами, текут прямо по вашему нерву к сердцу, и вы плачете не оттого, что вам печально, а оттого, что путь к вам вовнутрь угадан так верно и пронизательно» (с. 249). Дело, стало быть, не в растроганности («Растроганности грош цена», – гласит пастернаковский стих, написанный в иной связи), а в свершившемся с помощью музыки душевном контакте. Слезы, следовательно, знак и вернейшее свидетельство пониманья, того самого, к которому поэт однажды применил эпитет «дивное». Это вглубь проникающее, доходящее «до основанья, до корней, до сердцевины» острое и мгновенное пониманье. Оно не обременено никакими рациона-

¹ Из письма к М.И. Цветаевой от 2 июля 1926 года // Дружба народов. 1987. № 9. С. 223.

листическими процедурами; для него нужна лишь предельная обостренность чувства, нужен, говоря опять же пастернаковскими стихами, «сердца перехват,/Когда его волнение сдавит». Такого понимания чаще всего добиваются две силы – любовь и искусство (причем музыка, пожалуй, успешнее, чем другие его виды). По крайней мере, в пастернаковском творчестве любовь и музыка – обе «векá в слезах» – переплетаются и корнями и кронами (седьмой раздел книги – цепь пастернаковских вариаций на традиционную поэтическую тему родства любви и музыки – будет тому подтверждением). «При музыке» – как при святине – любовное объятие немислимо, а вместе с тем:

**.. Но можно ли быть ближе,
Чем в полутьме, аккорды, как дневник,
Меча в камин комплектами, погодно?
О пониманье дивное, кивни. . .**

Однако «пониманья дивного» добивается и иная, сверхчеловеческая сила – мир, человека окружающий, если только угадывать в мире, как в произведении искусства, таинственный авторский замысел и вслушиваться в мир, как в музыку. Стихи, собранные в восьмом разделе этой книги, покажут читателю, с какой сосредоточенностью и проникновенностью вслушивался поэт в звучащее вокруг него бытие, как за самыми обыденными звукопроявлениями природы – шелестом леса или пеньем птиц – его слух готов был различить некий литургический хор, объединяющий в себе все сущее, и как эта музыка рождала у поэта (подобно скрябинским мелодиям) те же слезы пониманья:

**Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.**

И пробужденье в слезах от музыки, отмеченное поэтом как начало сознательной жизни, не было ли, с его точки зрения, первым актом того «дивного пониманья» всего сущего, без которого это сущее не может быть претворено в искусство?

Во всяком случае, если человека к сознательной жизни пробудила музыка, то понятно, что суждено ей играть в его жизни роль совершенно особую. Хотя, как известно, не музыкой единой жил Борис Пастернак и в детстве, и в юности, и тем более в зрелые годы.

2

Wer die Wahl hat, hat die Qual¹.

Немецкая пословица

«Вы знаете, я сын художника, ах, я не это хотел сказать (. . .) Но вот осмотритесь (. . .) Посмотрите на этот хаос теней и пятен силуэтов, на всю эту жужжащую, проточную оттепель почерневших, оперенных копотью красок, посмотрите на них, а теперь: вот горизонт, нагой и вечный (. . .) и вот вам площадь, горько сжа-

¹ Имеющий выбор обретает мучение.

тые чистые углы, и вот вам вон, вон там, мимо лотка с виноградом, мой друг Моцарт, вот теперь он стал перед телегами...»

Эта речь (она не станет менее задыхающейся и сбивчивой, даже если мы раскроем сделанные в ней купюры) принадлежит Релинквими – герою ранней прозы Пастернака и, подобно другим его героям (а может быть, и в большей степени), двойнику автора¹. В сыне художника, унаследовавшем дар живописного зрения и одновременно способном разглядеть сквозь импрессионистический городской пейзаж своего друга Моцарта, Пастернак, конечно, представил самого себя, выросшего почти в прямом смысле слова между живописью и музыкой, в постоянной конкуренции зрительных и слуховых ощущений, в их борьбе за максимальное воздействие на впечатляемость детской души, в пастернаковском случае – особо гипертрофированную. Сына художника будоражил каждый «момент острого воспаления краски», но ведь он был и сыном пианистки, и «воспаление» звука рождало в его душе не менее сильный отзыв: «Такой подросток, услышав впервые трезвучье с большой септимой, перестает понимать, как может существовать музыка, не произведенная прямо от этого единственного звукосочетания»².

Мучительный вопрос, который невеликого ума взрослые охотно задают детям: «Кого ты больше любишь, маму или папу?» – при всей своей чудовищной бестактности, не совсем бессмыслен; он и не смущал бы так детей, когда бы не затрагивал некую реальную психологическую ситуацию, пусть и не всегда сознаваемую. Все то время, пока человеку сопутствует счастье близости с родителями и любви к ним обоим, происходят более или менее заметные колебания в ощущении родства и сходства; сыновняя любовь двуполюсна, она знает силу притяжения и отталкивания, исходящую от обоих полюсов. Корни и детали этого процесса изучает психология, выработавшая разные точки зрения на него, но любой человек, хотя бы в минимальной степени склонный к самонаблюдениям, знает этот процесс не по науке, а по себе. Естественно, что был он знаком и Пастернаку; следы его есть в материалах этой книги. «Ты не ближе мамы мне, – пишет Борис Пастернак отцу в 1916 году, – но на тебя я похож больше, чем на нее» (с. 237). Спустя же десять лет в уже цитировавшемся письме Марине Цветаевой, вспоминая мать в связи с музыкой, он утверждает: «Я, верно, в нее» (с. 243).

Понятно, что речь в обоих случаях идет не о физическом, а о духовном сходстве, и можно только вообразить, с какой силой металась между двумя полюсами притяжения душа подростка, если отголоски этих метаний так внятно звучат в голосе взрослого человека. Важен, однако, не сам факт метаний, а то, что для будущего поэта – в пору, когда ни он сам, ни его близкие не подозревали, что ему суждено быть поэтом, и, может быть, вообще не задумывались о его профессиональном выборе, – родители не только были близкими и любимыми людьми, но еще и являли собой две разнонаправленные художественные натуры, олицетворяли два разных способа художественного самовыражения, два разных типа профессиональной художественной деятельности или, говоря еще шире и упрощенней,

¹ Имя Релинквими Пастернак называл «псевдонимом-эмблемой». «Перевести эту форму латинского глагола можно как „Вы останетесь“ и истолковать как веру в продление жизни натуре и впечатлениям, которые стали объектом творческого воплощения», – разьясняют Е. В. и Е. Б. Пастернак (Избранное, т. 2, с. 482). Заметим заодно, что итальянского типа окончание фамилии вносит в образ пастернаковского героя (поэта, судя по новелле «Апеллесова черта») некоторый музыкальный призвук.

² Пастернак Борис. Критические этюды // Лит. Россия. 1965. 19 марта. С. 18. Отметим пристрастие к большому септаккордам в пастернаковской прелюдии соль-диез минор.

олицетворяли два разных искусства. И естественные, повторим, для любого ребенка колебания в ощущениях близости к отцу или матери становились, видимо, в пастернаковском случае еще и метаниями между двумя художественными мирами – между миром красок и линий и миром звуков. Самой судьбою заданный выбор становился только острее от того, что сын художника и пианистки уже в раннем детстве проявил и живописные и музыкальные способности. Легко представить, что с каждым годом, неумолимо подвигавшим вопрос о будущем сына из области мечтаний в область реально-практических действий, проблема выбора обострялась и для него самого, и для его родителей. Зачатки одаренности требовали развития, но как живопись, так и музыка звали к полной им отдаче; профессионализм же и отцовский и материнский вряд ли мирились бы с дилетантским опробованием того и сего, да и сыну родительский пример самоотдачи своему делу внушал, видимо, ту же нетерпимость к дилетантизму. Так обстоял вопрос или иначе, известно, однако, что занятия живописью (она давалась сыну художника очень легко) оказались непродолжительными, а вот занятия музыкой по крайнему счету на шесть лет стали для сына пианистки главным делом жизни и как будто бы определили даже выбор профессии.

Понятно, какой соблазн для последователей Фрейда применить к отроческому отказу Пастернака от живописи в пользу музыки теорию Эдипова комплекса. Не меньший соблазн и для любителей обнаруживать рифмы, сочиняемые самой судьбой (занятие интересное и в разумных дозах отнюдь не бесплодное), придать особую значительность тому факту, что в дальнейшем первой женой Пастернака станет художница, а второй – пианистка. Мы, однако, здесь воздержимся от этих соблазнов, а обратим внимание на другое.

«Мог бы быть художником», – не без сожаления говорил Л.О. Пастернак, повидимому желавший, как и многие отцы, передать дело своей жизни в руки старшего сына. Не исключено, что Р.И. Кауфман мечтала увидеть своего первенца за роялем на концертной эстраде: это было бы естественным материнским желанием воплотить в жизни сына то, что недовоплотилось в ее собственной жизни.

Конечно, никак нельзя отрицать, что ранний пастернаковский выбор музыки вместо живописи находится в прямой связи с главенством материнского начала в детстве, с особым неразрывным единством музыки, матери и дома, весьма выразительно описанным в «Воспоминаниях» А.Л. Пастернака. Из них читатель узнаёт о нелегком выборе самой Р.И. Кауфман, отказавшейся от уготованной ей блестящей артистической карьеры ради создания максимально благоприятных условий для художественной деятельности мужа, ради семьи, ради детей, но не отказавшейся при этом от музыки: не утратив до конца дней высокого профессионального мастерства, она, если так можно выразиться, поселила музыку в своем доме и одарила ею на всю жизнь своих близких¹. Для Бориса Пастернака музицирование матери было явлением в такой мере домашним, что впоследствии он даже запомнил ее концертные выступления, о которых не мог не знать (см. то же письмо к Марине Цветаевой и комментарии к нему), – такая ошибка памяти представляется весьма

¹ В 1941 году Л.О. Пастернак вспоминал: «Многое из музыки старых мастеров я раньше совсем не понимал и только благодаря жене стал ценить и понимать... Никакой никогда теоретической книги по музыке не читал, ни одного знака нотного не знал, а все же стал понимать суть симфоний. Среди наших друзей и знакомых много было людей причастных к музыке; у нас бывали композиторы, пианисты, скрипачи и другие музыканты, музыкальные критики и т.д.» (Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 102).

симптоматичной: в сознании взрослого Пастернака мать, как в самом раннем детстве, играет только дома. . .

И все же подчеркнем: все известные нам данные свидетельствуют, что Борис Пастернак (по крайней мере с того возраста, в каком начинают всерьез мечтать о выборе профессии) никогда не собирался быть ни живописцем, ни пианистом. Профессии родителей были ему словно заказаны. Шестилетнее серьезнейшее сосредоточение на занятиях музыкой имеет четкую направленность, не совпадающую с профессиональной ориентацией матери: цель – не исполнительство, а композиторство. Подчеркнем, что именно с момента обнаружения в себе композиторского дара музыка становится для Пастернака тем, что он уже в конце жизни определил как «любимый мир шестилетних трудов, надежд и тревог» (с. 248).

Выбор авторского, а не исполнительского пути в музыкальном искусстве, сделанный в тринадцать лет, легче всего, конечно, объяснить как первое проявление мощной творческой потенции, как первый выход на поверхность той созидательной силы, что всю дальнейшую жизнь давала Пастернаку высоко ценимое им право «дерзать от первого лица». При таком объяснении остается только констатировать, что если на четвертом году жизни музыка пробудила в Пастернаке осознанное отношение к миру, то на пятнадцатом – она же пробудила в нем дар творчества. Объяснение, видимо, верное, но, может быть, неполное. Вступая в скользкую область психологических догадок (а что же при отсутствии достоверных свидетельств остается делать тем, о ком Пастернак пророчески сказал: «Другие по живому следу/Пройдут твой путь за пядью пядь. . .»?¹), рискнем предположить, что путь пианиста был (осознанно или нет) отвергнут Пастернаком по тем же причинам, что и путь живописца. И дело, думается, не столько в том, что его родители были профессионалами именно в этих специальностях, сколько в том, что они были профессионалами очень высокого класса. Отец был не просто художником – он обладал виртуозной техникой. Вспоминая детство, Пастернак писал О.М. Фрейденберг в письме от 30 ноября 1948 года: «Главное мое потрясение – папа, его блеск, его фантастическое владение формой, его глаз, как почти ни у кого из современников, легкость его мастерства, его способность играючи охватывать по несколько работ в день. . .»² Мать была тоже не просто пианисткой, но виртуозом. Каждодневное домашнее общение с виртуозным художественным мастерством могло иметь для начинающего разные последствия, оказывать как стимулирующее, так и тормозящее воздействие. «Легкость мастерства» – зажигательный образец для подражания, но когда она постоянно соседствует с первыми – обычно трудными, неловкими и мучительными – шагами по лестнице, к ней ведущей, то при таком соседстве могут подкашиваться ноги и опускаться руки, а мысли – принимать оборот вроде следующего: «Да, я вообще-то способен что-то делать карандашом и кистью, но никогда мне не достичь той чудодейственной быстроты и точности, какими они обладают в руках отца. Да, я могу брэнчать на рояле, но никогда мои пальцы не побегут по клавишам с такой же беглостью, с таким же блеском, как материнские».

¹ Похоже, что Пастернак заранее предвидел эти догадки:

Вихрь догадок родит в биографе
Этот мертвый, как мел, мотив.

Во всяком случае, поводов для догадок он оставил немало.

² Дружба народов. 1988. № 9. С. 249.

Мог ли думать сходным образом юный Пастернак или нет, но близкий друг его зрелых лет философ В.Ф. Асмус заметил: «Ничто не было так чуждо Пастернаку, как совершенство наполовину»¹, и, возможно, такая позиция (как и очень многое в личности и во взглядах Пастернака) сформировалась уже в детстве, и не без прямого или косвенного влияния родителей. Во всяком случае, о предложенной здесь догадке придется вспомнить, размышляя о следующем пастернаковском отказе – уже от композиторства.

Собственно, этот отказ и стал кульминацией драмы (видимо, первой подлинной драмы пастернаковской биографии), в которую превратилось не предвещавшее поначалу ничего недоброго увлечение композиторством.

Эта драма предстанет перед читателем в самом объемном (четвертом) разделе книги; подробности ее высветятся в перекрестных лучах автобиографических, эпистолярных и творческих (музыкальных и литературных) «свидетельств» главного ее героя, а также воспоминаний и биографических материалов, представленных его близкими – братом и сыном.

Перекрестное освещение здесь необходимо, ибо, упоминая об этой драме в обоих автобиографических сочинениях (имеются в виду «Охранная грамота» и «Люди и положения») и каждый раз давая понять о ее исключительной роли на своем творческом пути, Пастернак, во-первых, не совсем идентично очертил некоторые ее детали в раннем и в позднем вариантах автобиографии, а во-вторых, в обоих случаях ограничился информацией лишь о ее границах – о начале и конце, ничего не сообщив ни о самом ходе действий, ни об имевшем место эпилоге, ни о фоне, на котором она разворачивалась. С особым лаконизмом изложена эта драма в очерке «Люди и положения». Мы вновь встречаемся с пастернаковскими коррекциями собственной биографии, явно исходящими из уже упоминавшегося принципа:

**И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг...**

Пастернак оставил существенные пробелы в очень важном эпизоде своей судьбы, и идущим «по живому следу» приходится искать способы их заполнения, хотя бы и гипотетического.

Итак, очень четко очерчено начало – лето 1903 года, когда Пастернак испытал два потрясения. Одно – чисто духовное: случайно услышанная работа Скребины над Третьей симфонией, а затем и личное знакомство с композитором. Другое – психофизического порядка: чудом не завершившееся гибелью падение с лошади под копыта скачущего табуна и в результате вынужденная временная неподвижность. В обоих вариантах биографии только первое потрясение объявляется главным стимулом к занятиям композиторским творчеством. О втором же упоминается лишь как о причине пожизненной хромоты, избавившей будущего писателя от участия во всех войнах, выпавших на долю его поколения. Правда, в «Охранной грамоте» имеется абзац, прямо говорящий, что автор не намерен раскрывать читателю истинное значение происшедшего с ним в тринадцать лет несчастного случая. В «Людах и положениях» нет уже и намек на это. Так бы и осталось для нас это происшествие несчастным случаем, и только, не сохранись исключительно важный биографический документ, приведенный на с. 122–123 и считавшийся ранее письмом Пастернака к другу его молодости А.Л. Штиху, но в действительности

¹ Асмус В. Пастернак об искусстве // Радуга. Таллинн. 1987. № 9. С. 68.

являющийся, согласно разысканиям Е.В. и Е.Б. Пастернак, самостоятельным прозаическим наброском типа дневниковой записи. Из него мы и узнаём, что 6 августа 1913 года Пастернак отмечает десятилетие своей (он сам ставит следующие слова в кавычки) «композиторской деятельности», ибо именно несчастный случай, происшедший 6 августа 1903 года, пробудил в тринадцатилетнем мальчишке дремавшую до того силу: «Вот <...> лежит он в своей незатвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся трехдольные синкопированные ритмы галопа и падения. Отныне ритм будет событием для него, и обратно – события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония – обстановкою и веществом события. Еще накануне, помнится, я не представлял себе вкуса творчества. Существовали только произведения, как внушенные состояния, которые оставалось только испытать на себе. И первое пробуждение в ортопедических путах принесло с собой новое...» (с. 122). Это новое (оно и было ощущением творческого дара) вызвало «первое столкновение с нотной бумагой» (с. 122).

Как видим, оба потрясения 1903 года ввели Пастернака в «любимый мир шестилетних трудов, надежд и тревог». Как ни скупно высказался об этом мире Пастернак в своих автобиографиях, даже из них ясно, что начинающий композитор не был в нем одинок. Миром этим правил бог, а действия неофита направлял добрый ангел.

Богом был, понятное дело, Скрябин. Именно это слово применил к нему Пастернак в обоих автобиографических сочинениях (с. 207 и 248), а вариант этого же слова встречается в посвященных детским воспоминаниям стихах из поэмы «Девятьсот пятый год»:

**Раздается звонок,
Голоса приближаются:
Скрябин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества!**

Да, Пастернак видел бога в своем доме, слышал его игру на домашнем (материнском) рояле, и при позднейшем припоминании этой игры с пера Пастернака, к тому времени вполне определившегося как писатель, чья миссия – воссоздать в слове то, что нельзя передать словами, – так вот с пера именно такого писателя срываются немыслимые слова: «Он играет – этого не описать...» А дальше: «...он у нас ужинает, пускается в философию, простодушничает, шутит» (с. 126), словом, пастернаковское божество явно обнаруживает сходство с пушкинским Моцартом («Но божество мое проголодалось»), отчего, разумеется, нисколько не проигрывает в своей божественности, постоянно подтверждаемой музыкой. «Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней – Скрябина» (с. 204).

Обожествлению Скрябина юным музыкантом удивляться не приходится, и дело тут не столько в безусловно присущей Пастернаку влюбчивости, склонности впадать в восторг обожания при очередной встрече с чьим-либо мощным творческим даром¹ (но непременно близким, резонирующим его собственному), сколько в самом Скрябине и в атмосфере, его окружавшей.

Не для одного Пастернака Скрябин в ту пору был богом. Не говоря уже о том, что за такового почитал себя сам композитор в своих философских исканиях, от-

¹ Вспомним из позднего Пастернака:

Талант – единственная новость,
Которая всегда нова.

казывавшийся видеть разницу между творцом симфонии и Творцом Вселенной и свято веривший в грандиозно-утопический замысел грядущего преображения всего мира путем исполнения своей «Мистерии», задуманной как сливающее под главенством музыки все виды искусств мистическое действо, в котором примет участие все человечество. Атмосфера обожествления создавалась и поддерживалась вокруг Скрябина хотя и немногочисленным, но восторженным, преданным своему кумиру кругом его друзей, учеников и почитателей. Ученическое (в особенности женское) обожание учителя – явление довольно распространенное, и, скажем, можно было бы не придавать большого значения тому факту, что «моим божеством» именovala Скрябина в письмах одна из лучших его учениц М.С. Неменова-Лунц¹. Но как пройти мимо таких, например, строк Константина Бальмонта:

**И шли толпы. И был певучим гром.
И человеку Бог был двойником.
Так Скрябина я видел за роялю, –**

или мимо высказываний в стихах и в прозе столь заметных в литературном мире лиц, как Вячеслав Иванов и Валерий Брюсов, Юргис Балтрушайтис и Осип Мандельштам, каждый из которых, пусть на свой лад, прозревал в феномене Скрябина некую божественную сущность? Можно сказать, что Скрябин был обожествлен культурной элитой своей эпохи. И все же подчеркнем, что пастернаковское отношение к Скрябину, отличавшееся, по его собственному выражению, «обычной крайностью» (с. 205), во-первых, хронологически опережало становление скрябинского культа в элитарных кругах российской интеллигенции, а во-вторых, носило глубоко личный, интимный характер, имело сугубо оригинальный, одному Пастернаку известный жизненно-биографический источник, а потому, разумеется, никоим образом не может быть истолковано как подпевание общему восторженному хору, который, кстати, и загремел со всей мощью лишь в 1910-х годах, когда пастернаковские связи с музыкой были уже в решающей мере подорваны. Однако стойкую память о боге своей юности Пастернак пронесет сквозь всю жизнь и на склоне лет в исповедального типа письме включит «любовь к музыке и А.Н. Скрябину» в весьма краткое перечисление того, что в жизни «было главного, основного»².

Ну, а добрый ангел, введивший новичка в мастерскую композиторского творчества, это, конечно, был Юлий Дмитриевич Энгель³. Пастернак отметил своего учителя композиции эпитетом «благороднейший» (в этом нельзя усмотреть ни малейшего преувеличения), но более не сказал ничего ни о нем самом, ни о его уроках. Читателю предстоит узнать об этих занятиях со слов их непосредственного наблюдателя Александра Леонидовича Пастернака и от такого компетентного биографа поэта, каким является его сын. Думается, что возникающая при заполнении данного пробела фигура Ю.Д. Энгеля способна вызвать у читателя те же симпатии, какими пользовался у своих современников – от П.И. Чайковского до Ра-

¹ Это именно от нее Пастернак в 1930 году передает привет находящимся за границей своим родителям (см. с. 256).

² Цит. по: Платек Яков. Страна без соседей // Музыкальная жизнь. 1985. № 24. С. 17.

³ Да простится нам это каламбурное обыгрывание фамилии: оно, видимо, приходило на ум и самому Пастернаку. По резонному предположению Я.М. Платека, Пастернак дал герою своей неоконченной повести «Заказ драмы» (см. с. 131) – учителю музыки – фамилию Шестикрылов («шестикрылый серафим») именно в честь своего первого наставника в композиции (см.: Платек Яков. Цит. соч. С. 16).

биндраната Тагора – этот обаятельнейший человек, один из любимых учеников и близких друзей С.И. Танеева, в высшей мере эрудированный музыкант, необычайно энергичный и инициативный деятель музыкального просвещения, один из самых авторитетных музыкальных критиков в России 1900–1910-х годов. За подробностями отошлем читателя к новейшему переизданию работ Энгеля¹, а в качестве примера того уважения, каким пользовался этот человек в среде музыкантов, приведем лишь два эпизода. Н.А. Римский-Корсаков, признанный мэтр русской музыки, посетив Москву, счел необходимым лично представиться автору заинтересовавших его статей и явился в дом незнакомого ему Энгеля, чем буквально ошеломил преклонявшегося перед ним хозяина. Дерзко начинавший свой путь в музыке Сергей Прокофьев, любивший при всяком удобном случае продемонстрировать свое полное пренебрежение ко всяческим авторитетам, был искренне и горячо обрадован, узнав, что именно Энгель поднял голос в защиту его таланта среди бури музыкально-критического негодования.

Пастернака, таким образом, в искусство композиции вводил человек достаточно широких вкусов, но вместе с тем и музыкант, прошедший суровую выучку танеевской школы, и можно не сомневаться, что, при всем либерализме учителя, Пастернаку пришлось основательно проштудировать премудрости теории композиции и овладеть всеми к тому времени установленными правилами музыкальной науки². Учитывая, что, продолжив занятия у Р.М. Глиэра (к сожалению, о них мы не располагаем никакими данными), также ученика Танеева и к тому же учителя Н.Мяковского и С.Прокофьева, Пастернак в итоге прошел полный курс композиции (за исключением инструментовки) в его тогдашнем консерваторском объеме, музыкальное образование будущего поэта следует приравнять к профессиональному.

Но ведь образование композитора к урокам не сводится; оно включает все общение с музыкой, весь музыкальный фон периода композиторского становления. И тут опять пробел, по счастью восполнимый из тех же источников. Из воспоминаний А.Л. Пастернака узнаём, какой питательной почвой было камерное музицирование в доме Пастернаков с участием многих выдающихся музыкантов, узнаём, чью музыку, в чьем исполнении и в какой обстановке слышали сыновья художника и пианистки на концертах в Москве или в Берлине, и понимаем, что не так уж много звезд, сиявших на музыкальном небосклоне Европы первых десятилетий XX века, остались для них неизвестными и что едва ли не весь музыкальный репертуар, бывший в те годы, что называется, в ходу у профессионалов, мог пройти через слуховое сознание подростка, готовящегося к композиторскому поприщу³.

А то, что последний в краткой характеристике своего пути к композиторскому творчеству обозначил двумя словами – «надежды и тревоги», раскрывается в био-

¹ См.: Энгель Ю.Д. Глазами современника. М., 1971.

² Много позже, когда девизом творческой жизни поэта будет «бунт против правил», он обронит в частном разговоре слова, которые, видимо, очень обидели бы его добрейшего наставника. Слова эти, если верить памяти мемуариста, их передавшего, были «танеевское школярство». (См.: Вильмонт Н. Борис Пастернак и Генрих Нейгауз // Музыкальная жизнь. 1987. № 12. С. 16.)

³ Встреча с конкретными именами и названиями ждет читателя впереди; отметим лишь, что запечатленная А.Л. Пастернаком панорама концертной жизни Москвы имеет, на наш взгляд, самостоятельную ценность для истории музыки.

графическом очерке Е.Б. Пастернака, со страниц которого мы часто слышим голос ученика Ю.Д. Энгеля и замечаем, как ломается и мужает этот голос, переходя от подросткового к юношескому состоянию, и как – увы! – все настойчивее в нем звучат ноты сомнения.

Ознакомясь со всеми этими материалами (и, в частности, с письмами Бориса Пастернака к специалисту по физиологии слуха А.Ф. Самойлову), читатель книги, возможно, уже не воспримет пастернаковский разрыв с музыкой как событие абсолютно неожиданное (а именно таким оно способно показаться при чтении «Охранной грамоты» и очерка «Люди и положения»), но вместе с тем он сможет увидеть этот разрыв в еще более драматичном свете.

Ведь при заполнении оставленного Пастернаком пробела воссоздается исключительно счастливая для созревания композиторского дара атмосфера: музыкой заполнен дом, заполнен досуг, музыка заливает собой будни и праздники, занятия композицией радостны и плодотворны, всемерно поощряются близкими и дают зримый рост мастерства, и вот уже близится желанный и до отчаяния пугающий экзамен – показ сочинений самому Скрябину. И вот она – счастливейшая кульминация шестилетия (1903–1909): Скрябин благословляет сына своих друзей и проносит ему будущее композитора! Чего же еще желать? Орел донес Ганимеда до объятий бога!

Но тут-то счастливая кульминация (как это часто бывает у Шопена!) внезапно оборачивается катастрофой: то ли разжимаются неожиданно когти орла, то ли сам Ганимед самоубийственно из них вырывается, но девятнадцатилетнему юноше приходится пережить еще одно падение с высоты, может быть еще более болезненное, чем то – шестилетней давности, ибо на этот раз катастрофа происходит в чисто духовной сфере, и к тому же не одномоментно, а растягивается почти на восемь лет.

Пастернаковские сообщения о своем разрыве с музыкой весьма различны и по времени и по тону. Например, читая в позднейшей автобиографии фразу о С.Н. Дурьлине: «Это он переманил меня из музыки в литературу...»¹ – можно подумать, что и драмы-то никакой не было. Но в том же источнике сказано и другое: «Музыку (. . .) я вырвал вон из себя, как расстаются с самым драгоценным» (с. 248). А двадцатисемилетний Пастернак – уже автор двух поэтических книг – писал другу, что, забросив музыку, «убил в себе главное, а потому и все...» (с. 238).

В очерке «Люди и положения» автор называет «тайной бедой», воспрепятствовавшей его союзу с музыкой, невладение игрой на фортепиано, а отсутствие абсолютного слуха упоминает позже как дополнительное препятствие. В первой же автобиографии – в «Охранной грамоте» – нет ни слова о пианистической неразвитости, зато отсутствию абсолютного слуха придается поистине фатальное значение. Читатель встретится и с другими указанными Пастернаком причинами его «несчастий с музыкой» (с. 248). Они связаны с ощущением своего композиторского избранничества, своей предназначенности музыке, ощущением, оборотной стороной которого оказывается горькое самоуничижение: здесь и «жгучая потребность в композиторской биографии... как стихийная претензия» (с. 238), и «гадания на случайностях, ожидания знаков и указаний свыше» (с. 248), и «убеждение в собственной бездарности» (с. 237), и «непозволительная отроческая заносчивость» (с. 248), и еще многое другое. Беспощадность некоторых высказываний о собствен-

¹ Избранное. Т. 2. С. 245.

ных музыкантских возможностях местами выглядит явно утрированной: «Я едва играл на рояле и даже ноты разбирал недостаточно бегло, почти по складам» (с. 248). Но если вспомнить, что Пастернак играл Скрябину свою сонату, требующую от пианистов достаточно уверенного обращения с клавиатурой, если иметь в виду, что излюбленным занятием юного музыканта были фортепианные импровизации, исполняемые иногда и прилюдно, станет совершенно ясно, что слова «едва играл» далеко не адекватная характеристика пастернаковского пианизма, при всем его вероятном несовершенстве. К тому же человек, разбирающий ноты «почти по складам», не будет просить о присылке ему для проигрывания за роялем клавиров вагнеровских опер, как это делает Пастернак в письмах к родителям (с. 232). И, конечно, слова о «собственной бездарности» выглядят подчеркнутым самоуничижением, если вспомнить о поощрении Скрябина, вовсе не склонного расточать путые комплименты. Во всех этих нелестных автохарактеристиках, конечно, не та скромность, что, как говорили раньше, паче гордости, а скорее упоминавшееся уже неприятие Пастернаком «совершенства наполовину», благородная неудовлетворенность художника достигнутым; она, кстати, будет преследовать Пастернака и тогда, когда в литературе ему удастся достичь неизмеримо более совершенных результатов, нежели в музыке.

И все же в ворохе причин, по-разному называемых Пастернаком, стоит лишь ему коснуться своего разрыва с музыкой, мерещится опять-таки какой-то пробел, что-то очень важное, кажется, остается им не названным. И трудно уйти от вопроса: почему же именно ту счастливую кульминацию, тот вечер, ту встречу, после которой обласканный и окрыленный своим кумиром юноша «не знал, прощаясь, как благодарить его» (с. 207), – именно этот вечер он, повзрослев, обозначит как начальный момент затянувшегося расставания с музыкой? Почему он скажет, что именно в ту ночь (вновь вечер назван ночью!), причем как будто без его ведома, в нем «таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным»? (с. 207).

Легче всего ответить на этот вопрос, сославшись на датировку первых литературных опытов Пастернака 1909–1910 годами и заявив, что пробуждение литературного дара направило художника с пути побочного на магистральный. На это, казалось бы, нечего возразить, тем более что и сам Пастернак писал о времени, последовавшем за встречей со Скрябиным: «Музыка, прощанье с которой я только еще откладывал, уже переплеталась у меня с литературой. Глубина и прелесть Белого и Блока не могли не открыться мне. Их влияние своеобразно сочеталось с силой, превосходившей простое невежество. Пятнадцатилетнее воздержание от слова, приносившееся в жертву звуку, обрекало на оригинальность, как иное увечье обрекает на акробатику»¹. Да, рождался оригинальнейший поэт (подчеркнем, что музыка хотя бы косвенно оказалась, по Пастернаку, причиной его оригинальности), но почему же рождение это сопровождалось муками, явно выходящими за пределы обычных родовых мук в искусстве? Почему, например, так долго не решается Пастернак признать литературу своим истинным путем в искусстве? Почему он еще на распутье между музыкой и литературой устремляется к профессии философа? Почему далее рвет с философией и возвращается к литературе, а затем внезапно решает вернуться к музыке – в 1916 году, сообщая родителям, что будет заниматься ею «в масштабе возрожденной специальности», и утверждая: «Ничто на

¹ Избранное. Т. 2. С. 147.

свете меня от этого не остановит» (с. 234)? Почему, наконец, перед самым рождением едва ли не лучшей своей поэтической книги «Сестра моя жизнь» он в двадцать семь лет все еще сомневается в том, что поэзия есть его призвание, и сокрушается о непоправимой (это для него уже ясно) «долголетней ошибке» (с. 238) – об отказе от композиторства?

Понятно, что не здесь пытаться давать ответы на все эти «почему», но их совокупность свидетельствует, что хронологическое совпадение первых литературных шагов Пастернака и показа его музыкальных композиций Скрябину отнюдь не объясняет полностью причин, по которым счастливое свидание с кумиром обернулось в сознании боготворившего его юноши роковым шагом – прочь от музыки. Думается, что одну из причин (и немаловажную) можно угадать, внимательно вчитавшись в описание встречи со Скрябиным в «Охранной грамоте».

Девятнадцатилетний композитор, чьи сочинения только что одобрил сам Скрябин, внезапно замечает по игре своего кумира, что тот страдает недостатком, так мучающим юношу, – отсутствием абсолютного слуха. Казалось бы, все сомнения разрешены: если не только Вагнер и Чайковский, но и сам Скрябин не имеет абсолютного слуха, то можно ли после этого сомневаться, что его отсутствие вовсе не препятствие для композиторской деятельности? Но юноша затевает странную игру – с судьбой и со своим богом: «И опять предпочтя красноречью факта прервратности гаданья, я вздрогнул и задумал надвое. Если на признание он возразит мне: „Боря, но ведь этого нет и у меня“, тогда – хорошо, тогда, значит, не я навязываюсь музыке, а она сама суждена мне. Если же речь в ответ пойдет о Вагнере и Чайковском...»

Скрябин в ответ говорит именно о Вагнере и Чайковском, но не о себе.

«Развенчивала ли эта случайность моего бога? Нет, никогда, – с прежней высоты она подымала его на новую. Отчего он отказал мне в том простейшем ответе, которого я так ждал? Это его тайна» (с. 207).

И этот отказ (ни более ни менее как отказ), это так и не услышанное от бога: «Боря, но ведь этого нет и у меня», как ни странно, перевесили для Пастернака и радостную мимику, с которой Скрябин слушал его игру, и заверение, что ему «в музыке дано сказать свое слово» (с. 206), и руку бога на плече, и все то, что впоследствии Пастернак свел к четырем глаголам: «выслушал, поддержал, окрылил, благословил» (с. 248).

Да, но до себя не поднял, к себе не приравнял, не произнес той «простейшей» фразы, вся ценность которой для Пастернака заключалась, видимо, в одном звуке, в одном союзе «и». Нет и у меня, – значит, мы равны, пусть не в реальности, но хотя бы в потенции, как наследодатель и наследник. А про Вагнера и Чайковского Пастернак слышал уже не раз от всех подряд, и понятно, что услышать это набившее оскомину утешение от бога нестерпимо. За шесть лет занятий начинающий композитор взлетел на огромную для него высоту; бог оценил этот взлет благосклонно, но не признал достигнутой высоты своей, оставшись на высоте недостижимой.

Примерно так реконструировали бы мы постепенное осмысление Пастернаком этой поистине судьбоносной встречи и в подтверждение догадки напомнили бы об аналогичных эпизодах пути, пройденного Пастернаком в детстве и в молодости. Мы уже предположили, что в детстве Пастернак отказывается от живописи, ибо тесно соприкасается с сильнейшим даром – отцовским, отказывается от пианизма, ибо постоянно наблюдает сильнейший дар – материнский. Не так ли он отказы-

вадется и от композиторства, вплотную соприкоснувшись с сильнейшим даром – скрябинским? Не так ли он отказывается и от философии, ибо вблизи и воочию наблюдает опять сильнейшего – прирожденного философа, марбургского профессора Когена? Не отступал ли в пору своего становления Пастернак с той или иной стези всякий раз, когда встречал на ней превосходящего его не чем иным, как природностью дара и естественностью мастерства?

Разумеется, у каждого из этих отступлений были и иные причины, но и предполагаемая нами, думается, не из последних. Именно Пастернаку, не раз поражавшему читателей соединением слов, ранее не мыслимых в соседстве, принадлежит словосочетание, ставшее уже хрестоматийным и оттого несколько утратившее свою изначальную неожиданность: **вакансия поэта**. И хотя эти «разновысокие» слова слились воедино в контексте, весьма далеком от наших рассуждений (в стихотворении 1931 года «Б. Пильняку»), нельзя их здесь не вспомнить: мучительные метания юного Пастернака в выборе своего пути есть затянувшийся поиск этой самой вакансии, поиск, отягощенный многосторонней одаренностью, – она ведь позволяла выбор вакансий. Но многие из них были заняты. С детства были заняты вакансии живописца и пианиста. Встреча со Скрябиным в 1909 году показала, что занята и вакансия композитора. Марбургский опыт продемонстрировал, что вакансия философа тоже не пуста.

Свободна ли была вакансия поэта? Да, конечно, неоспоримыми авторитетами были Блок и Андрей Белый, да и вообще говорить о вакансии поэта в первой половине 1910-х годов, прямо скажем, трудно. И все же заметим, что в пору первых поэтических опытов Пастернака, в период пребывания его в умеренно-футуристической группе «Центрифуга», вблизи, рядом с ним нет ни одного выдающегося дарования, а та обреченность на оригинальность, что порождена была длительной привязанностью к музыке, возможно, помогала Пастернаку верить в занятие вакансии такого поэта, которого еще не было. Но стоит только появиться рядом мощному поэтическому дару, отчасти сходному с пастернаковским, как назревает еще один отказ, к счастью несостоявшийся. Имеем в виду реакцию Пастернака на знакомство с Маяковским, которую он сам определил как «совершенное потрясение». «... Я не знал, что предпринять. Я сознавал себя полной бездарностью. Это было бы еще с полбеды. Но я чувствовал какую-то вину перед ним и не мог ее осмыслить. Если бы я был моложе, я бросил бы литературу»¹.

Не сходное ли произошло несколькими годами раньше при встрече со Скрябиным?

«Но, – продолжает Пастернак, – этому мешал мой возраст. После всех метаморфоз я не решился переопределяться в четвертый раз»².

Следовательно, первые три «переопределения» – это превращение из художника в музыканта, из музыканта в философа, из философа в поэта. И все же попытка четвертого превращения была, но на этот раз была шагом назад – обратно в музыку. Думается, ознакомившись с фрагментами из переписки Пастернака 1916–1917 годов, читатель сам ощутит, сколь тяжела была эта почти героическая и какая-то безысходно наивная попытка в двадцать шесть лет засесть за «Ганон» и этюды Черни, чтобы овладеть фортепианной техникой, – не ради нее самой, а ради возможности полноценно выразить в игре всю полноту собственной композиторской

¹ Избранное. Т. 2. С. 212.

² Там же.

мысли. Что подвигло Пастернака на это? Видимо, как и в других зигзагах его пути, причин и поводов было немало. Но одна из них, возможно, прочитывается в том самом письме, где есть уже цитировавшиеся слова: «Ничто на свете меня от этого не остановит...»

«Напишите мне о том, – просит Пастернак родителей, – когда годовщина смерти Скрябина и когда он родился, – я хочу тут написать кое-что» (с. 235). Странно, конечно, что Борис Пастернак не помнит дату смерти своего кумира – 14 апреля 1915 года (еще и года не минуло с этого события, потрясшего именно те круги российской интеллигенции, к которым принадлежал Пастернак), но знаменательно и намерение написать о Скрябине, да и само упоминание его имени в этом письме. Со смертью Скрябина Пастернак, видимо, не желал мириться: ни в ранних, ни в поздних сочинениях он не упоминает об этом событии (вызвавшем, кстати говоря, немало поэтических откликов), а в «Охранной грамоте» прямо выражает надежду на продолжение их прервавшегося в 1909 году диалога (см. с. 207). Но с прекращением творческой деятельности Скрябина вакансия композитора оказывалась свободной, и нельзя исключить, что для Пастернака (видимо, никого, кроме Скрябина, в современной музыке не приемлющего) это могло быть одним из стимулов возвращения в музыку. Во всяком случае, основания считать себя наследником Скрябина у Пастернака были достаточно весомы. Как известно, это возвращение в музыку не состоялось, и Борис Пастернак занял ту вакансию, которая (как теперь легко говорить) ни для кого иного и не могла предназначаться. Что приобрела при этом литература, объяснять нет нужды; скажем лишь, воспользовавшись пастернаковскими словами о Скрябине, что она получила еще один «повод для вечных поздравлений».

Потеряла ли что-либо при этом музыка?..

3

Мы располагаем всего лишь тремя законченнымиopusами Пастернака: двумя прелюдиями, написанными в пятнадцатилетнем возрасте, и одночастной сонатой, сочиненной девятнадцатилетним автором (возможно, именно эти три пьесы и играл Пастернак Скрябину). Имеющегося материала явно недостаточно для уверенных заключений, но из наблюдений над ним можно сделать некоторые осторожные предположения. По всей видимости, между 1906 и 1909 годами в ученике Ю.Д. Энгеля и Р.М. Глиэра созрел композитор, воспитываемый в идущих от Чайковского традициях московской школы и примыкающий к той ее ветви, в которой культивировалась склонность к нервно-взбудораженному лирико-патетическому излиянию в звуках – к тому, что Б.В. Асафьев в связи с именами Скрябина и Рахманинова называл «повышенной эмоциональной температурой». Эмоциональный тонус всех трех сочинений колеблется в хорошо знакомом по романтической музыке XIX века пространстве, полюса которого определяются состояниями, именуемыми в немецкой традиции словами *Sehnsucht* и *Aufschwung*¹. О немецкой традиции вспоминаешь не случайно: любой музыкант заметит, что прелудию соль-диез минор открывает знаменитый «мотив вопроса», известный еще в XVIII веке, но именно Вагнером утвержденный в качестве «лейтмотива судьбы» (в «Кольце нибелунга»), и это далеко не единственный вагнеризм в сочинениях Пастернака. Вместе

¹ Томление тоской или страстным желанием и взлет, порыв (нем).

с тем колокольная звончатость вступления к сонате отсылает слушателя к русской традиции. В ряде фактурных и ритмических моментов можно было бы отметить влияние Шопена и Листа, если бы все названные воздействия не поглощались в итоге одним, всепобеждающим – скрябинским. Похоже, что именно сквозь призму скрябинской музыки воспринимались юным композитором и Чайковский, и Шопен, и Лист, и Вагнер. И поскольку названными именами едва ли не исчерпывается «родословная» творчества Скрябина, то можно сказать, что Пастернак-композитор шел за своим кумиром буквально «след в след»¹. Его сочинения (не лишённые местами отпечатка ученичества, но отнюдь не дилетантские) и сегодня, думается, сохраняют обаяние юношеской темпераментности, привлекают слух остротой ощущения гармонических красок, тонкостью игры фортепианных тембров, но, признаться, мы не слышим в них какого-либо принципиально нового тематического материала и не находим в их оформлении черт какого-либо принципиально нового композиторского мышления.

Между тем именно ошеломляющая новизна в обращении со словами – первое, что поражает читателя даже самых ранних литературных опытов Пастернака. За этой новизной стоит, конечно, новое видение мира, глубоко личностное и в высшей мере оригинальное его восприятие, но оно-то и не проступает в дошедших до нас музыкальных сочинениях. Потому ли, что композиторский дебют Пастернака состоялся раньше литературного и творческое «я» не могло еще выявиться в том возрасте с соответствующей силой? Или же потому, что композиторское мышление Пастернака было, грубо выражаясь, задавлено мощью скрябинского воздействия, а литературное чувствовало себя свободным?

Уверенно ответить на эти вопросы так же трудно, как и гадать о том, что было бы с Пастернаком, сохрани он верность музыке. Нет сомнений в том, что Пастернак в принципе мог бы сделать карьеру профессионального композитора. Но, думается, для того, чтобы занять в музыке XX века место хотя бы отчасти сравнимое с тем, какое он занял в литературе, Пастернаку было бы необходимо отказаться от одной из высших для него ценностей – от любви к Скрябину. Напомним, что, воспринятый большинством современников как пролагатель новых путей, провозвестник небывалых истин, Скрябин оставил по себе немалое число эпигонов, но не оставил ни одного достойного наследника. Музыка XX века пошла иными путями, и ее корифеями среди русских композиторов оказались те, кто либо вовсе уклонился от воздействия Скрябина, либо сумел преодолеть свое раннее им увлечение, – имеем в виду Стравинского, Прокофьева и Шостаковича. 1910-е годы призвали композиторов (разумеется, не одних композиторов) к антиромантическому бунту; Скрябин же – здесь мы присоединяемся к концепции Ю.Н. Тюлина², – при всех своих находках и прозрениях, был одним из ярчайших завершителей эпохи музыкального романтизма.

Неизвестно, отрекся ли бы Пастернак от своих юношеских музыкальных идеалов, стань он композитором, но известно, что, став писателем, он не отрекся от них до конца жизни. Включившись в литературный антиромантический бунт, отказав-

¹ Аналитическое выявление в музыке Пастернака многочисленных скрябинизмов см. в работе: Barnes Christopher J. Boris Pasternak, The Musician-Poet and Composer // Slavica Hierosolymitana. Vol. I. Jerusalem. 1977.

² См.: Тюлин Ю. Вступительная статья // Дернова В. Гармония Скрябина. Л., 1968.

шись от ряда своих ранних стихов и повестей, проникнутых романтическим духом¹, Пастернак в своих музыкальных пристрастиях оставался верен тому, что с детства стало для него родным, — музыке Шопена, Листа, Вагнера, Чайковского, Скрябина. Этим вполне романтическим кругом любимых авторов не исчерпывались музыкальные вкусы поэта. Читатель сам убедится в его преклонении перед Бахом, в высоком уважении к именам Бетховена и Моцарта, но одновременно (читая, например, письма к Ренате Швейцер на с. 270–273) ознакомится и с откровенным неприятием отдельных черт музыки Шумана и Брамса, и с явной недооценкой музыки Гайдна, Шуберта и Вебера. К тому же отсутствие (по крайней мере в известных нам материалах) откликов на творчество крупнейших композиторов XX века заставляет подозревать, что после Скрябина музыки для Пастернака как бы и не существовало².

Очевидная ограниченность музыкального кругозора поэта имеет, думается, два основания. Во-первых, это опять-таки скрябинское воздействие (по-видимому, пожизненное), ибо пастернаковский отбор любимых композиторов почти полностью совпадает с узким кругом композиторских имен, признававшихся Скрябиным (и то в основном в качестве его предтеч). Во-вторых, это специфически композиторское отношение к музыке, ибо, как известно, широта музыкальных вкусов куда чаще встречается у исполнителей и слушателей, чем у сочинителей музыки. Для последних зачастую оказываются неприемлемыми те музыкальные явления, которые резко расходятся с их внутренним музыкальным миром, с логикой их собственного композиторского мышления³. Можно предположить, что, отказавшись от композиторской профессии, заглушив свой композиторский дар, Пастернак все же до конца дней сохранял некую композиторскую потенцию, сказавшуюся, в частности, в строгом ограничении своих музыкальных привязанностей.

И не в этом одном, разумеется. Отметим, например, что дружеские узы связывали Пастернака именно с такими музыкантами-исполнителями, к которым применимы пастернаковские же слова: «Здесь могло с успехом/Сквозь исполнение авторство процветать»⁴.

И, конечно, композиторская потенция не могла не сказаться в самом творчестве поэта — автора примечательных строк:

**Было поздно, когда я вернулся домой.
Вот окно, и табак, и рояль. Все в порядке.**

¹ Из этого ряда и повесть «История одной контроктавы» (первая часть ее приводится в четвертом разделе сборника, фрагменты второй — в комментариях), где в экспрессионистском заострении проводится чисто романтическая тема — конфликт боговдохновенного музыканта (совершающего невольное человеческое жертвоприношение своему искусству) и косной филистерской массы.

² В частной переписке Пастернака встречаются имена Хиндемита, Стравинского и Штокхаузена, на страницах книги читатель встретится с пронзительными пастернаковскими словами, обращенными к Шостаковичу в тяжкие для композитора дни, но непосредственное отношение поэта к музыке этих авторов в данных случаях остается не отраженным.

³ Заметим, что музыкальные симпатии А.Л. Пастернака — архитектора и чуткого любителя музыки — куда шире, чем у его старшего брата. Примечательна, например, его любовь к Шуберту и, в частности, беспредельное восхищение той самой Фантазией фа минор (см. с. 242), которую Скрябин в беседе со Стравинским (и к возмущению последнего) назвал «музыкой для барышень» (Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971. С. 46).

⁴ Материалам, отражающим дружеские связи поэта с музыкантами, посвящен пятый раздел этой книги.

**Пять прямых параллелей короче прямой,
Доказательство – записи в потной тетрадке.**

Приведенные строки из романа в стихах «Спекторский» возникли много позже отречения от «композиторской биографии», которое Пастернак с присущей ему прицельной точностью словоупотребления назвал однажды «прямой ампутацией» (с. 238). Этот медицинский термин вызывает в памяти другой, с ним связанный, – «фантомная боль»: человек продолжает болезненно ощущать уже ампутированный орган. Похоже, что своеобразные фантомные боли не раз преследовали Пастернака после проделанной им над самим собой «прямой ампутации»; утвердившись в качестве писателя, Пастернак, думается, в каких-то тайниках души продолжал чувствовать себя композитором.

Не будем при этом ссылаться на так называемую «музыкальность стиха», культивировавшуюся символистами: знакомясь с шестым разделом книги, читатель поймет, что, высоко ценя изначальное родство поэзии и музыки, Пастернак вовсе не стремился преувеличить их сходство и решительно отказывался от поисков самоцельной красоты стиховой фонетики, в которой обычно и видят «музыку поэзии» (см. также наш комментарий к с. 304). Более существенным представляется обнаружение рядом исследователей в поэзии Пастернака композиционных схем, выработанных музыкальным искусством, – скажем, сонатной формы или фуги¹, что вполне вероятно в творчестве автора, назвавшего один из поэтических циклов «Тема и вариации», хотя и не всегда аналитически убедительно. Возможно, однако, что черты композиторского мышления в литературном творчестве Пастернака следует искать на более глубоких уровнях, и порой инструментарий музыковедческого анализа тут может оказаться эффективнее филологического, но это – тема специального исследования. Здесь же ограничимся лишь несколькими примерами более или менее явных признаний самого Пастернака в том, что мы бы назвали его «тайным композиторством». Так, говоря о поэзии и о ее сокровеннейшей сущности – лирике, он попутно отмечает «тот всегда переменный вид общего языка, какой на пробу и выбор находишь для своей музыки, когда она к тебе пришла и в тебе осталась»². Впрочем, если здесь можно услышать отголосок символистского словоупотребления (музыка как синоним любого творческого откровения), то, например, читая в очерке «Шопен» (с. 98): «Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая», – трудно представить, что эти слова принадлежат писателю, а не композитору.

Кстати, во всем пастернаковском пристрастии к Шопену (этой музыкальной любви поэта посвящен третий раздел книги) есть тот же специфический оттенок: перед нами не поклонение пассивного слушателя автору любимой музыки, а нечто иное, вроде обращения к старшему собрату по профессии. Шопен для Пастернака

¹ См., в частности: Фоменко И.В. Музыкальная композиция как черта романтического стиля (на примере творчества Пастернака 20-х годов) // Вопросы романтизма. Калинин, 1975. Вып. 5.; Баевский В.С. Музыкальный подтекст стихотворного текста: Борис Пастернак. «Баллада» («Бывает курьером на борзом...») // Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX веков. Таллинн. 1982; Proyat Jacqueline de. La nature et l'actualité de l'œuvre de Pasternak // Boris Pasternak. 1890–1960. Борис Пастернак. – Paris, 1979.

² Избранное. Т. 2. С. 453–454.

не объект слухового созерцания, а, подобно Льву Толстому, «пожизненный собеседник», чуть ли не превращающийся в двойника поэта.

Можно было бы сказать, что Пастернак вслушивался в Шопена, как всматриваются в зеркало, чтобы понять себя через свое отражение. Порой даже стирается грань между поэтом и композитором, как, например, в стихотворении «Опять Шопен не ищет выгод...»: поэт слышит шопеновскую сонату в Киеве в 1931 году, но в музыке оживает прошлый век, и киевские каштаны превращаются в парижские, под которыми звучит голос Шопена; это, конечно, он, Шопен, может в почтовой карете:

**Проездом в гости из гостей
Подслушать пенье на погосте
Колес, и листьев, и костей, –**

но дальше голоса поэта и композитора неразличимо сливаются, и вот уже «век спустя» конфликт «крылатой правоты» и «плит общежитий» переживается автором и героем вместе, и «всем девятнадцатым столетьем упасть на старый тротуар» готовы, кажется, оба – и целиком принадлежащий этому столетию композитор, и неразрывной пуповиной связанный с веком романтизма поэт¹.

Можно было бы сказать и иначе: Пастернак вслушивается в Шопена, как вслушиваются в камертон, дающий настройку для собственного пения. В шопеновском творческом методе он усматривает столь манящую его самого способность «удержать частицы действительности»², запечатлеть, вложить в звуки все многообразие зримого, слышимого, ощущаемого мира.

Еще в ранней «Балладе» (1916) он восхищается:

**Куда б утекли фонари околотка
С пролетками и мостовыми, когда б
Их марево не было, как на колодку,
Набито на гул колокольных октав?**

А в одном из поздних стихотворений («Во всем мне хочется дойти...»), представив (в сослагательном наклонении!) желанный идеал собственного творчества, не менее восхищенно констатирует (с глаголом совершенного вида):

**Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.**

Но еще показательнее другой пример «тайного композиторства». В 1956 году, работая над автобиографическим очерком «Люди и положения», Пастернак начал одну из фраз о Скрябине следующим образом: «Ввиду моей нынешней отсталости от музыки и моих отмерших и совершенно истлевших связей с ней...» (с. 249). И в том же году написал стихотворение, начисто опровергающее все эти «отсталости», «отмирания» и «истлевания». Речь идет о стихотворении «Музыка», герой которого – несомненный двойник автора – представлен не кем иным, как композитором:

¹ Нередкие у Пастернака (в том числе и на страницах этой книги) выпады против романтизма, как и причисление Шопена к реалистам (с. 96), не должны вводить читателя в заблуждение. Словам «романтизм» и «реализм» Пастернак придает смысл совершенно оригинальный (он проясняется в контексте высказываний) и далекий от привычного. Не вдаваясь здесь в эту сложную проблематику, заметим лишь, что если Пастернак и отрицает романтизм, то романтизм ни в коей мере не отрицает Пастернака.

² Избранное. Т. 2. С. 256.

**Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль...**

Более того, композиторство героя «Музыки» весьма смело уподоблено творчеству таких титанов, как Шопен, Вагнер и Чайковский: именно так «Свой сон записывал Шопен/На черной выпилке пюпитра», так «гремел полет валькирий», так потрясал Чайковский консерваторский зал.

В стихотворение «Музыка» стоит вчитаться внимательнее, ибо в нем за характерной для позднего Пастернака «неслыханной простотой» скрывается немало сложностей. Обратим внимание на необычайное вознесение любимого пастернаковского инструмента – рояля. Его несут, «как колокол на колокольню», но этого сакрального оттенка, оказывается, недостаточно, и прозаическая работа грузчиков в следующей строфе предстает в ореоле библейской святости:

**Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижаль
На каменное плоскогорье.**

Итак, рояль уподоблен завету Бога. Но, кстати, если не Богом, то во всяком случае властелином земли чувствует себя и герой стихотворения, скромно названный жильцом:

**Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,
Как бы ее в руках держа
И ею властвуя законно.**

А затем он играет, вернее, сочиняет в игре музыку – на том самом рояле, что уподоблен скрижали с заповедями. Нет нужды объяснять, чьи заповеди хранит этот рояль. Кто был для Пастернака богом в музыке, нам уже известно, и потому особенно бросается в глаза явная оборванность композиторского ряда, обозначенного последними тремя строфами: Шопен, Вагнер, Чайковский... Так и ждешь, что в следующей кульминационной строфе прозвучит имя Скрябина. Но стихотворение прекращается (именно «не кончается, а прекращается», как сказал Танеев о Пятой сонате Скрябина), и имя это не названо, словно действует библейский запрет на произнесение имени Бога.

И все же оно звучит, это имя, но неслышно, потаенно. Оно звучит отзвуком, обертоном других слов. Так звучит на рояле при игре с левой педалью струна, не задеваемая молоточком: она лишь откликается на звучание двух соседних струн хора (это единственное неударное звучание, доступное роялю, очень любил друг поэта Генрих Нейгауз). И в пастернаковской «Музыке» со второй строфы идет постепенное нагнетание согласных, с которых начинается имя Скрябина, для того чтобы это имя, пусть и неслышно, тайно, но все же прозвучало в заключительных строках стихотворения. Для обнажения этого звучания приведем их в такой записи:

**до слез чайковСкий потРЯсал
судьБой паоло И франЧески¹.**

¹ Филолог увидит здесь пример использования такого достаточно распространенного приема поэтики, как анаграмма. Мы же склонны настаивать на сходстве данного случая с обертоновым звучанием фортепиано, причем не только потому, что к такому звучанию были крайне внимательны и Шопен и

Очевидно, что в стихотворении «Музыка» Пастернак не просто описал один из эпизодов собственного музицирования, но подвел итог всем своим отношениям с искусством, некогда пробудившим его к жизни и некогда им отвергнутым в качестве профессии (отсюда, кстати, и такое простое и всеобъемлющее название стихотворения). Стихотворением «Музыка» Пастернак продолжил свой разговор со Скрябиным, начатый весной 1909 года, подтвердил верность божеству своей юности, верность музыке, ее с детства впитанным идеалам, даже верность своему композиторскому дару, который, видимо, помог ему в царстве слова подняться на те высоты, на каких находились его кумиры в царстве звука.

Перед нами лишь одно из свидетельств того, что музыка, отторженная поэтом от себя в юности, в итоге стала если и не фундаментом, то, безусловно, одним из краеугольных камней его творчества.

Сама же музыка, потеряв в лице Пастернака профессионального композитора (нет оснований преувеличивать размеры этой потери), обрела в нем своего воистину чрезвычайного и полномочного представителя в мире литературы.

4

Но как странно, видимо, переживал
все этот человек.

Б. Пастернак «Повесть»

Музыкальное искусство не вправе жаловаться на невнимание к нему со стороны русской поэзии, но в последней до явления Пастернака не было лирического героя, который воспринимал бы мир не просто музыкально, но именно музыкантски, замечая, что, скажем, частота оконного переплета соответствует определенному тактовому размеру:

**Окно не на две створки *alla breve*,
Но шире, – на три: в ритме трех вторых, –**

а колер штукатурки – определенной тональности:

**Лепные хоры и верхи
Оштукатурены це-дуrom.**

Лирические герои других поэтов при всей своей музыкальности оставались все же слушателями (порой весьма утонченными, как, например, у Андрея Белого, Бальмонта или Мандельштама), но не собственно музыкантами. Они не знали, например, что «пианисту понятно шнырянье ветошниц», не знали, как

Скрябин, но и потому, что еще в раннем стихотворении Пастернак заставил другое композиторское имя быть обертоном (составной частью звучания) более крупного слова и обошелся без анаграмматической перестановки букв. Так обертоналино звучит имя Бах в шестом стихотворении цикла «Разрыв» (1918):

**На мессе б со сводов посыпалась стенопись,
Потрясшись игрой на губах Себастьяна.**

Вообще музыканту многое могут открыть в пастернаковской поэтике слова, сказанные автору этой статьи его учителем, профессором Ленинградской консерватории А.И. Климовичем: «Пастернак непотерянно слышит».

**Снимают с ближних бремя их вериг,
Чтоб разбросать их по клавиатуре.**

Они вслушивались в звучание мира, может быть, не менее чутко, чем герой пастернаковской лирики, и находили порой поразительные метафоры для передачи тех или иных звуков, но, пожалуй, только он один называл эти звуки профессионально, точно определяя их тембры и способы звукоизвлечения¹. Только он мог заметить, что, скажем, у некоей женщины:

**Страдальчества затравленная рана
Изобличалась музыкой прямой
Богатого гаремного сопрано.**

Только он мог так просто и четко указать инструментальный эквивалент птичьего пения: «Щебечет птичка под сурдинку...» – или ладовую окраску звучания морских волн: «Они шумят в миноре». И нижеследующее тоже только ему доступно (хотя и приписано – в автографе стихотворения «На пароходе» – плывущему по реке сумраку):

**Что он подслушивал? – подслушивал,
Дыша на запотелый люк?
Тонула речь в обивке плюшевой.
Он понимал движенье рук?**

**И этих рук движеньем проняло
Его? И по движенью рук
Он понял: так на фисгармонии
Берут в басах забытый звук.**

Если добавить, что столь же профессиональным слухом и мировосприятием наделены и герои ранней пастернаковской прозы (для одного из них, например, ничего не стоит определить по паровозному свистку, что поезд отошел именно «с Николаевского вокзала: там все паровозы альты и тенора»; другую ждет дома «тональность октябрьского ночного города»), то даже из этих разрозненных примеров станет ясно: представительство музыки в литературе, осуществляемое Пастернаком, является действительно полномочным.

Чрезвычайным же его делают несколько обстоятельств. Главное среди них то, что музыка попадает не вообще в литературный мир, а в пастернаковский. И если всякий мир, созданный творчеством большого художника, отличается, так сказать, особостью, то пастернаковский мир демонстрирует это качество в какой-то необычайно высокой степени². Об уникальности мира, в который попадает читатель Пастернака, о неожиданностях, подстерегающих его там на каждом шагу, писали многие исследователи (назовем хотя бы имена Р.О. Якобсона, Ю.Н. Тынянова, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, А.Д. Синявского, В.В. Иванова, Б.Я. Бухштаба);

¹ О тяготении Пастернака к внедрению в поэтическую речь слов из лексикона самых разных профессий см.: Эткинд Е.Г. Пастернак, новатор поэтической речи // Boris Pasternak. 1890–1960. Борис Пастернак. – Paris, 1979.

² Пастернак отлично сознавал прирожденную неординарность своего видения мира: «Жизни, как ее, верно, постоянно видят другие (...) я никогда не видал и не увижу». (Письмо М.И. Цветаевой от 11 июля 1926 года // Дружба народов. 1987. № 9. С. 224.)

мы здесь приведем лишь краткую выдержку из работы Л.Я. Гинзбург: «Мир Пастернака несется, находится в состоянии вихреобразования. Вещи поэтому срываются со своих мест и прорывают границы своей локализации. Они выплескиваются из этих границ в пространство сознания поэта, в котором все возможно, любое чудо сочетаний»¹.

Попадая в этот насквозь динамизированный мир (не от музыки ли и позаимствовавший свою небывалую динамичность?), музыка испытывает те же метаморфозы, что и другие «вещи». Обличья ее многообразны. Изредка (в частности, в философских набросках) она возникает у Пастернака в знакомом по символистским концепциям облике всепроникающей космической стихии. Но гораздо чаще она предстает в обликах совершенно непривычных для ее «визитов в литературу». Например, она может с удивительной конкретностью обнаружить свою человеческую природу и повадку. Тогда возникает «музыка в шубах и музыка в улыбках» (с. 131), мчится «...веселая погоня накрошенной разной жизни за спрятавшейся музыкой, как будто музыка приехала и остановилась где-то в городе, и все ломятся к музыке, как к гостинице с знаменитостью...» (с. 130). Тогда шопеновская баллада может заболеть детской болезнью – дифтеритом, и, чтобы она не заразила все лето, ей приходится отворить кровь, причем используются для этого «черные ключи», то есть скрипичный и басовый, черной краской оттиснутые на нотной бумаге. Не умножая примеров, напомним слова Р.О. Якобсона о творчестве Пастернака: «Совершенно откровенный антропоморфизм захватывает мир неодушевленных предметов»². В связи же с музыкой приходится, пожалуй, говорить и о зооморфизме, ибо в пастернаковском мире «подголоски (...) ликующей инвенции» прыгают слушателям на грудь, «как резвящиеся легавые, в полном исступлении от радости, что их так много при одном хозяине» (с. 145); музыка в преддверии концерта подобна дрессированному зверю: ее загоняют за кулисы («...музыка шлепала от туда лапой по деревянной обшивке органа» – с. 204), а потом ее выпускают, и, «пестрая, несметно ломящаяся, молниеносно множащаяся, она скачками рассыпалась по эстраде» (с. 204). Ну и чтобы у читателя не возникло впечатления, будто зоологические уподобления сколь-нибудь принижают музыку, напомним знаменитые строки:

**Шопена траурная фраза
Вплывает, как больной орел, –**

строки, как нельзя лучше, на наш взгляд, передающие то ощущение горделивой обреченности, что сквозит далеко не в одной из шопеновских мелодий.

Да, впрочем, и никакие другие уподобления, как и никакое, подчас весьма необычайное, соседство, не могут принизить музыку в пастернаковском мире, ибо принятое в иных художественных мирах деление вещей (а также, разумеется, и слов) на «низкие» и «высокие» в пастернаковском «вихреобразии» решительно отменяется: все, что принадлежит жизни, ее истинной сущности (а не приукрашивающему гриму), то и является ценностью поэтического мира. Дорожная распутица, возникающая весной, прекрасна, ибо в ней естество жизни, а потому «ручьи поют романс о непролазной грязи». Экстраординарность положения музыки в пастернаковском мире обнаруживается, в частности, в ее нерасторжимых связях с

¹ Гинзбург Лидия. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 107.

² Якобсон Роман. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Роман. Работы по поэтике. М., 1987. С. 329.

житейской прозой, с реалиями повседневного быта, с той неброской красотой жизни, которую не замечали поэты, устремляя взор исключительно к небу или обязательно вдаль. По Пастернаку же, нечто вполне высокое, например поэзия, может валяться «в траве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы ее увидеть и подобрать с земли...»¹

Оценивая один из эпизодов цветаевской поэмы «Крысолов», Пастернак писал: «Это ведь по существу полный траурный марш, колдовски-неожиданно подслушанный откуда не привыкли, с черного его хода, или с черного хода впущенный в душу; между тем как мы всегда в Бетховенский, Шопеновский, Вагнеровский и вообще во всякий траурный марш вступали со стороны ожидающегося выноса, через парадное *Te Deum*»².

Сказанное Пастернаком-критиком почти всегда можно едва ли не с большим основанием отнести к его собственному творчеству, чем к творчеству разбираемого им автора. Так и с приведенной цитатой, ибо существенную часть того нового, что внес Пастернак в традицию литературной речи о музыке, можно определить строкой из «Спекторского»: «Я с парадного ринулся к черному ходу»³.

Музыка у Пастернака услышана «откуда не привыкли» и является читателю, отбрасывая традиционное благолепие и торжественность концертной обстановки. Так, в стихотворении «Еще не умолкнул упрек...» отливающий серебром орган остался бы немым, если бы заточенный в нем могучий хорал не начал бы проламываться к слушателю, разрушая внешний блеск «огромной брошки», украшающей стену:

**Ворочая балки, как слон,
И освобождаясь от бревен,
Хорал выходил, как Самсон,
Из кладки, где был замурован.**

Если пастернаковская баллада рассказывает о том, как трепетно звучит шопеновская музыка, исполняемая под блесками зарниц, среди южных цветов, на берегу Днепра, то в первой же ее строке трепет охватывает вовсе не названные, а совсем далекие от поэзии и музыки предметы: «Дрожат гаражи автобазы» (с. 256). И если в первой строфе другого стихотворения Шопен «прокладывает выход/Из вероятья в правоту», то в следующей же строфе возникает мотив «черного хода»:

**Задворки с выломанным лазом,
Хибарки с паклей по бортам.**

И вновь от подобного соседства музыка нисколько не умалается, не проигрывает ни в величественности, ни в трепетности, напротив, она как бы подтверждает свою всепроникаемость, свою неотрывность от всего клубка жизненных реалий, она укореняется, говоря пастернаковскими же словами, «в родстве со всем, что есть».

Порой это родство приводит к таким сплетениям музыки с иными явлениями бытия, что отделить одно от другого практически невозможно. У любого писателя

¹ Из выступления Б. Пастернака на Международном конгрессе писателей в защиту культуры в Париже в июне 1935 года. Цит. по: Синявский А. Поэзия Пастернака // Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 62.

² Дружба народов. 1987. № 8. С. 265. *Te Deum* («*Te Deum laudamus*») (лат.) – «Тебя, Боже, хвалим», торжественный гимн в христианской литургии. Здесь обозначает монументально-помпезное звучание.

³ В том же романе в стихах парадный ход назван «вечным лицемером».

колокол мог звучать с высоты, а дождь литься с неба, но у Пастернака они срываются намертво (в раннем прозаическом наброске): «Колокол, смешиваясь с дождем, усердно поливал долину своим жидким трезвоном». У Фета «рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали», и не так уж трудно было бы сравнить такой трепещущий рояль с не остывшим от скачки конем, но опять же только у Пастернака невозможно отделить взмыленного коня от фортепиано: «Рояль дрожащий пену с губ оближет...»

Читатель этой книги сможет убедиться, что, вступая в «любое чудо сочетаний», музыка в пастернаковском мире чаще всего оказывается в сращениях с человеком, природой и искусством (в особенности с поэзией и живописью).

И, наконец, подчеркнем еще одно обстоятельство, позволяющее нам назвать пастернаковское представительство музыки в литературе чрезвычайным. Речь идет о том, что в его текстах порой сверкают такие молнии словесных характеристик, какие заставляют усомниться в давно установленной невозможности выразить музыку словами.

**Едва допущенный Шопен
Опять не сдержит обещанья
И кончит бешенством взамен
Баллады самообладанья, –**

не точно ли так не выполняет Шопен «обещанья», данного в эпически сдержанном вступлении к Первой балладе, и заканчивает «бешенством» ее лихорадочной коды? И не в одной Балладе дело: разве не так же в Этюде ля минор внезапно обрушивается лавина бушующих пассажей после суливших строгий хоральный покой начальных тактов?

«Полет орла – как ход рассказа», – говорит поэт о парении шопеновской мелодии, и тайная пружина многих композиций Шопена – скрытая сюжетность, повествовательность в звуках – перед нами как на ладони.

«Полет – сказанье об Икаре», – добавляет поэт и в одной строке формулирует тот характернейший для шопеновской драматургии путь развития, что и впрямь схож с древнегреческим мифом о страстной жажде взлета, упоении высотой и гибельном падении.

Не будем множить подобные примеры – читатель встретит их в изобилии. Очень вероятно, что далеко не всегда он согласится с восприятием музыки, зафиксированным поэтом; в каких-то случаях пастернаковская речь о музыке вызовет возражения, в каких-то – покажется темной и невнятной. Что ж, читать и понимать Пастернака – дело трудное; к тому же напомним его собственные слова: «Напрасно думать, что искусство вообще когда-нибудь поддается окончательному пониманию и что наслаждение им в этом нуждается. Подобно жизни, оно не может обойтись без доли темноты и недостаточности»¹. Но, соглашаясь или не соглашаясь с поэтом, распутывая клубок поэтических образов или же просто любясь сложным и часто таинственным сплетением нитей, среди которых музыкальной отведена роль далеко не последняя, нельзя, кажется, не удивиться тому, как «колдовски-неожиданно» воплощается в пастернаковских словах то или иное явление музыки. Вот, например, что (и в какой мере по-композиторски!) сказано в «Охранной грамоте» в связи с любовной трагедией: «Моя жажда последнего, до конца опустоша-

¹ Избранное. Т. 2. С. 315.

ющего прощания осталась неутоленной. Она была подобна потребности в большой каденции, расшатывающей больную музыку до корня, с тем, чтобы вдруг удалить ее всю одним рывком последнего аккорда»¹.

Эту метафору вряд ли назовешь поэтичной (чего уж поэтичного в стоматологии?), но нам хочется думать, что процитированные слова способны у музыканта на порядок повысить экспрессивность восприятия (тем более исполнения) каденций в концертах для солирующего инструмента с оркестром, а у любого читателя вызвать чувство полной солидарности со словами Л.Я. Гинзбург: «Пастернак пишет так, что прочтешь и задохнешься от удивления»².

В новое видение мира, которым щедро делится Пастернак со своими читателями, включено и новое – порой странное, но почти всегда освежающее³ – слышание музыки.

5

Остается сказать лишь несколько слов о той излюбленной форме контакта Пастернака с музыкой, которая дала название этой книге. По собственному признанию писателя, еще до встречи со Скрябиным он «немного бренчал на рояле и с грехом пополам подбирал что-то свое»; в результате этой встречи «тяга к импровизациям и сочинительству разгорелась (...) до страсти» (с. 247), а «привычка к фортепианному фантазированию» (с. 249) оставалась и после отказа от музыкантской профессии. Этой привычкой Пастернак наделял и некоторых своих героев, в частности Спекторского, чья манера обращения с клавиатурой, кстати говоря, напоминает скрябинскую:

**Едва касаясь пальцами рояля,
Он плел своих экспромтов канитель.**

Между тем сам Скрябин в 1909 году говорил Пастернаку «о вреде импровизаций, о том, когда, зачем и как надо писать» (с. 207). Видимо, в данном случае скрябинские наставления остались втуне. Систематическое сочинительство с четким знанием «когда, зачем и как надо» не отвечало природе пастернаковского дара, чуравшегося, вероятно, любой систематичности⁴. Импровизация же, не стесняемая заранее поставленными рамками, целиком подчиненная переживанию данного мгновения творчества, направляемая лишь полетом фантазии и потому отметающая правила и каноны, была для Пастернака с детских лет самой естественной формой художественного высказывания и, может быть, до конца дней осталась чем-то вроде синонима самого творчества⁵. Импровизационная свобода, познанная Пастернаком за фортепианной клавиатурой, во многом определила и его литературную деятельность.

¹ Избранное Т. 2. С. 168.

² Гинзбург Лидия. Литература в поисках реальности. С. 164.

³ Говорим «почти», ибо изредка Пастернак, словно оступаясь, впадает в традиционно-литературное слышание: ср., например, сказанное о Прелюдии Des-dur в очерке «Шопен» (с. 98).

⁴ В последнем усматривает одну из причин отказа Пастернака от философской специализации Д.С. Лихачев (см.: Избранное. Т. 1. С. 6).

⁵ Идея «бунта против правил» с юности и до конца дней была близка взглядам Пастернака на искусство. В письме к Н.А. Табидзе от 11 июля 1958 года он писал: «Напоминанием о том, что в мире творчества все держится не правилами, а только исключениями, а все остальное, как бы оно ни было хорошо и почтенно, ни к чему, таким напоминанием был здесь у нас пианист Клиберн». (Избранное. Т. 2. С. 473).

В ошеломительном потоке уподоблений, который обрушивается на читателя в «Определении поэзии» (с. 268), есть и такое:

**Это – пультав и флейт – Фигарó
Низвергается градом на грядку.**

Можно услышать в этих строках напористо-стремительный бег моцартовской увертюры и в конечном счете свести смысл двустушия к уподоблению поэзии музыке. Но можно прочесть эти строки и иначе, если вспомнить, что в финале второго действия оперы «Свадьба Фигаро» главный герой, поставленный в тупик, вынужден с ходу придумать (сымпровизировать!) историю о своем прыжке из окна на садовую клумбу. Тогда поэзия – не просто музыка, но прежде всего мгновенный и неожиданный взрыв фантазии, выраженный словами, которые в стремительности своего извержения не уступают моцартовским пассажам.

Импровизационную основу, «дух нечаянности»¹ Пастернак высоко ценил и в своем и в чужом творчестве: «Сила шекспировской поэзии заключается в ее могучей, не знающей удержу и разметающейся в беспорядке эскизности»².

Пастернаковские тексты, в стихах и в прозе запечатлевшие процесс импровизации, обрамляют наш сборник, составляя его начальный и заключительный разделы, и читатель сможет убедиться, сколь важным импульсом для полета литературной фантазии была «привычка к фортепианному фантазированию». Но мы бы погрешили против истины, умолчав о коренящейся опять же в детстве связи музыкальных и литературных импровизаций Пастернака с живописью. Читая горестное письмо поэта К. Локсу от 27 января 1917 года, нельзя не задержаться на словах о «керосином не просветленной импровизации» (с. 238): к плодам музыкальной фантазии прилагается прием из технической работы живописца – очищение холста от попавшей на него грязи.

И здесь надо напомнить, что именно пристрастие к чему-то вроде живописной импровизации отличало отца поэта – Леонида Осиповича Пастернака, который сам рассказывал: «Мне никогда и нигде не было скучно: всегда зарисовывал в свой карманный альбомчик все, что ненасытный глаз замечал интересного и характерного. Эти быстрые наброски были моей тренировкой и вели к моментальному усвоению главного: общей формы и впечатлений – от данного лица, от природы, от всего, созданного Богом (. . .) Быстрота этих набросков, наблюденная, схваченная и зафиксированная, создает тот трепет жизненный, который один только и нужен в искусстве. Этот „трепет“ жизни передается художником с холста зрителю, это и есть то, что приводит зрителя в восторг и что, вероятно, способствует дальнейшему продолжению художественного творчества, но уже в самом зрителе»³.

Не тем же ли «трепетом жизненным» была дорога импровизация и Борису Пастернаку, писавшему на склоне дней о «дрожи сокровенной»?

«На симфонических концертах в московском Благородном собрании, – сообщал отец поэта, – я делал очень много набросков, составивших целую галерею портретных зарисовок с Никиша, Кусевицкого и других концертантов»⁴. Эти зарисовки (по мнению Л.О. Пастернака, «художественно более живые и ценные, чем закончен-

¹ Избранное. Т. 2. С. 476.

² Там же. С. 307.

³ Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975. С. 242.

⁴ Там же. С. 226.

ные, но „замученные“ заказные портреты»¹⁾ предстанут – среди других работ художника – на страницах нашего сборника и дадут, таким образом, еще один «раскат импровизаций» – живописно-графический. Сравнивая его с литературно-музыкальным, принадлежащим сыну художника, нельзя не отметить определенной общности. Музыкальная импровизация нигде не описывается Борисом Пастернаком как чистое самовыражение в звуках. Подобно быстрым наброскам его отца, это почти всегда звуковая зарисовка чего-либо наблюдаемого – увиденного или услышанного – в том внешнем, что Пастернак именовал емким (и, к сожалению, теперь очень затасканным) словом «действительность». Это всегда импровизация **на тему**, на тему, взятую из действительности. Быстрота и нетерпеливость импровизатора, так выразительно представленная в стихотворении «Пианисту понятно шнырянье ветошниц...», обусловлены тем же, чем и спешка карандаша в руках рисовальщика: стремлением удержать, схватить, запечатлеть на лету ускользающий момент жизненной реальности.

Музыка при этом словно соперничает с живописью: как в стихотворении 1921 года, так и в стихотворении 1956 года фортепианная импровизация вовлекает в свой поток и кое-что изобразительному искусству неподвластное:

**Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек...**

Кстати, в этом позднем стихотворении «Музыка» поэт помещает рояль именно туда, где стоял он в доме его родителей: «И вот в гостиной инструмент».

Известно, что в судьбе самого Бориса Пастернака начавшееся в детстве соперничество искусства звука и искусства цвета и линии разрешилось победой третьей силы – искусства слова. Летом 1913 года он, по собственным словам, «впервые в жизни писал стихи не в виде редкого исключения, а часто и постоянно, как занимаются живописью или пишут музыку»²⁾.

Известно также, что, подчинив свой дар силе Слова, он сохранил в своем творчестве остроту художнического видения и чуткость музыкального слышания мира.

**Октябрь серебристо-ореховый,
Блеск заморозков оловянный.
Осенние сумерки Чехова,
Чайковского и Левитана.**

В.Ф. Асмус писал о Борисе Леонидовиче Пастернаке: «Музыка, поэзия, живопись были для него не вавилонским смешением языков, не разными языками, а единым языком искусства, в котором все слова равно ему доступны и равно понятны»³⁾.

Будем помнить об этом, вслушиваясь, всматриваясь и вчитываясь в ожидающие нас на следующих страницах «раскаты импровизаций», сопровождавших поэта всегда и везде – в творчестве, в судьбе, в доме.

Б. Кац

¹⁾ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 226.

²⁾ Избранное. Т. 2. С. 253.

³⁾ Асмус В.Ф. Пастернак об искусстве // Радуга. Таллинн. 1987. № 8. С. 62.

I

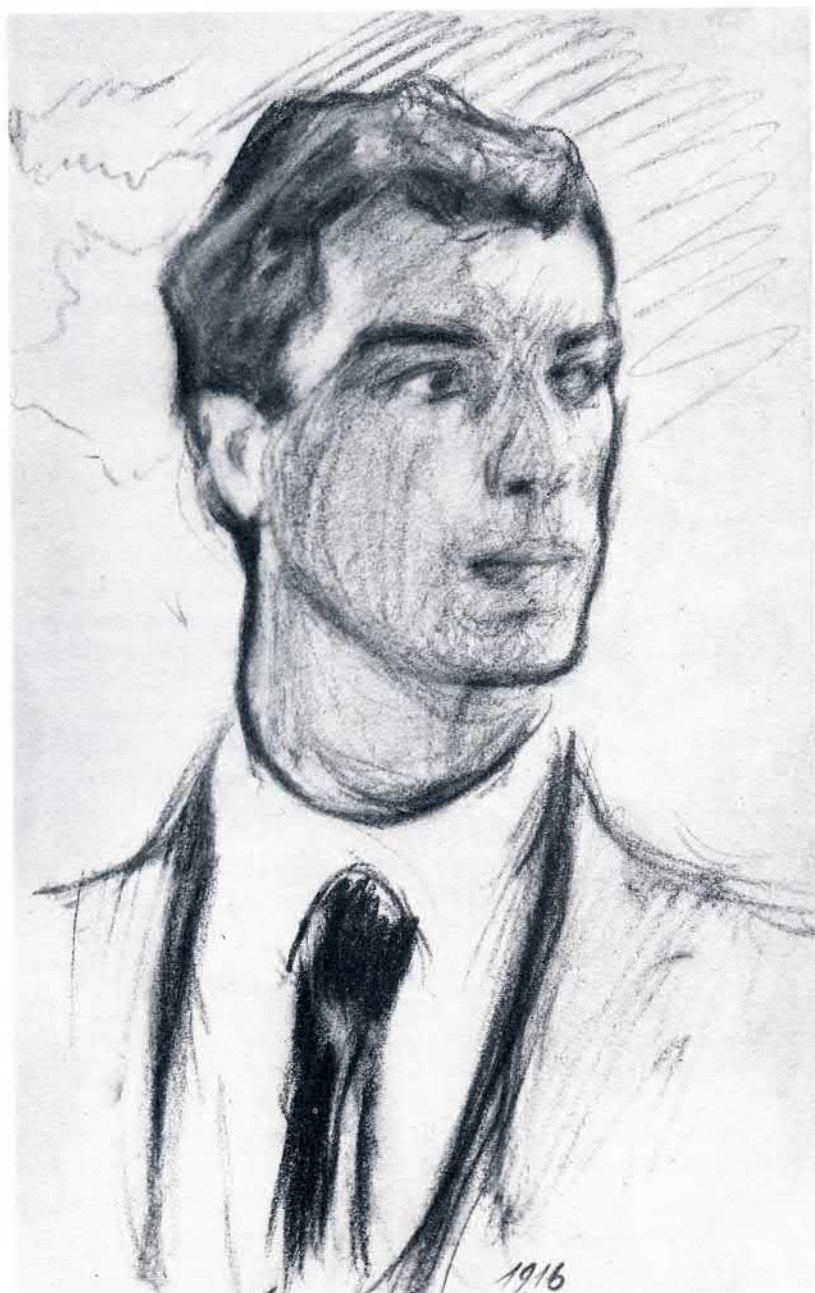
«Импровизация»

Б. Пастернак. Стихи и проза

По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему.

Несколько положений. 1918. 1922

Борис Пастернак.
1916



ИМПРОВИЗАЦИЯ

**Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.**

**И было темно. И это был пруд
И волны. – И птиц из породы люблю вас,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые, черные, крепкие клювы.**

**И это был пруд. И было темно.
Пылали кубышки с полуночным дегтем.
И было волною обглодано дно
У лодки. И грызлися птицы у локтя.**

**И ночь полоскалась в гортанях запруд.
Казалось, покамест птенец не накормлен,
И самки скорей умертвят, чем умрут,
Рулады в крикливом, искривленном горле.**

1915

Борис Пастернак
за фортепиано.
1909



ИЗ «ПОВЕСТИ»

⟨...⟩ «Тут начинается дождь», – вывел Сережа на краю восьмого листочка и перенес писанье с почтовой бумаги на писчую. Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. Они по необходимости изобилуют водой, как стихией, по самой природе предназначенной воплощать однообразные, навязчиво-могучие движенья. Ничего, кроме самой общей мысли, еще не оформленной, в такие первые вечера не оседает на записи, лишенной живых подробностей, и только естественность, с какой рождается эта идея из пережитых обстоятельств, бывает поразительна.

«ИМПРОВИЗАЦИЯ»

I

Дождь был первой подробностью наброска, остановившей Сережу. Он перенес ее с осьмушки на бумагу четвертного формата и принялся марать и перемарывать, добиваясь желанной наглядности. Местами он выводил слова, которых нет в языке. Он оставлял их временно на бумаге, с тем чтобы потом они навели его на более непосредственные протоки дождевой воды в разговорную речь, образовавшуюся от общенья восторга с обиходом. Он верил, что эти промоины, признанные и всем понятные, придут ему на память, и их предвосхищенье застлало ему зренье слезами, точно оптическими стеклами не по мерке. <...>

«...Итак, на даче начинается дождь. Вот что совершается перед окнами. Старые березы целыми стаями отпускают листья на волю и устраивают им проводы с пригорка. Тем временем свежие вороха, путаясь у них в волосах, взвиваются белесыми вихрями нового пореденья. Проводив их и потеряв из виду, березы поворачиваются к даче, наступает тьма, и еще раньше, чем раздастся первый удар грома, внутри начинается игра на рояле.

Темой своей Игрек выбирает ночное небо в том виде, в каком оно выйдет из бани, в кашемировом пуху облаков, в купоросно-ладанном пару трепаной рощи, с сильным проступом звезд, промытых до последних скважинок и будто ставших крупнее. Блеск этих капель, которым никак не расстаться с пространством, как бы они от него ни старались оторваться, им уже развешан над инструментальной чашей. Теперь, разбегаясь по клавиатуре, он бросает сделанное и возвращается к нему, предает его забвенью и наводит на память. Стекла плющатся потоками ртутного студня, перед окнами с охапками огромного воздуха ходят березы и всюду им сорят, осыпая косматые водопады, а музыка знай отвешивает поклоны направо и налево и все что-то с дороги обещает.

И замечательно, всякий раз, как кто-нибудь пробует усомниться в честности ее слова, играющий обдаёт маловера каким-то неожиданным, упорно возвращающимся чудом в звуках. Это чудо его собственного голоса, то есть чудо их завтрашнего способа чувствования и запоминанья. Сила этого чуда такова, что она шутя могла бы раскрыть таз фортепьяну, попутно сокрушив кости купечеству и венским стульям, а она рассыпается серебристой скороговоркой и звучит тем тише, чем чаще и шибче возвращается.

Так же точно он и читает. Он выражается так: я прочту вам столько-то полос белого стиха, столько-то колонок рифмованного. И опять всякий раз, как кому-нибудь кажется, будто этому ковровому вранью безразлично, лечь ли семенем или пятками в полюс, появляются описанья и уподобленья невиданной магниточувствительности. Это – образы, то есть чудеса в слове, то есть примеры полного и стрелоподобного подчиненья земле. И значит, это – направленья, по которым пойдет их завтрашняя нравственность, их устремленность к правде.

Но как странно, видимо, переживал все этот человек. Точно кто попеременно то показывал ему землю, то прятал ее в рукав, и живую красоту он понял как предельное отличие существованья от несуществованья. В том-то

и новизна его, что эту разницу, мыслимую не долее мгновенья, он удержал и возвел в постоянный поэтический признак. Но где он мог видеть эти явления и исчезновенья? Не голос ли человечества рассказал ему о мелькающей в смене поколений земле?

Все это сплошь и без изъятий – непреложное искусство, все оно говорит о бесконечностях по нашепту границ, все рождается из богатейшей, бездонно-задушевной земной бедности <...>»

1929

Заключительные такты
рукописи Прелюдии
соль-диез минор

The image shows a handwritten musical score for the final measures of a Prelude in D minor. The score is written on two systems of staves. The first system includes the markings *Larghissimo* and *con fessura*. The second system includes the marking *ppp* and a large handwritten signature *А. Скрябин* with the year *1906* written below it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

II

«Так начинают...»

Е. Пастернак. Материалы для биографии Б.Л. Пастернака;
А. Пастернак. Воспоминания; Б. Пастернак. Проза

**Я родился в Москве 29 января ст. стиля 1890 г.
Многим, если не всем, обязан отцу, академику
живописи Леониду Осиповичу Пастернаку, и
матери, превосходной пианистке.**

Борис Пастернак

Р.И. и Л.О. Пастернак.
Фото 1896 г.



ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ Б.Л. ПАСТЕРНАКА

В жизни и творчестве почти каждого художника музыка так или иначе является важным аспектом. Ее слушают, пишут о произведенном впечатлении, посвящают собственные сочинения – картины, повести, стихи. Дворянское образование вообще предполагало умение музицировать, понимание и любительское сочинение музыки.

К началу XX века широкий дилетантизм постепенно вытеснялся необходимостью выбора узкой профессии, определявшей и ограничивавшей занятия художника. По словам Пастернака, его поколению «была свойственна одаренность общехудожественная, распространенного типа, с перевесом живописных и музыкальных начал»¹. При этом выбор профессии, призвания, лица художника в значительной мере определялся биографически.

Для Бориса Пастернака он был длителен и труден. В детстве он решил, что займется музыкальной композицией. Профессионально готовился к этому шесть лет (1903–1909) и по собственным и семейным расчетам дол-

¹ Пастернак Борис. Другу, замечательному товарищу // Лит. газета. 1939. 26 февраля.

жен был кончить программу композиторского отделения консерватории летом 1911 года. Но непреодолимая, почти физиологическая тяга к поэзии как призванию взяла верх, и с осени 1909 года Пастернак отказался от профессии композитора. Но и в дальнейшем он был тесно связан с миром инструментальной музыки, главным образом фортепианной и симфонической. В автобиографической прозе: «Охранной грамоте» (1931) и очерке «Люди и положения» (1956) – он с предельной пластической точностью рассказал о том, как в его случае «жизнь переходила в художественное претворение, как оно рождалось из судьбы и опыта»¹. Это, в частности, относится и к музыкальной теме.

Человеку, составляющему биографию по имеющимся материалам, выпадает на долю задача, вторичная по отношению к автору. Это в какой-то мере комментирование его текста. Именно так следует рассматривать приведенные далее фрагменты из материалов для биографии Бориса Пастернака, имеющие отношение к музыке как формирующему началу его творчества. При этом необходимо рассказать о семье и среде, сложившей и воспитавшей Бориса Пастернака в его ранние долитературные годы.

Он долго избегал публичных автобиографических высказываний. Первое, сделанное по официальному запросу заявление такого рода для печати он написал в 1922 году. Треть текста занимает признание:

«Я родился в Москве 29 января ст. стилия 1890 г. Многим, если не всем, обязан отцу, академику живописи Леониду Осиповичу Пастернаку, и матери, превосходной пианистке». Далее следует перечень оконченных учебных заведений и написанных к тому времени книг.

Марина Цветаева, прочтя эту заметку среди прочих в справочнике «Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков» (М., 1926), отозвалась: «...так начал свою книгу „Наедине с собой“ Марк Аврелий».

В наше время (которое ненавижу), когда каждый птенец, выпавший из гнезда, считает себя слетевшим с неба, такое признание в полном смысле слова неслыханно и лишь подтверждает небесное благородство его автора. Величие никогда не приписывает себе своего возникновения, и это без сомнения правильно. Земной ли отец или небесный, дело в признании своего сыновства»².

Родители Бориса Пастернака – Леонид Осипович Пастернак и Розалия Исидоровна Кауфман – поженились в Москве 14 февраля 1889 года. Через несколько дней после свадьбы они поехали в Петербург к жюри (19 февраля) и открытию передвижной выставки, на которой экспонировалась картина «Вести с родины», уже купленная Третьяковым.

¹ Избранное. Т. 2. С. 496.

² Цветаева Марина. Письмо к Л.О. Пастернаку от 11 октября 1927 г. // Цветаева Марина. Незданные письма. Париж, 1972. С. 252.

Л.О. Пастернак.
Фото 1886 г.



Р.И. Кауфман.
Фото 1886 г.



Оба в письмах часто упоминают эту поездку, прогулки по городу, Эрмитажу, музеям и выставкам. У них были знакомые среди петербургских художников, музыкантов, учащихся академии и консерватории. Поездка была недолгой. Надо было возвращаться, чтобы окончить учебный год в музыкальных классах Одесского отделения Императорского русского музыкального общества, где Розалия Исидоровна была профессором. До экзаменов ей пришлось 25 марта играть в концерте, посвященном памяти скончавшегося 15 февраля Карла Юльевича Давыдова, знаменитого виолончелиста, композитора и дирижера. За восемь лет до этого, в 1881 году, он, будучи директором Петербургской консерватории, дирижировал оркестром, а она играла. Присутствовал инициатор ее поездки в Петербург Антон Рубинштейн. «Когда она кончила, он поднял девочку над оркестром на руки и, расцеловав, обратился к залу (была репетиция, слушали музыканты) со словами: „Вот как это надо играть“», – писал Борис Пастернак Марине Цветаевой 20 апреля 1926 года¹.

¹ См. с. 243 наст. изд. и примечания, с. 348.

23 апреля 1889 года Розалия Исидоровна приняла экзамен у своего класа и ушла со службы.

С наступлением теплой погоды молодые уехали из города, где они жили в доме 31 по Мещанской улице, в курортный пансион приморского поселка Шабо. Леонид Осипович мечтал о Париже, о поездке на Всемирную выставку. Оставив жену в пансионе, он на месяц (с 11 июля по 7 августа) поехал туда. После его возвращения стали собираться в Москву.

У первопрестольной в те годы было и второе установившееся название «большая деревня». Растущий деятельный город воспринимался как естественный центр страны, значительно меньше подчиненный идеям и прихотям государственности, чем Петербург. Москва была многообразна, с различным укладом своих частей, околотков и слобод. В восьмидесятые годы город в очередной раз стал перераспределяться, строиться, пополняться ремесленным и рабочим людом.

Квартиру сняли на границе состоятельной части и ямских слобод, где цены были не так высоки, у старых Триумфальных ворот (теперь площадь Маяковского).

Дом Веденева, при котором был большой двор и столярные мастерские, и теперь стоит между Второй Тверской-Ямской, Оружейным переулком и Третьей Тверской-Ямской¹. Квартира № 3 состояла из шести небольших комнат, плохо приспособленных для того, чтобы какая-либо из них могла служить мастерской художника. Это создавало впечатление тесноты всей квартиры, которое осталось в записях Леонида Осиповича. Платить приходилось по пятьдесят рублей в месяц. Поначалу это не пугало, так как были деньги от продажи картины и рисунков Третьякову и накопленные Розалией Исидоровной из профессорского жалованья.

Занялись обузаведением, со вкусом покупали недорогую (дубовую и ореховую) прочную мебель.

1890-й год начался приездом А.Г. Рубинштейна. 6 и 7 января он дал два концерта, к которым отнесся с особой торжественностью. «Я рад, что осуществил свое намерение и дал свой последний концерт именно в Москве, где я давал свой первый концерт», – писал Антон Григорьевич². По воспоминаниям, он приходил к Пастернакам и слушал Розалию Исидоровну. Осталось несколько сделанных Л.О. Пастернаком в эту их последнюю встречу набросков, на которых он сидит в кресле, укрывшись пледом, и слушает, погруженный в сумерки и табачный дым.

29 января по старому, 10 февраля по новому стилю в 12 часов ночи Розалия Исидоровна родила сына, которого назвали Борисом. Помогать дочери из Одессы приехала Берта Кауфман. Судя по словесным и графическим обмолвкам, роды были тяжелые. «12 февраля. Слава Богу, впервые

¹ Там сейчас находится мастерская металлоремонта и небольшая фабрика.

² Цит. по: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1962. Т. 2. С. 312.



поднялась с постели», – помечено на рисунке. Мальчику взяли кормилицу Машу, молодую женщину южного типа с крупным волевым подбородком.

В воспоминаниях младшего брата и сестер Бориса Пастернака о семье говорится, как о чем-то уже готовом, существующем к моменту их появления. Старший сын участвовал в ее создании. На свете много примеров того, что семья не возникает как целое с появлением детей. У Пастернаков она со всей определенностью создалась с рождением Бори и в первые годы его младенчества. В его лице воплотилось новое призванье молодой матери, на которую он был похож, ее надежды. Спустя столетия первоначальные бессознательные ощущения преобразились у Пастернака в строки об отношении всякой матери к своему первенцу, как примечание к словам Богородицы «И возрадовался дух мой о Бозе, Спасе моем»: «Так может сказать каждая женщина. Ее бог в ребенке. Матерям великих людей должно быть знакомо это ощущение. Но все решительно матери – матери великих людей, и не их вина, что жизнь потом обманывает их»¹.

Пристальное и трепетное внимание отовсюду окружало мальчика. От него ждали успехов и на него возлагали надежды. Это было нелегко, обо-

¹ Пастернак Борис. Доктор Живаго // Новый мир. 1988. № 3. С. 93.

стряло впечатлительность, взывало к совести и вызывало стремление к подвигу. Он изначально привык быть первым и остро переживал неудачи.

Среди вариантов обложек и виньеток журнала «Артист», в котором сотрудничал Леонид Осипович, нет-нет и проглянут глазки его маленького сына. Самым любимым жанровым мотивом становятся работы, объединенные названием «Материнство». Головка ребенка лежит на согнутой женской руке. Его кормят или на него смотрят с умилением. Кормилица, Розалия Исидоровна, ее младшая сестра Клара в кокошнике и сарафане. Пристальный глаз отца не смущал мальчика. Испугался он, когда в один из первых теплых весенних дней его вынесли во двор и на него был направлен ящик фотоаппарата с черным покрывалом, под которое прятался озабоченный человек. Кормилица держала его на руках, поворачивая к круглому черному объективу, а тетя Клара, стоя рядом, наблюдала. Все были еще по-весеннему бледны и непривычны к открытому воздуху.

Выяснилось, что, как ни скромно они жили, живут они не по средствам. Постоянным, но далеко не достаточным заработком были уроки. Леонид Осипович преподавал в частном Училище изящных искусств А. Гунста вместе с И. Левитаном, учил в знакомых домах С. Шайкевича, В. Гаркави, писал заказные портреты. Розалия Исидоровна давала уроки музыки, аккомпанировала. Надо было использовать каждую возможность заработка. На лето остались в городе. Оно выдалось жарким. Рядом с домом шли Тверская и Садовая. Было по тем временам шумно и душно. Вместе с семьей Карла Евгеньевича Пастернака¹ ездили на дачу к Протопоповым в Покровское-Стрешнево, к Шайкевичам в Петровское-Разумовское, на какой-то пикник в Кузьминки.

Прошел первый год их самостоятельной жизни в Москве. Розалия Исидоровна скучала по родителям, южному провинциальному лету с его иллюзией свободы, по морю. В заботах и хлопотах она не находила сил возобновить свои художественные занятия. Леонид Осипович с любовью и юмором утешал ее, старался передать ей свое гордое стремление к самостоятельности, уверенность, что надо работать и все наладится. Зимой он написал жанровую картину «Домой на родину», изобразив молодую овдовевшую даму, едущую в купе второго класса обратно в провинцию к родным. Кормилица, равнодушно держа спеленутого младенца, уставилась в вагонное окно. Первого февраля он повез эту работу на жюри очередной передвижной выставки. Ее приняли только для показа в Петербурге и Москве.

Накопилось больше тысячи рублей долга. Было решено, что квартиру освободят как можно скорее, Розалия Исидоровна уедет с мальчиком в

¹ Карл Евгеньевич – кузен Л.О. Пастернака.

Одессу, а Леонид Осипович снимет дешевое жилье в Петровском-Разумовском и постарается за лето вытащить семью из долгов и затруднений.

В Одессе Розалия Исидоровна погрузилась в стихию семейных бед, неурядиц, тревог и повседневных мелочей. Борю показывали родственникам. Им восторгались, даже суровый дедушка Иосиф Пастернак, – письма полны пересказами комплиментов. Сначала мальчик скучал: «Скажет папа, на-на и плачет. Просили показать, как полотеры натирают пол, начал танцевать, вспомнил московскую жизнь, задумался и заплакал». Привезенная из Москвы простуда не проходила, погода была еще неровной. Его по совету врача стали утром обтирать, а затем и обливать комнатной водой, а когда привык, делать ему прохладные утренние ванны. Он стал веселее, бегал по комнатам, – в письмах отцу говорилось, что он «работает». В ответ на настоятельные просьбы готовить концертную программу мать стала регулярно заниматься. Мальчик подолгу внимательно слушал, иногда начинал танцевать. В соседнем дворе стояли лошади и другая скотина. На прогулке он тянул туда, хотелось посмотреть, понюхать. Отцу с озабоченностью посылали стоптанные туфельки, из которых Боря уже вырос.

А тот аскетически жил в дешевой комнате с балкончиком на даче Микини в Петровском парке, со знанием дела пользовался одиночеством и, вертясь как белка в колесе, боролся с обстоятельствами.

Лето ознаменовалось социальными потрясениями. Весной началось выселение из Москвы евреев-ремесленников и отставных солдат. Пастернак был огражден университетским дипломом и соответственно званием почетного гражданина, которое он выправил в ту весну. 15 апреля он писал жене: «Просто работать не хочется, когда помотришь, какая царит паника среди евреев. Каждый наготове завтра подняться с места, где он жил десятки лет с семьей. И куда они денутся, все эти несчастные. Скверно! Вчера, например, я столкнулся с Левитаном у Поленовых, и вот мы полдня почти прошлялись по городу и все пели одну и ту же заунывную ноту об исключительном положении евреев и о безнадежном их в будущем состоянии».

20 апреля она отвечала: «Не думай, мой ангел, об еврейском вопросе; ты ничем не можешь ведь помочь, а терять ты много теряешь, если бы терял, принося им пользу, ну еще понимаю, но терять энергию, спокойствие, волноваться и грызть себя понапрасну это невозможно, ты ведь только раны растрavляешь, мой бедный, дорогой Ленюся!»

В то лето на вопрос «Как вам живется?» он отвечал: «Я не живу, я рисую». За месяц окончил и сдал семнадцать больших иллюстраций к Лермонтову. На многих угадываются движения и позы членов семьи и просто московских ремесленников, схваченные в набросках недавнего времени. Напряженные плечи спускающегося со скалы Мцыри увиденны в позе мальчика, расклеивающего афиши. Шли пробные оттиски, и почти каждый день надо было ездить в типографию и держать корректуру.

Летом он пытался снять квартиру. Небольшую, как просила жена, только чтобы разместить мебель: две комнаты для работы, детскую и спальню.

Л.О. Пастернак с сыном Борей.
Одесса. Фото 1891 г.



Р.И. Пастернак с сыном Борей.
Одесса. Фото 1891 г.



Обязательно, чтобы поблизости был садик, гулять с Борей. Он так и не выбрал. Откладывая отъезд было уже невозможно, – истосковался, а каждое получаемое от жены письмо – сплошные жалобы, мольбы и слезы нетерпения. К началу августа он решил, что со всем управился как мог, и седьмого выехал в Одессу.

Загорелый, поправившийся мальчик бегал босиком по просторным светлым комнатам провинциального дома. На улицу на него надевали платье и широкополую соломенную шляпу. Таким он и сфотографирован в саду, по очереди на коленях у отца и у матери.

Характерной особенностью московской застройки были дома, замыкавшие бульвары и площади. Теперь их почти нет. К их числу принадлежал дом Свечина, между Малой Угольной площадью, Оружейным переулком, Пименовской улицей и Садовой Каретной. Квартира № 37, в четыре комнаты, помещалась на втором этаже. В большой комнате, торцом выходившей на площадь, была мастерская художника и шли занятия его рисовальной школы. В соседней, гостиной, стоял рояль. Розалия Исидоровна занималась и давала уроки. Окна этой комнаты, спальни и детской выходили в Оружейный переулок. Напротив был флигель и ворота в сад духовной се-

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

минарии, в котором мальчик гулял с новой няней, Феоной. Двор дома занимали извозчики, в первом этаже были мастерские, лавочки, какая-то столовая. Двое ворот выходили в переулок. Над сводом правой арки было окно детской. Из-под него на булыжную мостовую с грохотом выезжали полки и пролетки. Зимой с коротким скрежетом на скате выскальзывали сани.

Со двора дом с трех сторон огибали кирпичные арки широкой галереи. На нее выходили черные кухонные двери квартир второго этажа. В нижних арках помещались телеги и стояли лошади. Неширокие парадные лестницы с каменными ступенями и чугунными перилами выходили на улицы.

Жизнь и деятельность человека – в большой степени воплощенная память. Практически это испытывают все. Для Бориса Пастернака это было образом мысли и повседневной работы, законом, который он неоднократно формулировал, считая историю «второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти».

Время живых воспоминаний во многом не хронологическое. Из его счета выпадают первые годы, которые нельзя восстановить по чужим рассказам, не нарушив верность пережитому. У Пастернака в биографическое время не вошел год в доме Веденеева у Триумфальных ворот, пыльное городское лето, первая дальняя поездка, встреча с железной дорогой, югом России, морем. Он часто хронологически ошибается на год-два. И тем не менее гудки паровозов с Брестской, Тверские-Ямские, душное лето в городе, стремительное движение по рельсам, шум прибоя и близость моря в будущем станут излюбленными образами его работ. Видимо, не все, что человек помнит, он может вспомнить как событие.

Второй сын, Шура (Александр), родился 13 февраля 1893 года. Теперь все было проще и подготовленней, чем с первенцем. Розалия Исидоровна кормила его сама. Няня Акулина Гавриловна Михалина появилась заранее, вероятно с осени, и, поначалу пестуя Борю, успела уже стать любимым и заметным членом семьи.

Передвижную выставку привезли в Москву. Работы были развешаны в залах Училища живописи, ваяния и зодчества. В конце марта, перед открытием, экспозицию осматривали художники и приглашенные. Приехал Толстой.

Он начал тогда писать «Что такое искусство?», ездил на выставки, разговаривал с художниками, входил в детали.

Около пастернаковской «Дебютантки» Толстой остановился и, когда Савицкий назвал автора, сказал: «Как же, как же, мне знакомо это имя, я слежу за его талантом». Ошалевшего от радости художника представили. Он нашелся сказать, что делает акварели к «Воине и миру» и мечтает об авторских разъяснениях. Толстой попросил прийти к нему в следующую пятницу.

Л.О. и Р.И. Пастернак
с сыном Борей.
Одесса. Фото 1898 г.



Л.Н. Толстой
на концерте А.Г. Рубинштейна

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

Рисунки вызвали восторг. Стали собираться гости. Художник разговаривал с Татьяной и Марьей Львовнами, часто к ним подходил Толстой, знакомил с гостями, обменивался замечаниями. При прощании просили приходить снова, а летом непременно приехать в Ясную Поляну.

В один из ближайших вечеров Пастернак пришел в Хамовники с женой, и Толстой пугающе долго в них вглядывался, проверяя поверье, что любящие супруги становятся похожи друг на друга. Тогда он этого не нашел. Это пришло позднее.

У Толстого гостил Николай Николаевич Ге. Еще в 1889 году у Поленовых он смутил Пастернака, неожиданно определив, что видит в нем своего последователя. Теперь он проявил горячее участие, захотел смотреть работы. «Когда он пришел к нам, он очаровал всех у нас дома, до няни включительно», – записал Л.О.Пастернак много лет спустя¹. «„Я все хочу у вас высмотреть, всякую малейшую вашу вещь, чтобы вас узнать“, – говорил он, во все глаза осматривая сверху донизу стены всех комнат. Во время обеда вошел наш четырехлетний сынишка Борис. По-видимому о чем-то думая, широко раскрытыми недоумевающими глазами глядя на Николая Николаевича, он молча прямо пошел к нему на колени, тогда как он обычно дичился новых незнакомых людей. Николай Николаевич затем держал Борю на коленях во все время обеда, а Боря, очевидно сразу полюбивший „дедушку“, не спускал с него глаз. „Вот видите, как мы с Борей уже и подружились“, – говорил Ге»². Они во что-то играли. Душевное обаяние и любовь, которой был полон благороднейший Николай Николаевич, не просто запомнились мальчику; свиданья с ним неоднократно упоминались как событие длительное и относились им к тому времени, когда художника уже не было в живых. «Я знал Ге, когда был мальчиком. Он даже иногда говорил, что у него есть только два настоящих друга: Лев Николаевич Толстой и я. Мне тогда было пять лет», – рассказывал Пастернак Александру Гладкову 15 февраля 1942 года³.

16 июня 1893 года Леонид Осипович ездил в Ясную Поляну. Толстой тем летом с увлечением косил, мучительно писал рассказ «Кто прав?», рукопись которого читал Пастернаку. Тот рисовал писателя за чтением и косью, изучал и не решался попросить специально попозировать. В остальное время делал акварельные наброски интерьеров яснополянского дома.

Вернувшись в Москву, сразу выехали в Одессу и конец лета прожили на даче.

Розалия Исидоровна готовила программу с профессорами Московской консерватории скрипачом И.В.Гржимали и виолончелистом А.А.Брандуковым. 10 декабря 1893 года они играли знаменитое траурное ля-минорное

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975. С. 142.

² Там же.

³ Гладков А. Театр. М., 1980. С. 407.

Набросок к «Чижику-пыжику»
(И.И. Левитан играет
Боре Пастернаку на рояле).
1894



Трио Чайковского в Колонном зале, на вечере памяти автора, скончавшегося две недели тому назад. О концерте много писали в газетах.

Пастернак приготовил на передвижную выставку три небольших холста: «За чтением рукописи», на котором написал читающего при свече Толстого и слушающего Ге; «Чижик-пыжик», где Левитан левой рукой наигрывает песенку на рояле, придерживая правой Борю, в вязаном платъице сидящего у него на коленях; третьей работой был сделанный с юмором «Любитель искусства», натурой послужил кузен Карл.

Ге привез в Москву «Распятие» и выставил в мастерской у Коровина на Долгоруковской (Каляевской). Зрители шли непрерывным потоком. Пастернак помогал в устройстве просмотра и дежурил на нем. 12 февраля 1894 года приехал Толстой, смотрел, восторгался, растроганно плакал.

26 февраля вслед за отправленными уже работами Ге, Касаткин, Левитан и Пастернак выехали в Петербург. Лев Николаевич провожал на вокзале, разговаривали, стоя на платформе до отхода поезда.

Холсты приняли, а акварели нет, как уже известные; в члены Товарищества и в этот год не выбрали. Л.О. Пастернак рассказывал жене в письме, как, пришедши вечером в номер меблированных комнат, где он жил, Ге утешал его: «Да ведь вас-то Лев Николаевич любит и уважает – чего же это стоит?» Обещая ему несомненные успехи и славу в будущем, он говорил: «Если вы знаете хоть одного человека, который вас любит, как я, – то становитесь на колени и благодарите Бога за это счастье».

Выставку смотрели члены царской фамилии, около «Чижика» Алек-

сандр III остановился и сказал наследнику Николаю: «Вот так я тебе, маленькому, одним пальцем наигрывал „чижик-пыжик“». Увидев «Распятие», он выразился: «Это бойня!» Министр императорского двора распорядился картину снять.

Московское общество любителей художеств решило отметить передачу Третьяковской галереи в подарок городу, собрав Первый съезд русских художников. Пастернака заглазно выбрали в его совет и поручили ему быть художником в первой постановке оперы Аренского «Рафаэль». Она вошла в число пьес, посвященных «историческому развитию пластических искусств в его главных этапах» и показанных в Колонном зале на заключительном вечере. Он до того не писал декораций и очень волновался. В результате все прошло успешно.

Всю последнюю неделю апреля собравшиеся художники, ученые и общественные деятели слушали и обсуждали сообщения по эстетике и истории искусств, состоянию художественного образования, музейному делу и устройству выставок, технике, технологии и авторскому праву художников.

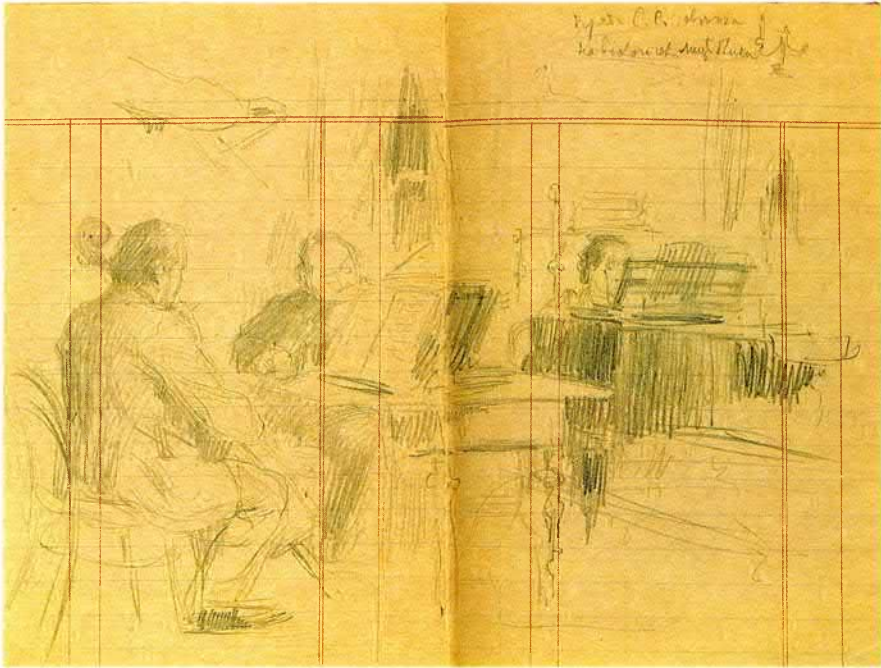
На закрытии приехавший с опозданием из-за болезни Н.Н. Ге рассказал, как тяжела, глуха и неблагодарна была судьба художника в начале века и насколько с тех пор общими усилиями и воспитанием художника в каждом человеке возросло значение искусства в обществе и счастливее стала жизнь художника. Все аплодировали с энтузиазмом. Это было последнее выступление старого художника. Первого июня он умер.

В конце мая к Пастернаку пришел инспектор Училища живописи, ваяния и зодчества и секретарь Московского художественного общества князь Алексей Евгеньевич Львов. Он сказал, что он лично и совет общества предлагают ему место преподавателя училища и просят соответствующее ходатайство.

25 августа о назначении Архипова, Пастернака и Савицкого было объявлено в «Московских новостях». С осени Пастернаки поселились при училище, на Мясницкой (улица Кирова), 21, поначалу в первом этаже кирпичного надворного флигеля.

Примыкавший к Тургеневской площади конец Мясницкой, или Фроловка, то есть приход церкви Флора и Лавра, уцелел при пожаре 1812 года и к девяностым годам еще не перестраивался. В обширных темных садах под старыми деревьями редко стояли дома, перемежаясь сараями, конюшнями, деревянными заборами. На улицу и в переулок выходил Юшков дом. Прошлое этого дворца было легендарным. Упоминались Демидовы (маркизы Сан-Донато), масонская ложа.

В XVIII веке он был перестроен Баженовым для генерала Юшкова, потом перешел в казну и к середине XIX века был отдан в аренду Московскому художественному обществу.



По ту сторону Мясницкой, в глубине парадного двора с ажурной решеткой, стоял Московский почтамт, из-за которого вздымалась «Меншикова башня».

Красота этой части города контрастировала с привычным, заставляла приглядываться, запоминать.

Отдельные описания запомненного в биографическом очерке Пастернака начинаются с событий осени 1894 года. Траурное шествие переноса праха Александра III, увиденное 30 октября с круглого балкона угловой ротонды училища, передано по памяти в 1956 году. Подробный отчет о похоронах, напечатанный в «Московских ведомостях» 31 октября 1894 года, останавливается на тех же деталях описания процессии, проходившей мимо почтамта.

Через неделю было получено известие о смерти Антона Рубинштейна.

«23 ноября... Ловочка, Таня и Маша уехали к Пастернаку слушать музыку. Играет его жена с Гржимали и Брандуковым», – записано в дневнике Софьи Андреевны Толстой¹.

Рояль стоял в большой, проходной комнате. Трио Чайковского играли на этот раз в память Ге и Рубинштейна. Няня, скрипка половицами, вышла

¹ Толстая С.А. Дневники: В 2 т. М., 1978. С. 223.

из детской и по диагонали комнаты прошла в кухню. Потом, в перерыве между частями Трио, стал слышен отчаянный плач. Мать встала и кинулась в детскую. Плач прекратился. Борю вынесли к гостям, чтобы он увидел, что происходит, и успокоился...

БОРИС ПАСТЕРНАК

ИЗ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ОЧЕРКА «ЛЮДИ И ПОЛОЖЕНИЯ»

МЛАДЕНЧЕСТВО

⟨...⟩ Я родился в Москве 29 января 1890 года по старому стилю в доме Лыжина, против духовной семинарии, в Оружейном переулке. ✓

⟨...⟩ Когда мне было три года, переехали на казенную квартиру при доме



Л.Н. Толстой слушает музыку.
Ясная Поляна. 1909

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой против почтамта. Квартира помещалась во флигеле внутри двора, вне главного здания.

⟨...⟩ Во дворе, против калитки в небольшой сад с очень старыми деревьями, среди надворных построек, служб и сараев возвышался флигель. В подвале внизу отпускали горячие завтраки учащимся. На лестнице стоял вечный чад пирожков на сале и жареных котлет. На следующей площадке была дверь в нашу квартиру. Этажом выше жил письмоводитель училища.

Вот что я прочел пятьдесят лет спустя, совсем недавно, в последнее советское время, в книге Н.С.Родионова «Москва в жизни и творчестве Л.Н.Толстого», на странице 125-й, под 1894 годом:

«23 ноября Толстой с дочерьми ездил к художнику Л.О.Пастернаку в дом Училища живописи, ваяния и зодчества, где Пастернак был директором, на концерт, в котором принимали участие жена Пастернака и профессор консерватории скрипач И.В.Гржимали и виолончелист А.А.Брандуков».

Тут все верно, кроме небольшой ошибки. Директором училища был князь Львов, а не отец.

Записанную Родионовым ночь я прекрасно помню. Посреди нее я проснулся от сладкой, щемящей муки, в такой мере ранее не испытанной. Я за-



Л.Н.Толстой у Пастернаков.
1894

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

кричал и заплакал от тоски и страха. Но музыка заглушила мои слезы, и, только когда разбудившую меня часть Трио доиграли до конца, меня услышали. Занавеска, за которой я лежал и которая разделяла комнату надвое, раздвинулась. Показалась мать, склонилась надо мной и быстро меня успокоила. Наверное, меня вынесли к гостям, или, может быть, сквозь раму открытой двери я увидел гостиную. Она полна была табачного дыма. Мигали ресницами свечи, точно он ел им глаза. Они ярко освещали красное лакированное дерево скрипки и виолончели. Чернел рояль. Чернели сюртуки мужчин. Дамы до плеч высывались из платьев, как именные цветы из цветочных корзин. С кольцами дыма сливались седины двух или трех стариков. Одного я потом хорошо знал и часто видел. Это был художник Н.Н.Ге. Образ другого, как у большинства, прошел через всю мою жизнь, в особенности потому, что отец иллюстрировал его, ездил к нему, почитал его и что его духом проникнут был весь наш дом. Это был Лев Николаевич.

Отчего же я плакал так и так памятно мне мое страдание? К звуку фортепиано в доме я привык, на нем артистически играла моя мать. Голос рояля казался мне неотъемлемой принадлежностью самой музыки. Тембры струнных, особенно в камерном соединении, были мне непривычны и встревожили, как действительные, в форточку снаружи донесшиеся зовы на помощь и вести о несчастье.

То была, кажется, зима двух кончин – смерти Антона Рубинштейна и Чайковского. Вероятно, играли знаменитое Трио последнего.

Эта ночь межевою вехой пролегла между беспмятностью младенчества и моим дальнейшим детством. С нее пришла в действие моя память и заработало сознание, отныне без больших перерывов и провалов, как у взрослого. {...}

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

То же пробуждение упомянуто в «Охранной грамоте», где в завершение глав о музыке Пастернак писал, что, «проснувшись однажды на третьем году ночью, застал весь кругозор залитым ею более, чем на пятнадцать лет вперед, и, таким образом, не имел случая пережить ее проблематику»¹.

Выпал снег, потом крупными хлопьями стало замечать улицы, двор и сад. Дорожки чистили, и по бокам высились стенки сугробов. В солнечный

¹ Избранное. Т.2. С. 146.

день деревянной лопаткой можно было с упоением резать кубики и рыть норы в плотных откосах.

В нижний, подвальный этаж бегали завтракать учащиеся. В следующем дворе, за складами картин и инвентаря, жили служащие училища, сторожа, конюхи, швейцары.

Главной чертой Бориного характера была впечатлительность. Ее отражением и следствием – отзывчивость. Казалось, что это идет извне. Окружающее было огромно и загадочно. Оно вызывало сострадание, требовало объяснений и ответных действий. Дома это можно было встретить преобразенным в музыку и живопись. Соответствия были разнообразны, от азбучно наглядных в жанровых картинах и иллюстрациях до глубины фортепианного репертуара, который постоянно менялся, рос и совершенствовался под руками матери.

✓ Мальчик спрашивал. Ему отвечали. Не все ответы успокаивали с достаточностью. Непонятное рождало страхи и фантазии.

«... Недоступно высокое небо наклонялось низко-низко к ним в детскую макушкой в нянюшкин подол, когда няня рассказывала что-нибудь божественное, и становилось близким и ручным, как верхушки орешника, когда его ветки нагибают в оврагах и обирают орехи. Оно как бы окуналось у них в детской в таз с позолотой и, искупавшись в огне и золоте, превращалось в заутреню или обедню в маленькой переулочной церквушке, куда няня его водила. Там звезды небесные становились лампадками, Боженька – батюшкой и все размещались на должности более или менее по способностям. Но главное был действительный мир взрослых и город, который подобно лесу темнел кругом. Тогда всей своей полужвериной верой Юра верил в бога этого леса, как в лесничего», – рассказал Пастернак спустя пятьдесят лет о детстве своего героя¹.

✓ В жажде красоты и утешения в церковь тянулись окружающие. Им было обещано спасение. Родители составляли исключение. Они верили в Бога и пытались объяснить сыну то, что было ему еще пугающе неестественно и недоступно. Вероятно, повторяющимся мотивом в разговорах старших была молитва о том, чтобы Бог не дал им пережить своих детей. Это создавало «нестерпимую жалость к родителям, которые умрут раньше меня и ради избавления которых от мук ада я должен совершить что-то неслыханно светлое, небывалое».

То, что он ходит с няней в церковь, тоже было незаконным и уязвимым. Она по-своему преодолела препятствия. Мы не знаем, сама ли она окропила мальчика во имя Отца и Сына и Святого духа или просто отвечала окружающим и уверила его, что нет препятствий к его участию в службе, но чувство причастности христианству возникло у него почти бессознатель-

¹ Пастернак Борис. Доктор Живаго // Новый мир. 1988. № 1. С. 60.



но. Далее оно развивалось и менялось по внешним – историческим – и собственным – душевным – причинам. Тщательно таимое, остающееся предметом жадности, источником вдохновения, а не спокойной привычкой, оно никогда его не оставляло.

Еще в марте Розалия Исидоровна играла Трио Рубинштейна с Гржимали и Альтшулером на концерте в пользу студентов Училища живописи. Рецензия Н. Кашкина, критика, известного своей требовательностью, была хвалебной и содержала уверенность в том, что ее прерванная ранее артистическая деятельность теперь будет продолжена.

Осенью концерты возобновились. 2 октября 1895 года «Московские ведомости» объявили, что в фортепианной партии Квинтета Шумана «выступит молодая очень талантливая пианистка г-жа Розалия Исидоровна Пастернак (супруга известного живописца)». Концерт на этот раз хвалили и Н. Кашкин («Русские ведомости» от 14 октября 1895 года) и Арс. Корещенко («Московские ведомости» от того же числа). Наконец, 19 ноября она играла в Колонном зале Вагнера в листовском переложении для фортепиано. Концерт был со многими номерами и участниками. Ей надо было открывать второе отделение. В антракте из дому сообщили, что Боря и Шура заболели и в высоком жару. Закончив свое выступление и не дожидаясь конца концерта, она торопилась домой. Молясь о выздоровлении детей, она давала зарок не выходить на сцену. Вскоре дети поправились. Следующие десять лет она не концертировала. Так мне рассказывали в детстве. Возможно, что драматическая окраска была сгущена, применительно к детскому пониманию, ради наглядности, и отказ не был так мгновенно резок.

В воспоминаниях Леонида Осиповича и детей сквозит боль и вина, стоит им коснуться артистической судьбы Розалии Исидоровны. У них были все основания считать, что объемом и глубиной дарования ей, вероятно, не было равных. В рамках романтического понимания жизни казалось, что этим и должно было все определяться. Между тем, выйдя замуж и строя по-своему жизнь семьи, она сделала иной выбор. Подчиняясь, семейные считали себя виновниками некупаемой жертвы.

Решение, продиктованное любовью, свято без обоснований. Путь к совершенству и бессмертию, выбранный Розалией Исидоровной, допускает к тому же и логический комментарий. Она отказалась не от призвания, а лишь от его внешней, сулящей славу стороны. В юности она почувствовала, что, с полным правом рассчитывая на абсолютный успех и победу в любом соревновании, она при этом должна выдерживать борьбу с теми чертами своего собственного дарования, которые ей этот успех обеспечивали. Сколько раз ее триумфы срывались из-за несчастного стечения обстоятельств! Судьба ей послала любимого мужа и тем избавила от каторж-



Урок музыки.
1913

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

За роялем.
Портрет Р.И. Кауфман-Пастернак.
1910



ной необходимости делать карьеру. От всего остального, что составляет жизнь музыканта, она никогда не отказывалась, – даже от заработка, постоянно давая уроки и занимаясь с вокалистами. Играла регулярно по несколько часов в день, разучивала новые вещи, раза два в неделю читала со знакомыми в четыре руки симфонические партитуры. Стоило собраться гостям или ей самой в гостях услышать просьбу – садилась за рояль, и слушатели поражались тому, насколько широк ее репертуар и великолепна профессиональная форма. В те, лишенные звукозаписи времена бессмертием лучших исполнителей была лишь благодарная память слушателей. Она произвольно достигла и этого.

Однако в годы Бориного детства все было еще далеко от ретроспективной ясности. Она была трепетно чувствительна. Панически боялась грозы, с приближением которой пряталась в темную комнату или укрывалась с головой чем-либо поглощающим свет и звук. Когда спрашивали, чего она боится, отвечала, что боится смерти. Казалось, что ее поражает непрочность красоты и жизни, и в любом нарушении ритма она видит ощутимую возможность конца. Ее любовь была самоотверженно жертвенна и взывала к ответной преданности и героизму.

Борис Пастернак был похож на мать, осознал это значительно позже, уже в зрелости, и неоднократно повторял.

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

«Дорогая мама! Сейчас я шутки ради надел очки, и вышло, что я так похож на тебя, что Женя даже просила не снимать их, чтобы подольше тебя видеть...» (28 августа 1928 года).

Еще глубже было их сходство в том, что следует назвать жизнью сердца – лирическим началом. Он отличался от нее тем, что был много сильнее характером и физически, сердце у него долго оставалось здоровым, и трепетность он умел побеждать подчеркнутой разумностью, стремлением во всем логически разобраться, как он позже говорил, – «с достаточностью». Впрочем, этому пришлось учиться еще много лет.

В эту зиму мать начала учить Борю грамоте. Уехавший в Петербург Леонид Осипович получил от него письмо, вероятно, печатными буквами.

«Впервые читал „письмо сына“ – этого описать невозможно!» – писал он 7 февраля 1896 года.

Еще раньше неуклонно были преподаны начала обиходной самостоятельности и демократизма: опрашивать постель и убирать за собою со скрупулезной аккуратностью, несмотря на то что в доме жили няня и прислуга, совмещавшая функции кухарки и горничной. Это было привито так рано, что стало необходимым и радостным, наряду с ежедневным, с ног до головы, мытьем комнатной, как тогда говорили, водой.

Отцовы бумаги и книги мать убирала сама. Боря рано начал помогать ей, просматривая вещь за вещью и спрашивая, что куда класть и ставить. Это было предметом детской гордости.

Старший сын – как много в этом было обязывающего, близкого к героическим мечтам и романтическому соблазну. Казалось, и в жизни все может подчиниться законам воображения. Стоит до боли перетянуть себе талию, и станешь девочкой. И если кто-то сказал, что ты ни на кого не похож – цыганенок какой-то, – то, значит, ты подкидыш и родители только делают вид, что ты им родной. В это можно было долго играть с самоистребительным упоением, доводящим до слез и мысли о самоубийстве. «Как в детстве, когда наплачешься до отупения и от усталости вдруг захочется есть и спать», – говорил он впоследствии. Мечты и страхи привлекали внимание родителей, разрешались, сменялись новыми.

Образование в послепетровской России к концу века стало восприниматься как нечто самодовлеющее, определяющее. Образованная публика была источником и выразителем общественного мнения и, при сравнительно немногочисленности, осознавалась как общество в целом. Этот круг был шире, чем интеллигенция и тем более чем «свет» первой половины XIX века. Здесь гордились демократизмом и в рамках приличий допускали и любили «живописные» индивидуальные отклонения. Признание «талантом» или «самородком» было пропуском и источником кредита. Причисление к гениям граничило с обожествлением. Богачи и предприниматели платили за общественную благосклонность и доходы широкой благотвори-

тельностью. Строились музеи, открывались театры, процветали объединения, клубы и общества.

Музыкальные вечера у Пастернаков и в семьях их круга были часты и привычны. С легкой руки Поленовых вошли в практику открытые рисовальные вечера, постоянными участниками, или, по-тогдашнему, «записными охотниками», которых были Серов и Пастернак.



Семья Пастернаков
у дверей флигеля
Училища живописи, ваяния и зодчества.
Фото 1901 г.

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

Борю водили на симфонические утренники в Колонный зал и консерваторию, он сопровождал мать в музеи, магазины, к знакомым. Артистический мир уходящего века зримо присутствовал в квартире Софьи Григорьевны Рубинштейн и оживал в ее разговорах с навещавшей ее Розалией Исидоровной.

6 февраля 1900 года во флигеле Училища живописи Розалия Исидоровна родила дочку. Ее назвали Жоней (Жозефиной-Иоанной). В младенчестве она была похожа на Борю, и их первые фотографии часто путают. Приехала уезжавшая в деревню постаревшая Акулина Гавриловна и вторично приступила к своим обязанностям. Началась новая серия живописных и графических работ на тему «Материнство»: «Купание ребенка», «Портрет дочери»...

Каждое лето по-прежнему проводили в Одессе; в письме к своему другу П.Д. Эттингеру 28 июня 1901 года Л.О. Пастернак так описывал будни семьи:

«Я здоров теперь и лучше себя физически чувствую, чем прежде, и работаю, и окружающее все здорово, растет, поправляется, набирается сил среди природы, – у моря; живу вдоволь, слава Тебе Господи, – вот теперь, сию минуту, пишу Вам, а в соседней комнате жена чудно играет Бетховена, Шопена, сейчас Мендельсона, и я окутан струящейся, звучной, сладкой паутиной чарующих звуков, проникающих в глубь меня, – кругом ни души, все замерло, дети в саду, – разве не грешно еще роптать? Скажите! Искусство, искусство – равносильно жизни! Только в нем еще можно спастись!»

Одной из лучших московских гимназий в то время считалась пятая классическая. Для поступления в нее, кроме немецкого и французского, требовались грамотность в русском и знание арифметики. Красота почерка тоже принималась во внимание.

Поступали туда, когда исполнялось десять лет. До этого Борю учили дома.

Первой своей учительницей, которая давала ему уроки зимой 1897/98 года, Пастернак называет Екатерину Ивановну Боратынскую. Трудно указать олицетворение русской интеллигенции, равное ей по чистоте и подлинности. Племянница К.А. Тимирязева, жена московского вице-губернатора, она в то время жила в маленьком, до потолка набитом книгами номере меблированных комнат. Сотрудничала в издательстве «Посредник», писала для юношества, переводила. Была для всех и во всем помощницей, хотя часто хворала; дружила с Н.А. Касаткиным, часто бывала у Толстых в Москве и Ясной Поляне. Детям казалась «старушкой», хоть ей тогда еще не исполнилось сорока лет. Яркие, никакого отношения к типичности не имевшие люди, казавшиеся и бывшие исключениями из правил, запоминались, становились приметами времени и бытия. Помимо посвященных ей слов в очерке «Люди и положения», Пастернак во многих письменных об-

молвках подразумевает Екатерину Ивановну, стоит ему натолкнуться на такое же сочетание имени и отчества или похожий облик.

Борис был принят в гимназию в 1901 году сразу во второй класс, занятия начинались 16 августа. У Бори был легкий и общительный характер. До гимназии он дружил со сверстниками, из которых запомнились Шура (Александр Львович) Штих – сын друга родителей, известного врача, и Миша Ромм, сын давнего и близкого друга дома Якова Максимовича Ромма, музыканта-любителя, с которым Розалия Исидоровна играла в четыре руки. Одноклассники вспоминают, что в Боре сочетались аккуратность и небрежность, что он не был зачинщиком шалостей и даже редко в них участвовал, но, когда дело доходило до наказания, не только не выгораживал себя, но и охотно оказывался в числе потерпевших. Словом, он не был «вихлястым», пользуясь определением Валентина Серова. К нему скоро привыкли.

Путь до гимназии, которая помещалась на углу Поварской и Молчановки, был не близкий. Туда по Мясницкой и через Театральный проезд ходила конка № 24. Потом ее заменил трамвай. Пешком обратный путь можно было спрямить переулками и дворами. К гимназистам относились уважительно, с покровительственным участием. Им был разрешен вход с передней площадки конки и трамвая.

Учиться наравне со всеми было приятно. Приученный к повседневной работе, он легко справлялся с уроками.

Прошло Рождество, минули святочные каникулы. Дни стали удлиняться. 8 февраля 1902 года родилась еще одна сестра – Лида.

Летом 1903 года впервые сняли дачу под Москвой, под Малоярославцем, по совету знакомых, которые жили там же невдалеке.

В 1959 году Б.Л. Пастернак рассказывал З.А. Масленниковой, что рисовал до десяти-двенадцати лет, но его отец считал ненужным «поддерживать слабые потуги. Если человеку дано, он и сам выберется»¹.

Действительно, Леонид Осипович, которого в отрочестве всеми силами старались отвадить от рисования, говаривал еще определенной: «Если человеку дано быть художником, его хоть палкой бей, а он им станет».

Такое упрощенно фаталистическое подведение итогов можно дополнить. Лет в десять это еще было детской игрой. Сначала «выставки картин», потом «издание иллюстрированного журнала». Александр Леонидович Пастернак вспоминает открытку, на которой был наклеен сделанный Борей черный силуэт профиля молодой женщины в шляпе со страусовым пером, хозяйки дома, в котором он жил во время Шуриной болезни. Дело было после печатания «Воскресения» в «Ниве»:

¹ Масленникова З.А. Портрет поэта // Лит. Грузия. 1978. № 10–11. С. 274.

«В открытке Боря извещал меня тоном взрослого заказчика, что „его рассказ“ близится к концу, и напоминал мне, чтобы я не задержал выполнение „двух иллюстраций“, как было обусловлено...

Брат „выпускал“ свой журнал, в котором, как это по обложке (простая ученическая тетрадка) значилось, были разделы прозы, разной хроники (!!!), ребусов и занимательных игр. Я обычно получал „заказы“ на иллюстрирование текстов, не потому, что брат не мог сам этого выполнить, а потому только, что писать или „сочинять“ я был еще неспособен. В упоминаемой открытке речь шла о рассказе крайней чувствительности: о жизни бездомных собак, которых ловят на улицах городов, ежели они без ошейников и номерков. Их увозят в закрытых фургонах и держат взаперти, пока за ними не явятся хозяева. Вот партию таких собак, тоскующих в клетке, и должен был я изобразить – и иллюстрация стоит перед глазами... одну, главную собаку – героя рассказа – я помню отлично»¹.

А сколько картинок было потом нарисовано для младших сестер: шаржи, иллюстрации, сцены из гимназической жизни. Цветная бумага, карандаши, акварели, остроумные выдумки.

Если бы все этим ограничилось, ответ, данный в 1959 году, не требовал бы дополнения.

Нелинованные – не то карманные альбомчики, не то записные книжки из магазина Мюр и Мерилиза десятками шли у Леонида Осиповича для набросков и записей. Один из тех, которые он сберег, заполнен рисунками его сына.

На форзаце детским почерком написано: «Мне 13 лет». Три первых рисунка сделаны в Петровском-Разумовском, куда 2 апреля он ездил с отцом; два – через день в Москве, на бульваре: пруд, мостики, художник с мольбертом у ворот с колоннами, дама в шляпе, играющие дети.

Дальше, 6 апреля – на Пасху: Жоня пьет чай, сидя в высоком стульчике у самовара. Снова играющие дети, извозчик, няня, Шура. Если не выходит, рисует снова, в другом повороте.

5 июня Москва сменяется Оболенским. Мост через реку, поросший лесом холм с церковью, за полустанком – скорый поезд, внезапно остановленный в пути. Лида, чья-то усадьба с сараями и забором, шалаш, построенный в лесу для игры в индейцев. С первого июля появляются тетя Ася и Оля Фрейденберг. Голова лошади, повторенная несколько раз, с увеличивающимся сходством. Река, нарисованная с обрыва так, что передано дно, на перекатах просвечивающее сквозь воду, и песчаные наносы у берега. Лошади, куры и гуси, схваченные в характере и движенье. Наконец, 16 июля, – очень похоже – Оля на скамейке. Вероятно, она позирует Леониду Осиповичу, – справа намечен его мольберт. Пять из этих набросков воспроизведены в альманахе «День поэзии» 1981 года, который решили иллюстрировать рисунками писателей. Они не проигрывают, не кажутся беспо-

¹ Пастернак Александр. Воспоминания. – München u.a., 1983. С. 20–21.

мощными на фоне рисунков людей, всю жизнь сочетавших графику и слово. Сохранился еще отдельный лист с дачей, в которой они жили, около леса. Он датирован 20 июля. Всего сохранилось 32 рисунка 1903 года, более поздние неизвестны. Видимо, Пастернак больше этим не занимался.

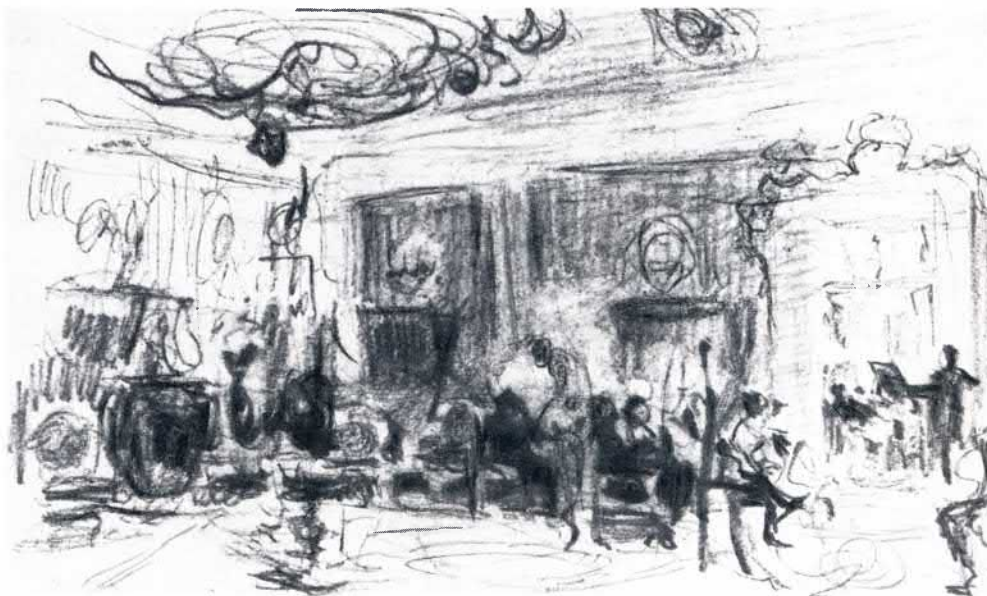
Когда Леониду Осиповичу случалось сердиться на сына, он говаривал: «Мог стать художником, если бы работал». Эти слова запомнили многие знакомые сына и его отца.

Молодость Бориса Пастернака – это цепь успешных опытов, с неожиданными преодолениями и достижениями и почти необъяснимым от них отказом. Широкий водоем одаренности все время не совпадает с узким, всасывающим и несущим руслом призвания. Далеко не всем удастся попасть в это русло так, как это удалось Пастернаку. Предшествовавшее определение пути было для него долгой и мучительной школой. . .

БОРИС ПАСТЕРНАК

〈ОТРЫВОК ИЗ РАННЕЙ ПРОЗЫ〉

Прежде всего мне хочется говорить о той были, которая появляется иногда на пороге вдохновения. Когда по праздникам запирают магазины, отпускают со двора и пропадают у знакомых, серое небо начинается прямо



Музыкальное собрание.
1909

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

с асфальта; нет зонтов, шляп и витрин с овощами, которые запускали бы его так высоко и парадно. Живописец, случившийся в этот миг на улице, заметит, как прерывисто и редко наслежено по небу желтым мокрым ветром осени. По этой темной слякоти кленов и ясеней, оставленных в небе, он почует беглую поступь осени. Тогда он оглянется и увидит, как редко касается земли мгlistый, надтреснутый дождями праздничный город без людей.

Это – живописец. То, что переживает музыкант при допущении такого безлюдного праздника улиц, будет зимою. А именно. Зимний день будет косить от всех карет и вывесок, которые скорописью спишет вкось, наискосок, сухою, колкою крупой. Все смерзнет от наклонных. Такие косоугольные сумерки, мерзло слипающиеся с рассветом, который ни на шаг не отступает от зимнего дня, а вечер – как низкий потолок; уже с утра вечер не позволяет выпрямиться: выпрямишься и ударишься о вечер; и оттого горбишься весь день; косой, наклонный день словно накат; такой день проложен туда, к музыке, где множество шуб, номеров, двугривенных и опоздавших дам.

И прорываешься сквозь синюю изгородь испарин, звезд, мороза, тьмы и визгов, мороженных морд в рогожках, отдельных усов, букв, фонарей, глаз и снежинок, сквозь тундру синих грив и синих переулков после внезапных пламенных озер у подъездов кафе.

АЛЕКСАНДР ПАСТЕРНАК

ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ»

⟨...⟩ Возможно, что с момента рождения дети не лучше и не больше понимают, чем слепые еще котята или щенята; подобно им, узнают окружающий скудный мир и они через запахи, через звуки, может быть, и через вкус. Возможно, привыкая к этим звукам и к этим запахам, они постепенно начинают выделять из огромности еще не опознанного – свое малое окружение и свое ограниченное бытие в нем. Так произошло и с нами – с моим старшим братом и со мною, а затем, много позже, и с сестрами, когда они в семье появились. Со звуков и запахов я и принялся проходить курс узнавания жизни.

Начальные воспоминания вызывались и окрашивались какими-то приятными, почти вкусными, устойчивыми звуками, то убажжающими, то веселящими, то своей громкостью и грозностью даже пугающими до слез и криков; но, даже и в этих случаях, звуки эти не отвращали. Только уже гораздо позже, когда мы сжились со звуками и с запахами так, что без них становилось пустовато, они стали определяться и именоваться – запахи, скажем, «скипидаром», или «олифой», или «масляными красками», а звуки – «музыкой» или «маминой игрой»; но мы тогда уже понимали разительное отличие «маминой» игры от «наших» игр.



Эти именно запахи и эти звуки вошли в мой детский обиход настолько, что я не мог принять их иначе, чем как естественные, всегда присутствующие, то есть попросту как **самые обыденные** явления **нашей** жизни.

И более того: как **должны!**

* * *

Я не собираюсь составлять чьих-либо биографий – ни отцовской, ни материнской, ни моего брата. Но, поскольку тут оказалась затронутой особенность **деятельности** отца и матери, надо хотя бы двумя-тремя словами обрисовать, кем они были в своем детстве и кем вступали они в свою семейную жизнь.

На основе документов, тщательно собранных, цитируя газетные и журнальные рецензии, отчеты и заметки тех времен, некто Бахман написал и издал в 1885 году биографию моей матери в ее девичестве. Вот что я извлекаю из этой книжечки.

Еще девочкой Роза Кауфман, чуть ли не пяти лет, проявляла редкостную и феноменальную приверженность музыке. Музыка была ее детством и заменяла ей обычные игры и помыслы детей.

Еще девочкой, оставив всю детскость и детские забавы, она, целиком отдаваясь музыке, готовила себя к более ответственной и трудной жизни. И все тогда этому благоприятствовало – и радость бытия, и темперамент, и радость музыкальной деятельности почти профессионала, и ярко выраженный талант, и, конечно, молодость.

Еще девочкой она уже концертировала, с заслуженным и большим успехом; так повествует, подкрепляя сказанное обилием рецензий и отзывов, ее

биограф. Описанный им период был для девочки, а затем и девушки важным этапом становления профессиональной исполнительницы-артистки. Он длился, не прерываясь, вплоть до времени ее замужества, и закончился он вовсе не потому, что замужество вообще, меняя жизнь и психику любой девушки, закрывает последнюю страницу ее детства.

Нет, тут все шло по-иному. Своего детства она не имела вовсе. Детскую пору свою она заменила работой взрослого – работой над собою, работой музыканта, работой исполнителя. Это время было самым плодотворным. Этот период, который можно назвать периодом «трех имен», сыграл в ее музыкальном развитии фундаментальную роль. Из податливой глины три имени вылепили нужный им образ музыканта, влияя наставнически и образовательно. Три имени, три музыканта большой значимости и вдохновенности: сначала Игнатий Тедеско, когда она была еще ребенком, затем Антон Рубинштейн, проявивший большой интерес и заботу, когда она была уже признанной исполнительницей-подростком, и – Игнатий Лешетицкий в Вене; в его классе и закончилось создание музыканта-исполнителя.

Не опасаясь упрека в сыновнем преувеличении, я скажу, что эти трое, каждый по-своему, порознь, – и все подряд, действуя, к счастью, в едином направлении, вырастили человека, достойного таких учителей. И когда сейчас задумываюсь я над судьбой этой юной концертантки, в моей памяти самопроизвольно оживает картина, как будто ничего общего с рассказанным не имеющая, как будто совсем иного порядка.

Несколько лет подряд, с 1907 года, наша семья проводила летние каникулярные месяцы в подмосковном имении Райки (по Северной железной дороге). Хозяином имения был большой лошадиник и спортсмен, понимавший толк в конном рысистом спорте: его лошади участвовали в бегах и брали призы.

И вот я внезапно переносюсь в полутемную обстановку каретного сарая. Широкие ворота его пока еще закрыты. Последние минуты сборов. Молодая гнедая беговая кобылка уже запряжена в качалку и готова к выезду. В нетерпении перебирает она и перестукивает по деревянному настилу своими легкими и нервными ногами. Она неистово скашивает, до кровяных прожилок, свой крупный, блестящий, радостный глаз, следя за белой толстой замшевой рукавицей конюха, мягко оглаживающего ее атласную, глянцевитую шею. Я чувствую, ощущаю почти что, как она хочет ему крикнуть: «Ну, скорее же, скорей! Что так тянешь!»

В нервном ожидании раздувает она ноздри, за запахом сарая чует другой запах, знакомый, дразнящий, – сырого песка беговой дорожки, других качалок и лошадей, дальнего ветерка. . . В этом смутном ожидании – внезапно распахиваются ворота: она, еще в полумраке сарая, своим внутренним глазом как будто видит яркий свет солнца; вот радостный миг предстоящего волнения и азарта бега; ощущение обгона, чернеющей толпы, уплывающей все дальше, затихшей и напряженной. . . но впереди – только парк и пыльная дорожка аллеи. . .

Кто знает, – может быть, и та девочка, так же волнуясь и спеша, ждала и предвкушала радость своей игры, своего темперамента, своего дара? Может быть, там, у выхода из артистической на залитую светом эстраду, и ей не терпелось сесть за рояль... Скорее же, ну скорее, чего медлить!.. Кто это знает?

Из той же изданной биографии мы узнаем, что Лешетицкий, считая ее уже вполне сформированным исполнителем, составил ей маршрут и программу большой концертной поездки по Германии, Франции и Бельгии. На ее запрос Рубинштейну пианистка получила и от него полное согласие.

В античной греческой трагедии категорически ясно раскрывается роль **предначертания**, мойры, в жизни и действиях человека. Никакая сила характера, никакая воля к свершению желаемого не в состоянии противостоять или перечить решениям мойры.

Ряд последовательных ударов в жизни, при все возрастающем успехе музыканта-исполнителя, моя мать приняла, очевидно, за предупреждение: надо бросить и забыть помыслы о своей концертной судьбе раз и навсегда. Она приняла эти удары как преследование рока. Она была на краю смерти. Она выжила, доктора поставили ее на ноги.

Необъяснимо и беспощадно, как миг катастрофы, происходит перемена в жизни молодой пианистки. Силы рока оказались более властными, чем все предшествование, которое определяло, казалось, путь ясный и открытый артистке. Предшествование вдруг отступилось, перестало существовать и направлять... .

В 1889 году – после свадьбы ее, после ее переезда в Москву – родился как бы новый человек, с другими взглядами на свою новую жизнь, на понимание самой себя, на свое новое **предназначение**.

Так случилось, что семья, долг перед семьей и дело мужа-художника полностью перекрыли все прошлое. Жизнь артистки была направлена теперь по совсем другому, новому руслу. С тем же прежним рвением, темпераментом и артистической широтой, с какими девочка, а затем и молодая пианистка всю себя отдавала **делу музыки**, в замужестве она поставила новой целью жизни, деятельности и обязанностью **дело своей семьи**.

Такой вошла она в новый свой дом.

* * *

Другой артист, ее муж, художник, прошел путь детства и юности – до женитьбы – куда более тернистый и обидный!

Его родители, люди совсем простые (мать даже и неграмотная), любили его, как меньшого среди своих шестерых детей, возможно, более горячо и нежно. И он отвечал им столь же пылко и преданно.

Его родители, как и все, их окружавшие, совершенно не знали, что существуют какие-то там искусства. Они знали, что бывают «живописцы вывесок», представлявшие высший ранг маляров. Мастерство «живописцев



вывесок» определялось тогда степенью умения выполнить вывеску для ренсковых погребков. Люди моего поколения помнят, верно, и это название (с подтекстом «распивочно и навынос»), и эти желто-зеленые вывески. Их характерный фон переходил спектрально и равномерно от чисто-желтого к чисто-зеленому цвету; что такая символическая гамма обозначала, я, право, не знаю, равно как и то, откуда она пошла; но – она существовала! Отменность плавности и неощутимой **постепенности** перехода была оселком мастерства. Неудачник же оставался в малярах, то есть продолжал красить крышу, заборы и т.п.

И вот их малыш, их любимец станет таким маляром?

Нет, их мечтой – осуществляемой по мере сил относительно старших детей – было дать и ему образование, вывести и его «в люди». В их мечтах мальчик становился или аптекарем, или лекарем, или, на худой конец, «ходатаем по делам»...

А пока что бедный мальчонка не мог взять в толк, за какую же провинность ему так здорово влетает, как только он начинает выводить на чистом, матерью добела оттертом дощатом полу или табуретке угольком, вытасненным из холодной печки, разные штучки. Под внезапные материнские

жуткие крики сыпались на него шлепки, подзатыльники, а орудие пачкотни – чудесный уголек, так красиво рисующий, выхваченный из его ручонки, – описав красивую и широкую черную дугу, вылетал в открытое окно и исчезал в траве двора. Так прерывалась его художественная деятельность до следующего раза. . . Сколько шлепков и поборок претерпел ребенок? Ведь бумаги для рисунка он не имел!

Время шло. Ребенок с неистребимой страстью пачкать пол и все, что попадало под руку, вырастал в подростка, становился школьником, гимназистом, студентом. Всю зависимую от родителей жизнь он жил двойным существованием: внешне, в угоду родителям, послушно проходил лестницу образования, общую сверстникам; внутренне же, втайне, скрываясь от всех, продолжал рисовать, то самоучкой, то устроившись негласно учеником одесской рисовальной школы. Этот тяжелый участок юности он провел в постоянной тревоге и борьбе за свое любимое искусство. Он мог надеяться только на свои силы – никто не приходил ему на подмогу. Но вот все закончено; он отбыл даже свой год военной службы как вольноопределяющийся. Он стал самостоятельным; он целиком ушел в свое искусство, стал им впервые серьезно заниматься. Решает ехать в Москву – поступать в знаменитую Московскую школу живописи; его почему-то не тянуло в С.-Петербургскую академию художеств. Неудача! На двух конкурентов только одно вакантное место! Конкурентом была графиня Т.Л. Толстая. В результате экзамена попасть в школу не удалось. Он едет тогда, по советам, искать счастья и успеха в Мюнхенскую академию художеств. Там по конкурсу первым номером попадает он в академию. Мюнхенская школа дала ему много в отношении рисунка, но живопись там не удовлетворяла его. Учиться надо ехать в Париж! Париж – вот источник подлинной живописи! Однако вместо Парижа он должен на время окончания университета¹ возвращаться в Одессу, на родину. Оттуда («все временно: впереди Париж») в Москву, уже женихом. В Москве, еще женихом, пишет он свою первую серьезную картину – «Вести с родины», которую хочет выставить на передвижной выставке. Еще не законченную, ее осматривает «сам» П.М. Третьяков! Картина ему нравится; еще не оконченную, покупает он ее для своей галереи, куда картина поступает после выставки. Картина и на выставке имеет успех, художник завоевывает свое место.

Это совпадает с датой свадьбы. Невеста, пианистка Роза Кауфман, приезжает в Москву. После свадьбы поселяются они в первой их московской квартире.

С этого момента начинается совсем новая, для каждого из них, жизнь; не столько в том смысле, что они объединены теперь **общностью** семьи, сколько в деятельности каждого из них – в их обособленности, отмеченной теперь на все их будущее: он художник и глава семьи, она становится двигателем и душой семьи.

¹ Л. О. Пастернак учился на юридическом факультете Новороссийского университета.

Свадьба родителей, двух артистов, состоялась в Москве в 1889 году. Первым пристанищем их в Москве была небольшая квартира в доме Лыжина, что в Оружейном переулке, неподалеку от духовной семинарии, в районе Триумфальной Садовой (няня наша называла ее Трухмальной). Здесь в 1890 году родился их первый ребенок, мой брат Борис. Тремя годами позже явился на сей свет и я. Мое рождение произошло уже на другой, более просторной, о четырех комнатах, квартире, в том же Оружейном переулке, но в доме Свечина. Сейчас я держу в своей руке конверты, адресованные отцу, с указанием и переулка, и имен этих домохозяев; в те времена было более надежным сообщать фамилии домовладельца, нежели номера зданий. На синих иногородних марках штемпеля С.-Петербургской почты удостоверяют даты проживания в этих домах адресата. Отправителем на этих конвертах значится журнал «Север», с которым у отца были деловые связи; он тогда иллюстрировал «Войну и Мир» Л.Н.Толстого. Все это относится к 1891, 92 и 93 годам.

В доме Свечина семья прожила недолго. В 1894 году она перебирается, теперь уже на более продолжительное время, на Мясницкую улицу {...}

* * *

Как я уже отметил, нашим вторым воздухом, которым мы дышали, в котором воспитывались наши чувства, были звуки и запахи.



Р.И. Пастернак
учит Жонно игре на рояле.
Фото 1907 г.

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

Звуки возникали всякий раз, как только мать садилась на особый, «ее» стульчик, обитый темно-красным бархатом, перед подобием шкапа с черной, блестящей, как зеркало, поверхностью; открыв, то есть откинув дверцу, она начинала, то сгибаясь вперед, то откидываясь назад, мотая туда-сюда головой, что-то делать руками – либо разводя их в стороны, либо быстро-быстро собирая их снова вместе. Другими словами, звуки рождались, когда приходила в движение прочно сидящая на стуле фигура мамы.

Никаких звуков никогда не издавал этот шкап, если кто-либо другой, например папа или няня моя, садился даже на тот же красный стул перед той же блестящей черной доской со мною на коленях. Нет, тогда он молчал! Я мог дотянуться до свечи, торчащей в какой-то золотой ножке, мог схватить и ножку, даже сдвинуть ее либо слева направо, либо наоборот – но и тогда он презрительно и упрямо молчал.

Когда я, ползая на четвереньках, подлезал к этому шкапу и хватался за другие, тоже золотые, торчащие штуки, на которые, как на скамеечки, ставила мама свои ноги, одна из этих скамеечек оседала под моим телом, и вот тут уж кто-то в шкапу просыпался, вздыхал очень недовольно и тяжело, даже стонал и, верно, ворочаясь, задевал за колокольчики, вдруг прозрачно и тонко звенящие, – я же, оторопев и изрядно напуганный, спешно отползал подальше от загадочного узника. Тогда он успокаивался и все затихало. Мама же его, видно, не боялась – скорее, он сам боялся мамы. <...>

<...> Мама играла в соседней комнате. Когда она, устав, прекращала на время игру, музыка в воображении продолжалась; как будто стены, мебель, даже игрушки – все отдавало теперь вобранные в себя мелодии. Совсем как тот знаменитый почтарский рожок (в трепотне барона Мюнхгаузена), который вмораживал в себя на трескучем русском морозе веселые мелодии почтальона, а затем в харчевне у камина отогревался; тогда вся музыка, вмерзшая в него на морозе, а сейчас в тепле освобожденная, вылетала и оглашала харчевню, удивляя постояльцев.

В те далекие ребячьи мои годы музыка владела мною, как своей собственностью. Конечно, я в ней ровно ничего не понимал. Я впитывал в себя «нечто», какие-то, вероятно, картины-видения, то радующие и приятные, то, как неизбежность, мучающие. Одни мелодии что-то нашептывали, другие что-то требовали, грозные и властные. Были и как грозовые, в черных тучах, в вихрях бури, среди молний и грома, что, как и гроза в природе, хотя и пугали, но не отпугивали, а хотелось громко и радостно вопить. Разная звучала музыка: бывала и легкая, быстрая, как катящийся мяч, бывала и такая, которой, казалось, и конца не будет, и она то закручивалась, то раскручивалась все более и более, ну совсем как когда льешь медленно из чайной ложки густой сироп или янтарный мед, – тонкая струя вьется непрерывной нитью, вырисовывая на блюде восьмерки, иные разные сложные фигуры, почти что орнаменты, что мне по ходу музыки хотелось (и удава-

лось!) нарисовать – к недовольству и попрекам няни, что, мол, нельзя баловаться с едой.

Бывала и такая, которая уподоблялась грохоту катившихся весной по оголившейся булыжной мостовой пролеток извозчиков.

Мой брат, на три года обогнавший меня в жизни, объяснил мне однажды, что мама играет, как будто она едет с больным сыном (опять ерунда – никакого сына еще, да к тому же больного, у мамы, кроме нас, не было!) и он на коленях у нее, не доехав до дома, помирает. В этот момент музыка двумя громкими, как крик, ударами обрывалась.

* * *

Я не могу сказать, с чем связать появление фигуры человека, потом у нас запросто бывавшего, очень ладившего с музыкой. Запомнил я его по разным странностям, возникавшим в момент его прихода. Все – начиная с его нерусской фамилии – было странным; его фамилия для меня разделялась на две части; так часто говорили взрослые: одна часть – это имя, другая – что-то дополнительное к имени, а тут обе звучали очень чудно – «гржи» и «мали». Странен был и вид этой фигуры, делящейся, как и фамилия, на две почти равные части: верх был всегда однотонно черен, низ же в перемежающуюся полоску – то светло-серую, то темно-серую – штанов.



Скрипач И.В. Гржимали.
1903

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

Кроме того, у него сзади болтался птичий, двойной, черный же хвост с очень странным и грозным названием «фал-ды». В те времена взять в толк я никак не мог, возникало ли это чудное видение с хвостом как следствие или, наоборот, как причина не маминых, то есть не рояльных звучаний, а каких-то совсем иных. Звуки – и те и другие – то сплетались воедино, как будто мама с ним гуляла за руку, как с нами, то вдруг расходились; тогда мама переставала играть и как будто ждала, пока он там один искал к ней дорогу.

Со временем же не птичьим хвостом, а именно этими своими замечательными звуками и игрой становился он мне приятен и очень мил. Оказался же он известным в Москве скрипачом высокого класса чехом Иваном Войцеховичем Гржимали.

Подобно другому музыканту, у нас нередко игравшему, виолончелисту А.А.Брандукову, Гржимали, зародившись еще среди легенд, перебрался потом в мир, мне постепенно открывавшийся. А ведь тогда, кроме них двоих, у нас бывали и многие другие, то игравшие, то певшие настоящими че-



Урок музыки.
1909

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

Автопортрет.
1911



ловечьими голосами, и очень красиво, то только говорившие – или спорившие, – курившие и некурящие, словом, кто как; все они, вместе взятые, создавали тот особый, взрослый мир, другой, не наш; они-то и рождали, вместе с мамой, ту музыкальную ауру, которая нас, тогда еще только двух мальчиков, как бы окутывала и куда-то завлекала. <...>

ЖИЗНЬ ВО ФЛИГЕЛЕ

<...> Как и прежде, дом был полон звуков, полон и запахов. Но теперь я знал и мог уже различить, кто и на чем играет, кто и как исполняет. Знал почти полный набор вещей и композиторов, которых исполняла либо сама мать, либо разные музыканты, приходящие к ней. Теперь-то я уж не заблуждался насчет того, кто же поздней ночью скакал по лесу с умирающим сыном... Да и запахи красок и скипидара стали теперь менее интересными,

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»



чем, например, мольберты, подрамники и холсты со своими особыми запахами. Теперь я уже все это знал и понимал, что к чему.

Когда семья переехала во флигель училища, мне было, вероятно, года полтора-два. Вряд ли что в обиходе и жизни семьи могло бы измениться, по сравнению с жизнью «у Лыжина» или «у Свечина».

По зрелом размышлении, нечему было и меняться: все шло, как и там, своим естественным ходом и чередом – у отца по линии закрепления и развития заслуженного признания и к наращиванию мастерства в своем деле. Тут никаких подводных камней и рифов не было, а все эти «муки творчества» (так отцом была названа одна из наиболее ранних картин его), о которых я много споров и разговоров слышал еще в детстве, были, в конце концов, обычным и неизбежным сопутствием деятельности истинных творческих людей и никакой их немощи не обозначали.

Точно так же и у матери все было устремлено к наилучшему выполнению принятых однажды и более не ревизовавшихся обязательств перед семьей и по домоводству. Как и в тех, предшествовавших двух домах, так и в этом, новом, в деловую жизнь неотъемлемой частью ее входила и музыка, всегда у нас звучавшая.

В такой двойственной роли – «дела» и музыки как «без дела» – мы наблюдали нашу мать и теперь, но с большим пониманием смысла проис-

ходящего. И если бы тут оказались свои рифы и подводные камни, то мы могли бы ощутить их незримое присутствие, хотя бы в том, что музыка звучала бы тоской по заброшенному – ею самой – судоходному фарватеру пианистки. Но нет, мы всегда видели ее в ровном, деловом, спокойном и скорее даже в **хорошем** настроении и состоянии духа! Мой старший брат, которому в ту пору могло бы открываться гораздо большее, чем мне, даже он не замечал подавляемого матерью желанием вдруг повернуть вспять, к полю творческой деятельности музыканта-исполнителя, некогда ею покинутому и постепенно зараставшему бурьяном.

Но прав ли я сейчас? Не было ли все же на деле того, что теперь меня часто смущает? Что запрещение исполнительства, добровольно на себя наложенное, не вызывало ли в матери частых, но скрытых оплакиваний и терзаний, постоянного подавления в себе врожденной тяги, постоянного насилия над своим «я»? Тщательнейшим образом скрываемых от всех, даже от самой себя, слез и волнений? Кто скажет?

Неопровергаемо ясным было для нас, что отец был художником, что он учил этому делу в училище, что это его дело было **для всех**, а не ограничено для себя одного. У старших такая определившаяся деятельность имела свое обозначение – «профессия». Все, что делал отец, составляло его профессию. Не прибегая к такому мудреному слову, мы именно в таком плане и понимали сущность отца и так ее оценивали.



Набросок.
1907

Впрочем, оговорюсь: я вовсе не хочу сейчас определять удельный вес отца-художника или находить и ему место в энтомологической коллекции, под стеклом, куда искусствоведы так быстро и умно насаживают на булавку, ловко попадая в самую точку, своего подопечного.

Нет, этого я не хочу!

Но мне хочется указать на то, что я уже и тогда стал понимать: деятельность отца была существенна не тем, что она давала семье материальные блага и возможности, а тем, что волновало отца, да и мать также, после закрытия выставок, после прочтения рецензий, после обсуждений с проходящими, то есть тем, что являлось результатом отцовской деятельности. Именно это – деятельность и результат ее – давало отцу лицо и смысл его жизни.

Ну, а у матери? Что давало ей лицо и что было ее сутью? Ведь и она имела определившееся, беспорное и всеми почитаемое положение – и смысл – как в жизни семьи, так и в деятельности мужа.

Как это понимать?

Человек добрейшей души, все свои силы и весь свой темперамент отдала она тому, чтобы сложный и противоречивый механизм семьи и профессии художника шел полным ходом, без толчков и ухабов, нигде ни разу не сходя с рельсов; она создавала отцу возможность никогда самому не участвовать в движении этого механизма; ему только оставалось рисовать нас



У рояля.
1912

«ТАК НАЧИНАЮТ ...»

или портретировать других, то есть, когда те без дела сидят, самому в поте лица своего делать свое дело, и притом быстро и неутомимо.

Все время он то отбегал от мольберта и издали зорко наблюдал натуру, то быстро подбегал, что-то запомнив, к холсту и, мазнув кистью раз, другой, снова отбегал так же быстро, иной раз даже не повернувшись, пятясь, в глубь комнаты.

В такой отбежке-подбежке, видно, все его дело и состояло и в сверке – издали, – насколько истинно он своим трудом переносил душу природы на холст изображения. Такое таинство переселения души позирующего на полотно, что и есть портретирование, часто сопровождалось, для поддержания жизни природы, либо игрой моей матери на рояле, либо ее же разговорами, развлекающими позирующего. Почти как личная секретарша, она, участвуя в отцовских делах, переписке и переговорах, снимала с него все, что могло бы его волновать; она оставляла на его долю лишь одно волнение, ему нужное, – волнение творчества.

И когда все было ею уже сделано, когда всему было дано направление и механизму дан надлежащий ход, когда мог быть разрешен ей отдых – тогда она внезапно превращалась из машиниста в совсем иную маму, маму звуков, в чудесную пианистку. Тогда ей становилось нипочем сбросить весь механизм с рельсов, отдаваясь миру чувств, миру романтики, эрлькёнигов, ундин, эльфов или ноктюрнов и баллад Шопена. . .

Вот тогда я начинал понимать, для чего, собственно, человек живет. Вот так, в указанной двойственности ее сути, мы понимали смысл ее жизни. Двойственность, естественно повторяемая, приобретала в наших умах такую же действенность, как и деятельность отца. Другими словами, двойная игра мамы – машиниста и музыканта – стала закономерностью ее бытия. Установив такой путь своей жизни, она отдалась ему всей своей артистической душой. И с инстинктом ⟨...⟩ с каким пчела, нигде не изучив законов геометрии, лепит идеально геометрическую форму ячеек сотов, лепила и мать нужную форму семьи и своего дома – и своей музыки. А мы, не зная фактически ничего о музыке, свыкались в эти годы с ее сутью. Теперь могли мы точно определять географию ⟨...⟩ только что отзвучавшей «страны». Постепенно на всем глобусе музыки стала преобладать география музыки Шопена. ⟨...⟩

III

«Опять Шопен...»

Б. Пастернак. Стихи и проза

Значение Шопена шире музыки.

Борис Пастернак

Воспомин., на томное слово. Рубе.
 даждь конит осядет

Дорогому
 Михаилу Алексеевичу
 М.А. Кузмину

Handwritten musical notation on three staves, with a piano accompaniment at the bottom consisting of five vertical lines with rhythmic markings.

БОРИС ПАСТЕРНАК

СЕСТРА МОЯ ЖИЗНЬ

Лето 1917 года

ПОСВЯЩАЕТСЯ
 ЛЕРМОНТОВУ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
 З. И. ГРЖЕБИНА
 МОСКВА 1922

Дарственная надпись
 М.А. Кузмину
 с нотной цитатой
 из Четвертой баллады
 Шопена

БАЛЛАДА

Бывает, курьером на бѳрзом
Расскачѳтся сердце, и точно
Отрывистость азбуки Морзе,
Черты твои в зеркале срочны.

Поэт или просто глашатай,
Герольд или просто поэт,
В груди твоей – топот лошадный
И сжатость огней и ночных эстафет.

Кому сегодня шутится?
Кому кого жалеть?
С платка текла распутица,
И к ливню липла плеть.

Был ветер заперт наглухо
И штемпеля вlepлял,
Как оплеухи наглости,
Шалея, конь в поля.

Бряцал мунштук закушенный,
Врывалась в ночь лука,
Конь оглушал заушиной
Раскаты большака.

Не видно ни зги, но затем в отдаленьи
Движенье: лакей со свечой в колпаке.
Мельчая, коптят тополя, и аллея
Уходит за пчельник, истлев вдалеке.

Салфетки белей алебастр балюстрады.
Похоже, огромный, как тень, брадобрей
Макает в пруды дерева и ограды
И звякает бритвой об рант галерей.

Впустите, мне надо видеть графа.
Вы спросите, кто я? Здесь жил органист.
Он лег в мою жизнь пятеричной оправой
Ключей и регистров. Он уши зарниц
Крюками прибил к проводам телеграфа.
Вы спросите, кто я? На розыск Кайяфы
Отвечу: путь мой был тернист.

Летами тишь грбовая
Стояла, и поле отхлебывало
Из черных котлов, забываясь,
Лапшу светоносного облака.

А зимы другую основу
Сновали, и вот в этом крошewe
Я – черная точка дурного
В валящихся хлопьях хорошего.

Я – пар отстучавшего града, прохладой
В исходную высь воспаряющий. Я –
Плодовая падаль, отдавшая саду
Все счета по службе, всю сладость и яды,
Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия,
В приемную ринуться к вам без доклада.
Я – мяч полногласья и яблоко лада.
Вы знаете, кто мне закон и судья.

Впустите, мне надо видеть графа.
О нем есть баллады. Он предупрежден.
Я помню, как плакала мать, играв их,
Как вздрагивал дом, обливаясь дождем.

Позднее узнал я о мертвом Шопене.
Но и до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унести.

Куда б утекли фонари околотка
С пролетками и мостовыми, когда б
Их марево не было, как на колодку,
Набито на гул колокольных октав?

Но вот их снимали, и, в хлопья облекшись,
Пускались снова без оглядки дома,
И плотно захлопнутой нотной обложкой
Валилась в разгул листопада зима.

Ей недоставало лишь нескольких звеньев,
Чтоб выполнить раму и вырасти в звук,
И музыкой – зеркалом исчезновенья
Качнуться, выскальзывая из рук.

В колодец ее обалделого взгляда
Бадьей погружалась печаль, и, дойдя
До дна, подымалась оттуда балладой,
И рушилась былью в обвязке дождя.

Жестоко продрогши и до подбородков
Закованные в железо и мрак,
Прыжками, прыжками, коротким галопом
Летели потоки в глухих киверах.

Их кожаный строй был, как годы, бороздчат,
Их шум был, как стук на монетном дворе,
И вмиг запружалась рыдванами площадь,
Деревья мотались, как дверцы карет.

Насколько терпелось канавам и скатам,
Покамест чекан принимала руда,
Удар за ударом, трудясь до упаду,
Дукаты из слякоти била вода.

Потом начиналась работа граверов,
И черви, разделив сырье под орех,
Вгрызались в сознание гербом договора,
За радугой следом ползя по коре.

Но лето ломалось, и всюю машиной
На август напарывались деревья,
И в цинковой кипе фальшивых цехинов
Тонули крушенья шаги и слова.

Но вы безответны. В другой обстановке
Недолго б длился мой конфуз.
Но я набивался и сам на неловкость,
Я знал, что на нее нарвусь.

Я знал, что пожизненный мой собеседник,
Меня привлекая страшной из тяг,
Молчит, крепясь из сил последних,
И вечно числится в нетях.

Я знал, что прелесть путешествий
И каждый новый женский взгляд
Лепечут о его соседстве
И отрицать его велят.

Но как пронести мне этот ворох
Признаний через ваш порог?
Я трачу в глупых разговорах
Всё, что дорогой приберег.

Зачем же, земские ярыги
И полицейские крючки,
Вы обнесли стеной религий
Отца и мастера тоски?

Зачем вы выдумали послух,
Безбожие и ханжество,
Когда он лишь меньшей из взрослых
И сверстник сердца моего.

1916, 1928

* * *

Все утро с девяти до двух
Из сада шел томящий дух
Озона, змей и розмарина,
И олеандры разморило.

Синеет белый мезонин.
На мызе – сон, кругом – безлюдье.
Седой малинник, а за ним
Лиловый грунт его прелюдий.

Кому ужонок прошипел?
Кому прощально машет розан?
Опять депешей Шопен
К балладе страждущей отозван.

Когда ее не излечить,
Все лето будет в дифтерите.
Сейчас ли, черные ключи,
Иль позже кровь нам отворить ей?

Прикосновение руки –
И полвселенной – в изоляции,
И там плантации пылятся
И душно дышат табаки.

1918



Борис Пастернак.
1918

«ОПЯТЬ ШОПЕН ...»

III

93

НАСТУПЛЕНИЕ ЗИМЫ

Трепещет даль. Ей нет препон.
Еще оконницы крепятся.
Когда же сдернут с них кретон,
Зима заплещет без препятствий.

Зачертыхались сучья роц,
Трепещет даль, и плещут шири.
Под всеми чертежами ночь
Подписывается в четыре.

Внизу толпится гольтепа,
Пыхтит ноябрь в седой попоне.
При первой пробе фортепьян
Все это я тебе напому.

Едва допущенный Шопен
Опять не сдержит обещанья
И кончит бешенством взамен
Баллады самообладанья.

1923

* * *

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из веритья в правоту.

Задворки с выломанным лазом,
Хибарки с паклей по бортам.
Два клена в ряд, за третьим, разом –
Соседней Рейтарской квартал.

Весь день внимают клены детям,
Когда ж мы ночью лампу жжем
И листья, как салфетки, метим, –
Крошатся огненным дождем.

Тогда, насквозь проколобродив
Штыками белых пирамид,
В шатрах каштановых напротив
Из окон музыка гремит.

«ОПЯТЬ ШОПЕН ...»

Гремит Шопен, из окон грянув,
А снизу, под его эффект
Прямя подсвечники каштанов,
На звезды смотрит прошлый век.

Как бьют тогда в его сонате,
Качая маятник громад,
Часы разъездов и занятий,
И снов без смерти, и фермат!

Итак, опять из-под акаций
Под экипажи парижан?
Опять бежать и спотыкаться,
Как жизни тряский дилижанс?

Опять трубить, и гнать, и звякать,
И, мякоть в кровь поря, – опять
Рождать рыданье, но не плакать,
Не умирать, не умирать?

Опять в сырую ночь в мальпосте
Проездом в гости из гостей
Подслушать пенье на погосте
Колес, и листьев, и костей?

В конце ж, как женщина, отпрянув
И чудом сдерживая прыть
Впотьмах приставших горлопанов,
Распяьем фортепьян застыть?

А век спустя, в самозащите
Задев за белые цветы,
Разбить о плиты общежитий
Плиту крылатой правоты.

Опять? И, посвятив соццветьям
Рояля гулкий ритуал,
Всем девятнадцатым столетьем
Упасть на старый тротуар.

ШОПЕН

1

Легко быть реалистом в живописи, искусстве, зрительно обращенном к внешнему миру. Но что значит реализм в музыке? Нигде условность и уклончивость не прощаются так, как в ней, ни одна область творчества не овевана так духом романтизма, этого всегда удающегося, потому что ничем не проверяемого, начала произвольности. И однако и тут все зиждется на исключениях. Их множество, и они составляют историю музыки. Есть, однако, еще исключения из исключений. Их два – Бах и Шопен.

Эти главные столпы и создатели инструментальной музыки не кажутся нам героями вымысла, фантастическими фигурами. Это – олицетворенные достоверности в своем собственном платье. Их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность больше, чем у кого-либо другого, проступает у них наружу сквозь звук.

Говоря о реализме в музыке, мы вовсе не имеем в виду иллюстративного начала музыки, оперной или программной. Речь совсем об ином.

Везде, в любом искусстве, реализм представляет, по-видимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской точности. Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители. Именно здесь останавливается всегда искусство романтизма и этим удовлетворяется. Как мало нужно для его процветания! В его распоряжении ходульный пафос, ложная глубина и наигранная умильность, – все формы искусственности к его услугам.

Совсем в ином положении художник-реалист. Его деятельность – крест и предопределение. Ни тени вольничания, никакой блажи. Ему ли играть и развлекаться, когда его будущность сама играет им, когда он ее игрушка!

И прежде всего. Что делает художника реалистом, что его создает? Ранняя впечатлительность в детстве, думается нам, и своевременная добросовестность в зрелости. Именно эти две силы сажают его за работу, романтическому художнику неведомую и для него необязательную. Его собственные воспоминания гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм, как нам кажется, есть глубина биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника и толкающего его на новаторство и оригинальность.

Шопен реалист в том же самом смысле, как Лев Толстой. Его творчество насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с натурою, с которой он писал. Оно всегда биографично не из эгоцентризма, а потому, что, подобно остальным великим реалистам, Шопен смотрел на свою

жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете и вел именно этот рачительно-личный и нерасчетливо-одинокый род существования.

2

Главным средством выражения, языком, которым у Шопена изложено все, что он хотел сказать, была его мелодия, наиболее неподдельная и могущественная из всех, какие мы знаем. Это не короткий, куплетно возвращающийся мелодический мотив, не повторение оперной арии, без конца выделяющей голосом одно и то же, это поступательно развивающаяся мысль, подобная ходу приковывающей повести или содержанию исторически важного сообщения. Она могущественна не только в смысле своего действия на нас. Могущественна она и в том смысле, что черты ее деспотизма испытал Шопен на себе самом, следуя в ее гармонизации и отделке за всеми тонкостями и изворотами этого требовательного и покоряющего образования.

Например, тема третьего, E-dur-ного этюда доставила бы автору славу лучших песенных собраний Шумана и при более общих и умеренных разрешениях. Но нет! Для Шопена эта мелодия была представительницей действительности, за ней стоял какой-то реальный образ или случай (однажды, когда его любимый ученик играл эту вещь, Шопен поднял кверху сжатые руки с восклицанием: «О, моя родина!»), и вот, умножая до изнеможения проходящие и модуляции, приходилось до последнего полутона перебирать секунды и терции среднего голоса, чтобы остаться верным всем журчаньям и переливам этой подмывающей темы, этого прообраза, чтобы не уклониться от правды.

Или в gis-moll-ном, восемнадцатом этюде в терцию с зимней дорогой (это содержание чаще приписывают C-dur-ному этюду, седьмому) настроение, подобное элегизму Шуберта, могло быть достигнуто с меньшими затратами. Но нет! Выражению подлежало не только нырянье по ухабам саней, но стрелу пути все время перечеркивали вкось плывущие белые хлопья, а под другим углом пересекал свинцовый черный горизонт, и этот кропотливый узор разлуки мог передать только такой, хроматически мелькающий с пропаданьями, омертвело звенящий, замирающий минор.

Или в баркароле впечатление, сходное с «Песнью венецианского гондольера» Мендельсона, можно было получить более скромными средствами, и тогда именно это была бы та поэтическая приблизительность, которую обычно связываешь с такими заглавиями. Но нет! Маслянисто круглились и разбегались огни набережной в черной выгибающейся воде, сталкивались волны, люди, речи и лодки, и для того, чтобы это запечатлеть, сама баркарола, вся как есть, со всеми своими арпеджиями, трелями и форшлагами, должна была, как цельный бассейн, ходить вверх и вниз, и взлетать, и шлепаться на своем органном пункте, глухо оглашаемая мажорно-минорными содроганиями своей гармонической стихии.

Всегда перед глазами души (а это и есть слух) какая-то модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая. Оттого такой стук капель в Des-dur-ной прелюдии, оттого наскоки кавалерийский эскадрон с эстрады на слушателя в As-dur-ном полонезе, оттого низвергаются водопады на горную дорогу в последней части h-moll-ной сонаты, оттого нечаянно распахивается окно в усадьбе во время ночной бури в середине тихого и безмятежного F-dur-ного ноктюрна.

3

Шопен ездил, концертировал, полжизни прожил в Париже. Его многие знали. О нем есть свидетельства таких выдающихся людей, как Генрих Гейне, Шуман, Жорж Санд, Делакруа, Лист и Берлиоз. В этих отзывах много ценного, но еще больше разговоров об ундинах, эоловых арфах и влюбленных пери, которые должны дать нам представление о сочинениях Шопена, манере его игры, его облике и характере. До чего превратно и несообразно выражает подчас свои восторги человечество! Всего меньше русалок и саламандр было в этом человеке, и, наоборот, сплошным роем романтических мотыльков и эльфов кишели вокруг него великосветские гостиные, когда, поднимаясь из-за рояля, он проходил через их расступающийся строй, феноменально определенный, гениальный, сдержанно-насмешливый и до смерти утомленный писанием по ночам и дневными занятиями с учениками. Говорят, что часто после таких вечеров, чтобы вывести общество из оцепенения, в которое его погружали эти импровизации, Шопен незаметно прокрадывался в переднюю к какому-нибудь зеркалу, приводил в беспорядок галстук и волосы и, вернувшись в гостиную с измененной внешностью, начинал изображать смешные номера с текстом своего сочинения – знатного английского путешественника, восторженную парижанку, бедного старика еврея. Очевидно, большой трагический дар немислим без чувства объективности, а чувство объективности не обходится без мимической жилки.

Замечательно, что, куда ни уводит нас Шопен и что нам ни показывает, мы всегда отдаемся его вымыслам без насилия над чувством уместности, без умственной неловкости. Все его бури и драмы близко касаются нас, они могут случиться в век железных дорог и телеграфа. Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно отчасти связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку. Это рыцарские преданья в обработке Мишле или Пушкина, а не косматая голоногая сказка в рогатом шлеме. Особенно велика печать этой серьезности на самом шопеновском в Шопене – на его этюдах.

Если наставления Баха к игре на органе и на рояле (из них самое знаменитое – «темперированный рояль») хочется назвать практическим богословьем в звуках, то таковы же и этюды Шопена. Названные техническими ру-

ководствами, они, в этой педагогической аналогии, скорее изучения, чем учебники. Это музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти (поразительно, что половину из них написал человек двадцати лет), и они скорее обучают истории, строению вселенной и новой совместимости старых евангельских истин с нашей новой манерой рождаться, расти, одеваться, передвигаться, грешить и умирать, чем играть на рояле. Значение Шопена шире музыки. Его деятельность кажется нам ее вторичным открытием.

1945

* * *

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины.

Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья.

О, если бы я только мог
Хотя отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти.

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаяностях впопыхах,
Локтях, ладонях.

Я вывел бы ее закон,
Ее начало,
И повторял ее имен
Инициалы.

Я б разбивал стихи, как сад.
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд,
Гуськом, в затылок.

«ОПЯТЬ ШОПЕН ...»

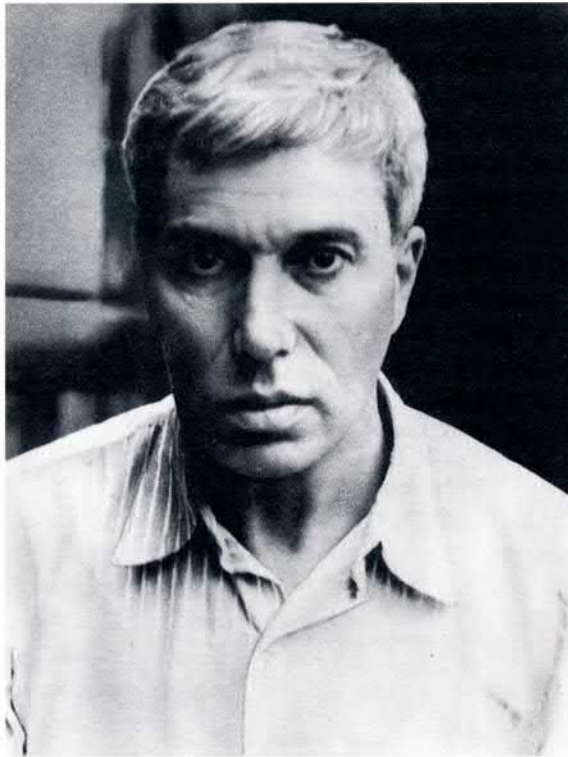
III

**В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.**

**Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.**

**Достигнутого торжества
Игра и мука –
Натянутая тетива
Тугого лука.**

1956



**Б.Л. Пастернак.
Фото 1954 г.**

IV

«Жгучая потребность в композиторской биографии»

А. Пастернак. Воспоминания; Е. Пастернак. Материалы для биографии...;
Б. Пастернак. Проза, стихи, музыкальные сочинения, письма

Как-то раз,
Когда шум за стеной,
Как прибой, неослабен,
Омут комнат недвижим
И улица газом жива, –
Раздается звонок,
Голоса приближаются:
Скрябин.
О, куда мне бежать
От шагов моего божества!

Девятьсот пятый год

Мы были музыкой во льду.
Я говорю про всю среду,
С которой я имел в виду
Сойти со сцены, и сойду.
Здесь места нет стыду.

Высокая болезнь

Заключительные такты
рукописи
Прелюдии ре-диез минор



Близость праздничных дней,
Четвергные.
Конец полугодья.
Искрясь струнным нутром,
Дни и ночи
Открыт инструмент.
Сочиняй хоть с утра,
Дни идут.
Рождество на исходе.
Сколько отдано елкам!
И хоть бы вот столько взамен.

Девятьсот пятый год



Заседание
Скрябинского общества.
1917

АЛЕКСАНДР ПАСТЕРНАК

ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ»

ЛЕТО В ОБОЛЕНСКОМ

Мы провели лето девятьсот третьего года в ста верстах от Москвы, в некоем имении, в местности исключительной красоты, холмистой, с большим разнообразием пейзажей. Имение находилось под Малоярославцем. Полустанок железной дороги – случайно опять же Киево-Воронежской! – был последней остановкой перед Малоярославцем – для дачных только и товарных поездов: другие, тут не задерживаясь, вихрем промахивали платформу, обдав ее дымом, тучей пыли и обиднейшим презрением.

В усадьбе имения, принадлежащего одному из князей Оболенских, стояло всего-навсего три небольших деревянных холодных дачи, сдававшихся внаем. Ни барского дома, ни служб, ни крестьянских дворов, ни подобия жизни хозяев и их крестьян тут не существовало уже давно. Об имении говорило только название – неофициальное – полустанка: Оболенское. Значился же он официально – «Сотая верста». Тем не менее усадьба существовала, существовали и дачи на ней. <...>

Почти с первых же дней пребывания на даче брат мой и я каждодневно совершали все новые открытия. Брат должен был по гимназическому заданию собрать гербарий, что он весьма методично и пунктуально выполнял, составляя его очень красиво; я же лишь из подражательства составлял свой, далеко не такой красивый и полный. Эти сборы трав и цветов уводили нас иной раз в более отдаленные и незнакомые места. Тогда мы чувствовали себя какими-то следопытами, Кожаными Чулками, Зверобоями и прочими индейцами, точно следуя их приемам незаметности и скрытности, хотя глупо было скрываться, когда заведомо вокруг – и на далеко – ни души в эти часы не было вовсе.

В жаркие же дни и часы мы предпочитали открытым пространствам постоянную, даже при ярком солнце, сумрачность и свежую прохладу заросшего бора. Тут гербарий уступал место наблюдениям за лесной жизнью, более интересной, чем жизнь травы. Тут и индейство наше обрело, пожалуй, бóльшие права на правдоподобное существование. Гуляя так по бездорожью леса, не имея никакой определенной цели, не ища специально ничего ровно, шли мы однажды по еще не изведанному направлению. Внезапно среди царившей тишины, которую только усиливали редкие трельки птичек да цоканье белок, мы услышали, очень издалека, отрывочное, с перебоями, звучанье рояля. Сразу же стала ясной задача для «краснокожих». Мы стали пробираться к звукам – с беззвучием мокасинов. Так набрали мы на источник музыки – и замечательной. На опушке леса, куда



Дача в Оболенском.
Фото 1903 г.

мы дошли, нас задержала непроходимая заросль кустарника. На залитой солнцем лужайке сквозь кусты виднелась дача, такая же, как наша.

С этой-то дачи и раздавалась музыка, похожая на разучивание, но для разучивания она шла странно, необычно, без застревания в трудном месте, без заминок. Остановившись внезапно на каком-то такте, она обрывалась, затем слышалось какое-то невнятное словно бормотанье, с повторами одной или двух нот, как для разбежки. Так настройщики пробуют отдельные струны и проверяют будто бы себя самих. Затем прерванная фраза возобновлялась с прежней быстротой и безошибочностью, намного уходя вперед: бормотанье же, бурчанье и проверка настройщика передвигались на новое, более дальнее место, музыка же все бежала и бежала между такими перерывами вперед. Брат, более меня понимавший, сказал, что там, несомненно, **сочиняют**, а не разучивают и не разбирают новую вещь.

Так с того дня мы обосновали место, где нас никто не мог обнаружить, благо на даче не было собак; мы же оттуда наблюдали и слушали безнаказанно и прелестно. Подглядывать и подслушивать входило в железный закон жизни краснокожих. В столь же железный закон бледнолицых входило обратное, – что и подглядывать и подслушивать одинаково подло, нечестно и постыдно. Все это – и то и другое – мы отлично знали, но ни то и ни другое в данном случае не руководило нами. Обосноваться в укрытии и оттуда невидимками слушать нас заставила только сила музыки: ведь музыка с самого дня нашего рождения шла рядом с нами и только и делала, что приучала нас состоять при ней – ее слугами и верными ее прозелитами.

* * *

Однажды отец, ежедневно совершавший дальние свои прогулки по Калужскому тракту, красивому и почти всегда пустынному, вернулся домой в особо веселом настроении. Со смехом рассказывал он, как ему повстречался какой-то чудак: он спускался с высокого холма, куда по тракту должен был подняться отец. Тот не просто спускался, но вприпрыжку сбегал вниз, странно размахивая при этом руками, точно крыльями, будто бы желая взлететь, как это делают орлы или грифы и другие большие, грузные птицы. Да и жестикулировал он так же странно. Если бы не абсолютно прямая линия его спуска, можно было бы предположить в нем вдрызг пьяного человека. По всему же обличью и по телодвижениям ясно было, что это отнюдь не пьяный, но, вероятнее всего, чудаковатый, может быть, и «тронутый» человек.

С этого дня они изредка снова встречались, и незнакомец был верен своим чудачествам. Теперь совершенно ясна была его трезвость, но и чудаковатость – тоже. Наконец, после уж которой встречи они, естественно, заговорили друг с другом. Быстрый бег с подскоками и махание руками продолжались и после знакомства. При первом же разговоре выяснилось, что он такой же дачник, как и отец; что их дача – вон на опушке того леса, и рука протянулась почти к нашему месту; что он тоже москвич и фамилия ему



Скрябин; что он музыкант и композитор и что сейчас, на даче, в это лето, занят сочинением своей Третьей симфонии, которую чаще называл в разговоре Божественной, не как определение, а как заглавие, название вещи. С того момента свершилось знакомство отца, а затем и матери нашей с семьей Скрябина. На том и закончилась наша таинственная и кустами засекреченная связь с музыкой, поистине завораживающей. Мой брат описал ее дважды: в своей «Охранной грамоте», через тридцать почти лет, и во второй раз – в «Опыте автобиографии», уже в пятидесятых годах. Как каменотес или скульптор, отсекая и отбрасывая все лишнее и ненужное от глыбы мрамора, добирается до самой сути, так, много вычеркивая, в крепчайшей концентрации, скупое и сжато, брат мой свел читателя с музыкой ошеломляющей. Рассиропливать его рассказ водицей слабой редакции мне ни нужды, ни смысла нет. Оно даже и опасно.

Мне остается только добавить немного о последующем, что стало прямым следствием этого лета и что опущено моим братом.

После переезда обеих семей с дачи в город сближение родителей со Скрябиным росло и крепло. Еще с Оболенского я стал испытывать восторженную преданность Вере Ивановне. Милейшая и какая-то особенная, она была воплощением доброты и душевной мягкости. Как положено десятилетнему, я питал к ней глубоко скрываемые чувства детской влюбленности, нежности и паладинства. В Москве это возрастало.

В их семейном конфликте, достаточно уже понимая сложность событий, я стоял, естественно, на стороне Веры Ивановны, однако сохраняя мою очарованность скрябинской музыкой. Вера Ивановна, в разговорах с моей матерью касаясь больных мест, умела прекрасно, почти героично, полная высокого достоинства, не допускать и повода к какой-либо жалости к себе со стороны матери. Напротив, скорее получалось даже так, что она сама в этих разговорах проявляла будто бы жалость к матери, как если бы не она, а наша мать была страдающей стороной.

На судьбе Скрябиных я ощутил тогда и понял уже навсегда всю остроту семейного конфликта людей хотя и любящих друг друга, но отданных творчеству по своему призванию, то есть **более** преданных своему искусству, чем тихой радости и счастьем в семье.

Потом, и не раз, мне приходилось в этом убеждаться.

Удар, наступающий расходящиеся пары людей обычных, заурядных, сам по себе очень тяжел; тем тяжелее он, когда падает на пары, отмеченные высоким артистизмом и сильными творческими характерами.

Поначалу Скрябины бывали у нас запросто и всегда вдвоем, бывали и с детьми. По мере развития конфликта стали приходиться, и все чаще, порознь. Когда же разрыв произошел, Скрябин, словно бы всех спасая, как в изгнание, как в бегство в одиночество, уехал – и надолго – за границу. Вера Ивановна осталась с детьми в Москве, бывая по-прежнему у нас. Она много и с успехом концертировала, постепенно ограничив свой репертуар исключительно произведениями только Скрябина. Сама прекрасный музыкант, пребывавший долгое время в орбите скрябинской игры, она, несомненно, достигла совершенства в передаче характерных особенностей игры Скрябина, главное же – скрябинского понимания задач и смысла его творчества. Все это обеспечило ее игре достоверность и подлинность желаний автора.

Вот почему Вера Ивановна – пока Скрябин жил за границей – была, пожалуй, единственной из московских пианистов, кто, исполняя скрябинскую музыку, играл истинно по-скрябински.

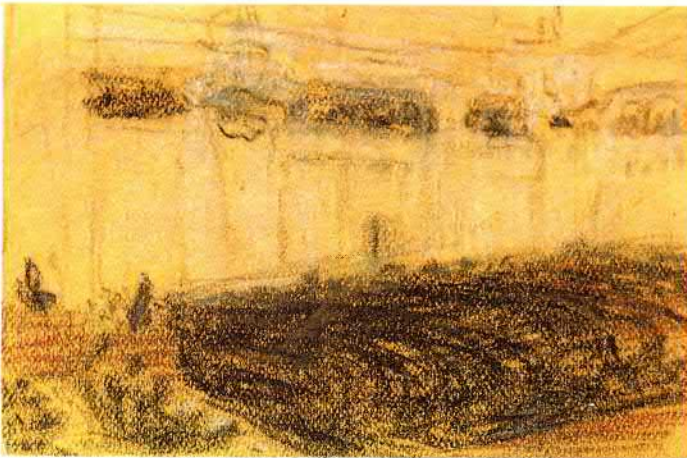
Я передаю вовсе не только мои впечатления. Им можно и не доверять, конечно, но многие замечания, мною уже тогда услышанные, и от людей, хорошо знавших игру самого Скрябина и его жены, говорили о том же. Я могу только добавить, что тогдашние исполнители Скрябина, например К.Н. Игумнов, не говоря уж о моей матери, считали для себя образцом интерпретации скрябинских вещей именно игру Веры Ивановны, не скрывая этого.

Девятьсот шестой год мы всей семьей провели в Германии. За время тамошней жизни связь родителей с Верой Ивановной, несмотря на взаимную переписку, как-то ослабела. По возвращении же нашем в Москву эта связь, вначале как бы восстановившаяся, вскоре стала убывать и в конце концов сошла и вовсе на нет.

Через несколько лет отсутствия вернулся в Москву и Скрябин. Он оказался родителям – да и нам – каким-то другим, новым, по меньшей мере обновленным. У него ясно обозначились, вероятно, уже там установившиеся новые художественные и философские (теософские) мысли, новые широкие взгляды на будущее искусство, ясные образы будущих своих произведений. К этому времени, как записал мой брат, «он приехал, и сразу же пошли репетиции «Экстаза»».

«Экстаз» был написан за границей. Мы его, конечно, не знали. Симфонию же, ту, с рождением которой судьба свела нас в кустах Оболенского, исполнили в России впервые в зиму 1906 года, когда мы жили в Берлине. Позже мы слышали ее уже довольно часто, я ее знал почти что наизусть; ее первым дирижером был Эмиль Купер. Первые исполнения «Экстаза» шли также под его управлением. Через несколько лет дирижировать «Экстазом», не столь удачно, стал Кусевицкий. Нет сомнений, но не берусь утверждать, что Купер штудировал партитуру «Экстаза» при непосредственном участии, а может быть, и под руководством Скрябина. Вполне естественно, что столь новая музыка требовала к себе особого отношения, и предположение об авторском руководстве не умаляет, а только усиливает уважение к талантливому и многоопытному дирижеру.

На все репетиции «Экстаза», начиная с самой начальной, мама ездила со мной и часто с нами ездил и брат. Эти репетиции проходили по утрам или



Набросок на концерте
(Колонный зал)

в дневные часы, когда большой зал консерватории был свободен и пустовал. В своей непривычной пустоте дневной сумеречности зал представлялся необъятной громадности. Гулкость и малая освещенность зала давили и заставляли пребывать в застенчивой робости; малейший шорох, казалось, вызовет обвал или какое-то потрясение тишины зала. Эта особая гулкость зала возникала и подчеркивалась обстоятельством, также не свойственным залу в часы концертов: электричества не зажигали, а солнечные лучи ложились яркими косыми арочными пятнами на овалы портретов на противоположной стене. Очень медленно эти световые арки переползали с портрета на портрет. Через весь зал, наискосок, протягивались от окон к стене как бы выпиленные брусы мерцающего воздуха; в этих брусах, все время в движении, танцевали искорки освещенной пыли. Световая игра этих брусьев принадлежала и музыке и залу.

Первые репетиции обычно интересны своими перерывами; за сухим и нервным треском палочки дирижера о пюпитр в наступающей разом тишине раздается слабый после полного звучания оркестра и тем не менее очень внятный голос человека. Он обращен к кому-нибудь из оркестра и разъясняет, как следует понимать и исполнять только что отзвучавшее место текста, в чем недостаток, из-за чего оркестр умолк; затем, указав, с какого такта надо начать снова, все приходит в движение, музыка овладевает залом до следующего раздраженного стука дирижера.

В этом чередовании игры, голоса одинокого человека, полной тишины враз застывшего оркестра и последующих увещеваний раскрывалась как бы идея музыки. Все имело свое начало, развитие и разрешение, отдельные куски срастались в целое, и оно всегда имело свое определение. В данном случае это была Поэма экстаза, сиречь **экстаз музыки**. Брату моему это название впоследствии казалось претенциозным, музыка была выше и серьезней этого названия. Но тогда, в то время, это название, как дополнительный экстаз творческих стихий, говорило всем именно то, что **требовалось самой музыкой**. В описаниях самой музыки Скрябина брат, конечно, прав. Когда я с матерью впервые, на начальных репетициях, слушал «Экстаз» (впрочем, как и ранее, слушая из кустов фортепьянную закладку Третьей симфонии), то, действительно, все было в хаосе только что обвалившегося здания – в пыли и грохоте. Но тут же пыль оседала, воздух очищался и становился вновь прозрачным, а из хаоса разрозненностей каждый отдельный кусок занимал нужное ему место, и, к нашему счастью и радости, здание, то есть музыка, начинало ощущаться как единое целое построение – по замыслу и плану. И чем дальше мы вживались в дело распада и воссоединения, чем реже стук палочки прекращал очередное возникновение хаоса, а мниморазрозненное тут же сращивалось в целое и неразделимое, тем яснее раскрывалась глубина и сила музыкальной новизны Поэмы.

Так, по мере подготовленности почвы, одновременной обработки оркестра и слушателей, «Экстаз» покорял и более уже не отпускал.

Набросок на концерте
(оркестранты)



Набросок на концерте
(дирижер Э. Купер?)

В то время я стал уже пятнадцатилетним. Музыка я очень любил и много слушал. Но знал ли я ее? С другой стороны, не все ли равно, какие картины природы или фантазии возникали в душе такого пятиклассника, в этот момент слушавшего репетицию «Экстаза» и им побежденного и поверженного? Сила самой музыки, как сила любого вида искусства, ее оригинальность, новизна и **существенность** рождали во мне ощущения радости, или гордости, или счастья – в тут же возникавших картинах моей фантазии. Конечно, я знаю, что слишком уж смешно принимать ощущения пятнадцатилетнего за нечто определяющее, вместе с тем даже и сейчас, слушая через много десятков лет исполнение Божественной симфонии или «Экстаза», как только зазвучат определенные музыкальные фразы, так я невольно вздрагиваю и тотчас же мною овладевают образы, тогда еще в моем сознании возникшие и утвердившиеся. Тогда мне почудилось, скажем, звучание низвергающихся масс воды, каких-то водопадов, потопа; или возникали видения в буйной радости резвящегося созидателя, во весь голос орущего: «Я емь!»; или в резких, как бы прерывающих все предшествующее голосах тромбонов какие-то материальные архитектурные построения или переплетающиеся орнаменты; или – в финальных кусках «Экстаза» – явственное преобразование звуков валторн, вдруг взметнувшихся своими трубами кверху – в чистый хор женских голосов, поющих в унисон; или, когда уже весь полный оркестр во всю свою мощь громадным кораблем на всех парусах шел напролом сквозь бурю и волны, – вдруг раздавались первые удары колокола, а затем он волнующим потоком благовеста разливался поверх оркестра по всему залу, преисполненный величия и радости и утверждения жизни. . .

Сколько бы раз я ни слышал исполнение этой музыки, уже наперед зная, где и какой инструмент должен сейчас вступить и как разовьется далее музыкальная фраза, я приходил к финалу в дрожи и облитый очистительным потом, как после труднейшей, но радующей работы.

Следует отметить, что после Купера и Кусевицкого все дальнейшие исполнения в чем-то, в каких-то крупницах постепенно отодвигались от изначальных, данных самим, может быть, автором тонуса, тракторки и звучания Поэмы. Уже и колокол заменен, увы, металлом стержня, и валторны не звучат женским голосом, и – увы – нет того корабля, несущегося в бурю, напролом, вперед. . .

* * *

Мои впечатления о музыке, как бы хорошо они ни запомнились, остаются всего лишь записью не музыканта, а профана, хотя и имеющего открытые уши и глаза. В эти годы я особенно увлекался музыкой, сам немного играл на скрипке, ничему, однако, не научаясь; я посещал почти все тогдашние концерты, да и дома постоянно слушал прекрасную музыку.

Мне выпало на долю большое счастье – ныне сказали бы «мне довелось» – слышать игру трех пианистов, гигантов пианистического исполни-

тельства: Рахманинова, Бузони, Скрябина. Все трое чрезвычайно разные; не греша против истины, можно сказать – они были антиподами друг другу. Антиподами во всем: в поведении, в характерах, в любви к тем или иным композиторам, в понимании сути их творчества, наконец, в программах, свойственных каждому. Их игра (...) утверждала их полное различие, оставаясь на уровне гениальности.

Рахманинов всегда был как бы суров, не улыбочив и до крайности серьезен. В движениях был необычайно прост, строг и скуп. Он одинаково хорошо играл как свое, так и чужое, притом так, как если бы исполнял некую службу, скорее церковную, нежели гражданскую. В те времена сказали бы даже не «службу», а «служение», имея в виду серьезность и аскетичность его игры и его **отношение** к игре.

Его духовная сила и сила его нежности, весь склад и облик его – человека, композитора, пианиста и дирижера – выражены были в скупой, суровой, многозначщей и глубочайшей простоте исполнения.

Если не ошибаюсь, он выступал не, как обычно, во фраке, а в очень строгом, классическом сюртуке (впрочем, так выступал и дирижер А. Никиш).

Игра Рахманинова всегда поражала мужественностью, была сочной, хотя и сухой, какой-то «тяжелоскачущей». Громадность его кисти была всем известна, музыканты завидовали ее растяжению.

Менее всего ему удавался, на мой взгляд, Шопен, которого исполнять «по-шопенски» – а кто знает, как он сам играл? – вероятно, мало кому дано.

Обычно характер исполнителя выдает посадка его перед инструментом. За роялем Рахманинов сидел с той же серьезностью и столь же просто, как сидел бы за своим рабочим столом или даже за обеденным, за тарелкой су-



Пианист
(С.В. Рахманинов). 1913

па, то есть столь же прозаически просто, как бы забыв, сколько пар глаз устремлено в этот миг на него, на его руки, пальцы, на голову, на педали. Таким прямосидящим, с несколько склоненной головой и почти неподвижным торсом, запомнился он мне. Вся сила удара сосредоточивалась у него в руке; торс как будто не участвовал в его необычайных фортиссимо.

Полной противоположностью ему был Бузони. Я ощущал его на эстраде за роялем восторженным маньяком от музыки и ее преданнейшим проводником. Музыка им, а не оң музыкой, владела безраздельно; каким он был вне эстрады и не в музыке, я не знаю, но думаю, что вне музыки он не мог быть даже во сне.

Когда он сидел за роялем, а вернее, чуть не лежал на нем, он совершенно уходил в мир исполняемой музыки, забывая все, что его окружало; и зал, и публика, и он сам не существовали более для него. Он вел себя в это мгновение непосредственно и по-детски наивно. Он сопел, хрипел достаточно громко; в особо патетических местах он подпевал настолько явственно, ничего не замечая, что заражал этим и публику, которая, отлично ловя все эти дополнительные, ненужные звучания, все ему прощала, очарованная его игрой и передачей музыки. Ему прощалось и то, что он, по видимому, вовсе не интересовался **эффектом** своей игры: он стремительно уходил в артистическую, одним поклоном головы выражая, что он принял к сведению овации зала. <...>

Чудесно исполнял Ф. Бузони Баха. Особенность звучания и одновременно богатство тембра, извлекаемого из инструмента, вызывали представление органного исполнения. Играл он Баха, точно сам импровизировал, с каким-то особым настроением и медленнее, чем исполняется Бах другими пианистами.

И – Скрябин.

Прежде чем говорить о Скрябине, Скрябине-исполнителе, я несколько отвлекусь в «историю». Можно вполне представить себе, что музыкант-исполнитель будет играть, скажем, как Рахманинов, хотя рахманиновской игры никогда и не достигнет, или как Эгон Петри, или как Бозони – с той же оговоркой. Играл, как Метнер. Это «как» приложимо ко многим корифеям, хотя их совершенств никто из повторявших не достигал. Я вспоминаю, например, как играл И. Гофман: он покорял аудиторию и царил, признанный **исключительным** шопенистом. И ему подражали в игре. К сожалению, теперешние передачи записей тех лет невозможно слушать: Григ играет, как трехлетний ребенок; игру Гофмана, который, казалось нам тогда, вообрал в себя все, что составляло сущность Шопена, сейчас немислимо слушать, до такой степени он беспомощен как музыкант. Равель на пластинке представлен так, что лучше о нем не поминать. Но, говоря о них, можно вполне представить себе их игру, правда, до какой-то степени приближения.

Играть, как Скрябин, было абсолютно немислимо и невозможно. В своей игре он был уникален в том смысле, что само понятие «игра на роя-

ле» исключало повторение; это не была обычная игра на рояле, которой можно подражать, то есть извлекать те же звуки, тембры, с той же силой, слабостью и т.д. У Скрябина все это было, конечно, но оно составляло как бы второй план исполнения. Первым же планом было совсем особое отношение к инструменту, которое и было неповторимой тайной одного только Скрябина...

Странно – я не помню Скрябина на эстраде, хотя и не раз слушал его в концертах. Но я прекрасно запомнил все, что касалось его игры, когда он исполнял свои вещи у нас, в гостиной. И вот тут-то меня поражало всегда одно и то же: какие бы вещи он ни исполнял, в каких бы настроениях он ни пребывал – я ни до, ни после Скрябина ни в чьей игре не ощущал ни физически, ни как бы «зрительным» ухом такой звуковой палитры. Конечно, дальнейшее в моем изложении может оказаться только моим личным и случайным определением. Возможно, что слушавшие его игру музыканты и знатоки фортепианного исполнительства не ощутили того, что производило на меня впечатление **исключительности** игры Скрябина. Но я знаю, что никто из многих и многих слышанных мною первоклассных пианистов не вызывал своей игрой тех и таких ассоциаций, которые возникали при игре Скрябина, и это, пожалуй, то главное, что делало или определяло игру Скрябина как исключительно **ему** свойственную и никому больше.

Мне, как профану, трудно точно музыковедчески объяснить, что я имею в виду. Но, как только возникали звуки его игры на рояле, даже если я сидел с закрытыми глазами, не глядя на руки и пальцы, тотчас же я



А.Н. Скрябин.
1913

ощущал и понимал, что пальцы его извлекали звук, не **падая** на клавишу, не ударяя по ней, что фактически происходило, а наоборот, **отрываясь** от клавиши и легкими движениями взлетая над клавишей. Создавалась полнейшая иллюзия, что он своей рукой и пальцами как бы **вытягивает** звук из инструмента – звук, столь же легкий, столь же отрывистый, но столь же сильный.

Недрузи Скрябина говорили, что это вообще не игра пианиста, а какое-то щебетанье птичек или мяуканье котят, – имея в виду и характер исполнения, и звучание инструмента.

Однако в легкости его звука его форте звучало не менее, если не более, чем три форте обычного пианиста, однако без всех тех ухищрений, нужных для обозначения всей трудности игры, без лишнего грохота, усиленной педализации и т. д. Достигалось это только контрастом между его легким, колокольчатым звучанием игры и его, скрябинским, форте, контрастом, который при его манере был столь велик, что достигал нужного эффекта.

В его игре отображалась и вся его одухотворенная легкость, столь для него характерная во всех его проявлениях: в походке, например, в движениях, в жестуляции и вскидывании головы – в разговорах. Все это было его естественной сущностью и исключало любое представление о театральности и наигранности. Наоборот, весь его вид, его костюмы и характер «подачи» себя были направлены скорее к обратному, менее всего артистическому облику. Вернемся к его игре.

Проще и вернее сказать – да простят мне музыковеды, – что характер его игры был неотделимо связан с характером посадки его за инструментом. Он всегда сидел на несколько большем, чем обычно, расстоянии от клавиатуры. Он сидел, откинув торс и вздернув голову. Вот тут-то и казалось, что пальцы его не падали на клавиатуру, а как бы порхали **над** ней. Все, вместе взятое, обеспечивало ту легкость звучания, которая составляла главное качество и прелесть его игры, и то «щебетанье птичек», столь для Скрябина нужное.

Хотя очень многие первоклассные пианисты исполняли прекрасно скрябинские произведения – например, Софроницкий или Нейгауз, – однако их игра не создавала – да и не могла создать – впечатления той легкости «порхающей» игры, которая так запомнилась мне по сей день. Между тем Софроницкий знал, конечно, характер игры Скрябина. Нейгауз не мог ее слышать: он появился в Москве много лет спустя после смерти Скрябина.

В некоторых вещах, например в Четвертой или Седьмой сонате, в «Загадке», «К пламени», в «Хрупкости», Нейгауз достигает почти скрябинской «разрозненности» и нервности игры, что было для Скрябина также характерно.

* * *

Мне хочется отметить еще одно обстоятельство, само по себе, может быть, и ничтожное, но в связи со Скрябиным, с рождающейся Третьей сим-

фонией обретающее свое значение. Тут мы возвращаемся к лету 1903 года.

Последнюю из трех дач Оболенской усадьбы, находившуюся в некотором отдалении от дачи Скрябина, сняла группа каких-то учеников не то приютских, не то сиротских домов или семинарских школ. Более всего напоминали они воспитанников былой бурсы. Идя табунком, как на водопой, купаться в речке, одетые в летние форменные темно-серые косоворотки с ремнями, как у нас, гимназистов, черными поясами и медными бляхами, они встречались изредка с нами. Это были безобидные, здоровенные и мрачные парни; они, оказалось, составляли свой школьный духовой оркестр. С ними на даче жили их надзиратель, регент и слугитель.

Часто, слушая в «наших» кустах игру А.Н. Скрябина и постепенное вырастание Божественной симфонии, отрываясь начисто от оболенской действительности и уносясь в мир моей фантазии, я от испуга чуть не валился на землю, когда, никого не спросив, в дачную красоту врывается, нагло вторгался бычий рев геликон-баса, поддержанный звоном тарелок и большим барабаном, – оркестр соседних оболтусов.

Тогда игра на даче обрывалась моментально. Но и энтузиазм оркестра прекращался так же внезапно, как возникал. Наступала обоюдная тишина, оттеняемая нежностью чирикания какой-то птички, а затем Божественная снова владела миром – и нами в нем.

В таких-то условиях, как будто бы исключавших всякую возможность тонкой работы ума и рук, происходило рождение совершенно новой музыки.

И вот впоследствии, слушая симфонию в ее уже завершенной оркестровой форме, я каждый раз вздрагивал, когда столь уже знакомый замеча-



Наброски на концерте
(оркестр)

тельный ход басовой трубы, радостно-торжествующий и самого себя утверждающий, – я есмь! – вступал, парящий над всем оркестром. И моментально вспыхивали в сознании яркие, свежие утра, кусты, звуки рояля – и этот всеуничтожающий рев меди; тут мне приходит невольно на ум почти кошунственная мысль: не та ли семинарская дача внушила Скрябину ход этого баса в симфонии? Не есть ли глубокое, сумрачное трубное вступление, мрачное, как напоминание о Страшном суде, затем развитое, просветленно, в повторениях, – не есть ли оно каким-то откликом? Ведь оно появляется и в утверждении бытия, и в провозглашении радости борьбы и победы, и в вакханалии веселья божественных игр, и в блаженстве отдыха после прекрасного труда.

Не превращение ли это бессмысленного вопля геликон-баса за леском, противопоставшего роялю на даче? Не преображение ли это слепой и грубой бычьей силы в полную себе противоположность торжества разума и воли, в большую новую идею, выраженную творчеством гения? Не мне это решать. Но я ясно себе представляю это, как **нечто**, имеющее неоспоримое право и место в действительной жизни замечательной музыки.

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

Полустанок Оболенское (официально «Сто пятая верста») теперь составляет часть станции Шемякино, пассажирская платформа которой построена на полкилометра ближе к Малоярославцу, чем это было в 1903 году. От станции к Москве дорога, широкой дугой поворачивая с запада на север, обходит долину рек Лужи и Протвы по подножью лесистой возвышенности с поселком Оболенское и сохранившейся церковью, правда, уже без колокольни. Калужское шоссе, пересекая эту возвышенность, от Малоярославца идет затем по внешнему краю дуги параллельно и выше путей.

По радиусу течет Протва, которая сразу после впадения быстрой и прозрачной речки Лужи последовательно пересекает оба пути под ажурными фермами мостов на старых гранитных опорах. В узких местах она глубока и стремительна. Кусты, которые в то лето росли по берегам рек и пробивались по лугу вдоль овражков, давно стали старыми ветлами.

Почти в центре этого многоверстного амфитеатра над поймой поднимается холм, заросший густой липовой рощей, из которой торчат высокие старые сосны, уцелевшие от прежнего бора. Холм этот клином вдвигается в междуречье. По южному, обращенному к мосту склону сохранилось несколько берез. Там, на участке, огороженном слегами на манер деревенских околиц, стоял большой неотопливаемый дачный дом, который Пастернаки снимали летом 1903 года. Верх его составлял мезонин с балконом, внизу

была большая терраса и несколько просторных комнат. За Протвой и железной дорогой была дача Гольдингеров, дочь которых, Екатерина Васильевна, недавно кончила у Леонида Осиповича свое художественное образование и начинала работать самостоятельно. На даче жила ее мать – профессор-гинеколог, воспитанница, кто-то из родных, тоже из врачебного мира. В гости наезжал Павел Давыдович Эттингер.

На июль к Пастернакам приехала Анна Осиповна, сестра Леонида Осиповича, с сыном и дочерью. «Мы проводили лето с Пастернаками в Калужской губернии. Рядом жили Скрябины, – вспоминала ее дочь Ольга Михайловна Фрейденберг. – Боря был культурный, очень развитый мальчик. Он уже читал Спенсера и Смайlsa и, как мы шутили, проверял систему своего воспитания. Я ссорилась с ним невероятно. Втайне я тяготела к игре в бирюльки и качелям, а Боря изучал законы метрики и стихосложения.

– Вот вздор! – говорила я. – На свете есть тысячи размеров.

– Ну, назови! – предлагал он. – Дактили, хорей, ямбы, анапесты (шло перечисление)... Какие же ты знаешь еще?

– Да миллион! – отвечала я. – Есть миллионы стихов!..

Но Боря был добр и юродив, как все Пастернаки. После ссоры и моей брани он заходил в детскую (у него уже были две сестрички), становился посредине и с надрывом восклицал:

– А все-таки я тебя люблю!»

Однажды он ее внезапно поцеловал. Какой взрыв негодования вызвала такая пошлость!

Все поражало новизной, как сама впервые не мимолетно, а глубоко воспринимаемая сельская среднерусская природа. Широкая панорама, которую оживляли и прочеркивали поезда. Нарушенья их регулярности вызывало тревогу. Вскоре после приезда, 7 июня, скорый поезд, проходивший ежедневно в пятом часу пополудни, внезапно остановился и долго стоял в лучах склонявшегося к западу солнца, подавая сигналы тревоги, потому что кто-то не то в отчаянии бросился с площадки вагона и разбился насмерть, не то попал под поезд, неосторожно переходя пути.

Купанье в Протве, такой узкой и домашней в сравнении с морем, неожиданно оказалось опасным. За лето двое погибло поблизости в ее водоворотах и омутах.

В лесу, куда Боря убежал в утро приезда, чтобы пополнить свой образцово собираемый гербарий, ждала его самая поразительная неожиданность. На даче, стоявшей у западного края леса, сочиняли музыку. По уже сделанным ее частям, которые композитор бегло проходил, останавливаясь, повторяя и все время продвигаясь дальше, мальчик почувствовал ее покоряющую силу. Он в изумлении понимал, что ее содержанием становится то, что он видел и слышал в лесу, та самая свежесть и неповторимость, которую он считал принадлежностью внешнего мира, а не человеческой деятельности. Для того чтобы это воспринять, ему хватало опыта. Розалия Исидоровна учила его играть, он немного импровизировал. Но там

было уже созданное или близкие варианты, явившиеся в связи с разучиваемым и слышимым. Здесь открывалось иное, – в музыкальном воплощении заново создавался мир, связанный с окружающим, пережитым или только доступным предвидению. Композитором был Александр Николаевич Скрябин. Сочинял он тогда Третью симфонию, или Божественную поэму. За лето он написал около тридцати вещей, из которых многие сейчас относятся к лучшему, что он когда-либо создал. Он был в долгах и собирался за границу. Лежа в кустах, Боря и Шура часами слушали, как он работает.

К вечеру, усталый, он выскакивал из дому и, размахивая руками, быстро, иногда бегом и вприпрыжку проходил несколько верст. Лучшим местом для таких прогулок было почти безлюдное к исходу дня Калужское шоссе. Там он встретился в Леонидом Осиповичем, они познакомились и часто потом гуляли вместе. Говорили об искусстве, которое Скрябин считал безграничным и всепобеждающим, утверждая, что творческой личности и в жизни все позволено и доступно. Леонид Пастернак соглашался с ним лишь в том, что имело прямое отношение к мастерству и работе. Он любил повторять, что искусство (Kunst) происходит от глагола können, спектр значений которого включает оттенки умения, мастерства, сил и способностей. **Ich kann** – значит **я могу**. Что до нравственности, то недаром Толстой говорил Пастернаку: «А знаете, я вот смотрю на вас, и мне ужасно нравится нравственная высота, на которой вы стоите!»¹

Сопровождавший отца Боря был на стороне Скрябина, он чувствовал себя всемогущим, стоит только попробовать.

Познакомились семьями. У Скрябина было тогда четверо детей, маленький Левушка – на полгода младше Лиды. В Оболенском они жили второе лето. Александр Николаевич оценил дарование Розалии Исидоровны и стал приносить ей сочиненные пьесы, слушать их в ее исполнении. Она очень подружилась в Верой Ивановной, которую высоко ставила как пианистку и всем сердцем сочувствовала ее тревогам и бедам, о которых тогда можно было уже догадываться.

Леонид Осипович ждал многого от этого лета. Он давно хотел изучить русский пейзаж и крестьянский быт и надеялся за лето написать на природе что-либо значительное. Портреты, иллюстрации, преподавание, сцены домашней и городской жизни казались ему уже освоенным, утомительным. Хотелось распрямиться в новой содержательной работе.

Из ближнего села ежедневно гоняли табун в луга по речной пойме. Кавалькада молодых женщин и девушек на неоседланных лошадях стремительно проносилась мимо дачи. Их освещало заходящее солнце, в лучах которого горели гнедые лошади, пестрые платки и юбки, загорелые лица, руки и колени наездниц. «Амазонки!» – с восторгом говорил художник. Он стал набрасывать композицию большой картины «В ночное». Тут было

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975. С. 189.

все, что ему хотелось передать: стремительность движения, горящий закатный свет, невыдуманная экспрессия. Этюды углем и пастелью, прикопленные к стене комнаты, служившей мастерской, заполняли ее все гуще. Попытки писать наездниц отдельно, в неподвижности, не устраивали, приходилось ловить момент. Каждый вечер сыновья помогали ему заранее установить мольберт на склоне. В конце июля он стал писать холст в треть задуманной натуры.

Мысль съездить в ночное овладела Борей. Подросток сгорал от желания и готовности. Его уговаривали отказаться. Отец в молодости больше года прослужил в артиллерии и знал опасности массовой скачки, но сын был настойчив и добился своего. Это было 6 августа, в Преображение.

«7. VIII 1903. Оболенское.

Дорогой друг! Опять у нас неприятности, но слава Богу пока! Борюша вчера слетел с лошади и переломила ему лошадь бедро; к счастью, тут же был Гольдингер (хирург он), и бережно его уложили и перенесли. Немедленно вызвали хирурга хорошего (ассистента быв. Боброва) и наложили ему гипсовую повязку и т.д. Слава Богу. Это случилось, когда я писал этюд с баб верхом и, на несчастье, он сел на лошадь неоседланную, а та, на грех, с горы стала шибко нести его, он потерял равновесие – вообразите, мы видели все это, как он под нее и табун пронесся над ним, – о Господи, Господи!..

Сейчас сутки, как повязка сделана. Врачи успокаивают, что все прекрасно и только придется полежать в постели 6 недель, – писал Леонид Осипович Эттингеру, – но не думайте, что мы потерялись или пали духом, – дивлюсь, наоборот, и себе и моей настрадавшейся за последнее время жене».

Мальчик был в жару и бредил. На следующий день отец поехал за врачом и сиделкой в Малоярославец. Он вез их, когда уже стемнело, и вдруг в той стороне, куда они ехали, в полнеба встало зарево и стал слышен набат. До леса, скрывавшего пожар, было верст шесть в гору. Он понимал, что больного в гипсе некому вынести из дому. Проскакав лес, увидели, что горит значительно правее, за рекой и железной дорогой. Дача Гольдингеров сгорела дотла. Погорельцы наутро уехали в Москву. Через несколько дней Шура вытащил из остывшей золы блестящий слиток, в который сплавилось их столовое серебро. Леонид Осипович внезапно поседел.

К шестнадцатому августа Шуру повезли в Москву на первые в его жизни молебен и акт в гимназии. Часть семьи задержалась до сентября, пока Борю позволили перевезти в город.

События лета 1903 года подробно описаны в прозе Бориса Пастернака, в воспоминаниях его отца и брата.

Через десять лет, в годовщину вечера, когда он чуть не погиб, Пастернак написал прозаический набросок, посвященный своим занятиям музыкой и прощанью с ней. . .



Б. Пастернак.
Фото 1913 г.

«ЖГУЧАЯ ПОТРЕБНОСТЬ В КОМПОЗИТОРСКОЙ БИОГРАФИИ»

IV

121

БОРИС ПАСТЕРНАК

«АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ ЭТЮД»

от 6 августа 1913 года

Сейчас я сидел у раскрытого окна и ждал. В течение этих минут пришло к концу странное цельное десятилетие моей жизни. Не обойтись без этой смешной фразы: десятилетие моей... «композиторской деятельности». И как хорошо, что эта годовщина прилась к ночи. Ничто не мешает мне задуматься над нею.

Мне жалко 13-летнего мальчика с его катастрофой 6 августа. Вот, как сейчас, лежит он в своей незатвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся трехдольные синкопированные ритмы галопа и падения. Отныне ритм будет событием для него, и обратно – события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония – обстановкою и веществом события. Еще накануне, помнится, я не представлял себе вкуса творчества. Существовали только произведения, как внушенные состояния, которые оставалось только испытать на себе. И первое пробуждение в ортопедических путах принесло с собою новое: способность распоряжаться непрошеным, начинать собою то, что до сих пор приходило без начала и при первом обнаружении стояло уже тут, как природа. Я думаю об этом мальчике и о том, как жестоко я с ним обошелся. Зачем не предупредил я его тогда; может быть, он стал бы меня избегать, может быть, мы не встретились бы с ним и я не сровнял бы его до основания.

Что жалеть его? Поверь, он был счастлив. И потом, он весь в прошлом, в этом теплом, вечно зеленом поясе сознания, на этой Ривьере времени, как и подобает больному.

Мне жалко себя сейчас. Ведь и я могу упрекнуть его во многом. Он не платит мне взаимностью. Вот я весь подался к нему, в его ненастную осень 1903 года, и мне дорого его первое столкновение с нотною бумагой.

А он тонет в своих сумерках и не знает меня; он даже не допускает мысли, что есть такой 23-летний он, и только просит поправить свою подушку и старается заснуть.

Я лишаюсь равновесия благодаря ему. – Все на его стороне, и что-то подкашивается и обрывается во мне.

Вот как мы проводим сегодняшний вечер: он – с переломанной ногой, я – с надломленною душою и утолщенным каблуком... – и между нами – десять лет.

Тут я обрываю воспоминания. Надо же с чем-нибудь выйти в наступающий рассвет, надо же что-нибудь приготовить на завтра.

И тогда я невольно спрашиваю себя, что вообще нужно бывает этому существу?

О, как полезен упадок творчества! Как воображение голодной прислуги,

это состояние способно краткою чертой обнять и выразить всю суть своего отсутствующего господина.

Оно мысленно ставит перед собою один за другим несколько соблазнов, в которых ему отказано, чтобы в той же очереди отвергнуть их как обманчивые определения своего истинного желания. Сначала кажется, что твою жажду могло бы затопить, утоляя ее, наивысшее наслаждение, будучи воспринято. Но, допустив такой случай, вообразив его совершившимся, ты замечаешь, что наслаждение не покрывает собою твоего желания, которое питает творчество, и оно остается неутоленным поверх него, как высокая коса, выступившая над приливом. Может быть, оно деятельно, твое желание, если оно не отличается чувственностью? Но ты предвосхищаешь вершину деятельного разряда, и все же это крайнее усилие действия стелется такою же безразличной неизменностью, не сравнившись с желанием, как это случилось перед этим, и с наслаждением.

Допущения множатся и следуют одно за другим, и все они так же несостоятельны, как первые два, пока ты не добиваешься до странного, непривычного просвета, который так непредвиден и прост, что ты и не назовешь его своими сложными словами.

Стать источником наслаждения, и такого, которое, будучи обращено на человека, по своей природе и по своим размерам таково, что предполагает не человека вовсе, но какие-то «все четыре стороны» приятия наслаждения; – послать волну такого наслаждения и благодаря его особенности испытать его со своей стороны в другом; отдать, чтобы получить его в ближнем, – в этом цельное, замкнутое, к себе возвращающееся кольцо творчества.

Если чувственность вообще – слой, спаивающий две величины, лежащие по обе стороны от него, то чувственность искусства – это спай цельного обруча.

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

Полуторамесячная мучительная неподвижность скрашивалась семейной нежностью и участием. Мать подолгу играла ему, рассказывала о том, как, учась у композитора Тедеско и позже, сама думала заняться не только интерпретацией, но и сочинением музыки. Он мечтал об этом призванье, читал начальные теоретические руководства.

После того как сняли гипс, пришлось, вероятно, месяц, как птица с подбитой лапой, передвигаться по квартире на костылях. Оказалось, что правая нога срослась со значительным укороченьем. Лучшее, на что можно было рассчитывать, – хромота и ботинок с утолщенной подошвой.

В гимназии проходили латынь, начали учить древнегреческий. Он стал заниматься. Шура приносил списки пройденного, его навещали одноклассники. Один из них жил поблизости от Чистых прудов.

Со второй половины ноября он пошел в гимназию. Двенадцатым датирована вторая в том году контрольная по французскому. Он написал ее хуже, чем обычно. Первой в его тетради нет.

Приходилось многому учиться сызнова. Движения, которые раньше делались автоматически, требовали чуть ли не акробатической техники. Трудно было не упасть, оскользнувшись, прятать неуверенность и двигаться, не обращая на себя внимания. Поднимать и нести что-либо тяжелое справа было немыслимо – он терял равновесие. Со всем этим он постепенно привык справляться.

Ботинок с утолщенной подошвой можно заметить на фотографиях 1916 года. В юности он ходил прихрамывая. В зрелые годы привык не хромать, подгибая левую, здоровую ногу вровень с правой, и обходиться обычной, покупной обувью.

Вспоминая о нем, многие, как о характерном, говорят о его легкой, свободной походке.

«И невозможно пройти по дороге на станцию, чтобы не вспомнить, как он своей мелкой, стремительной, легкой побежкой несется мимо того кладбища, на котором он теперь похоронен, и молодо вскакивает в отходящий вагон»¹, – писал Корней Чуковский.

Осень Скрябин провел в Петербурге. Он вернулся 28 ноября и вместе с Верой Ивановной бывал у Пастернаков. Родители с ним советовались. Описанием декабрьских сумерек 1903 года в «Охранной грамоте» начинаются главы, посвященные любви к Скрябину и музыке как профессиональному занятию.

Руководить им согласился известный теоретик и музыкальный критик, благороднейший человек Юлий Дмитриевич Энгель, о котором Танеев говорил, как о самом способном из своих учеников. К началу их занятий относятся две тетрадки с конспектами начальных (со второй по пятую) лекций по музыкальной грамоте.

19 февраля 1904 года надолго уезжал за границу Скрябин. Он приходил прощаться. Боря бросился вслед ему на зимнюю улицу, не догнал, вернулся...

БОРИС ПАСТЕРНАК

ИЗ «ОХРАННОЙ ГРАМОТЫ»

⟨...⟩ Итак, на дворе зима, улица на треть подрублена сумерками и весь день на побегушках. За ней, отставая в вихре снежинок, гонятся вихрем фонари. Дорогой из гимназии имя Скрябина, все в снегу, соскакивает с афиши

¹ Чуковский Корней. Борис Пастернак (1890–1960) // Пастернак Б. Избранные стихи. М., 1966. С. 6.

мне на закорки. Я на крышке ранца заносу его домой, от него натекает на подоконник. Обожаье это бьет меня жесточе и неприкрашеннее лихорадки. Завидя его, я бледнею, чтобы вслед за тем густо покраснеть именно этой бледности. Он ко мне обращается, я лишуюсь соображения и слышу, как под общий смех отвечаю что-то невпопад, но что именно – не слышу. Я знаю, что он обо всем догадывается, но ни разу не пришел мне на помощь. Значит, он меня не щадит, и это именно то безответное, неразделенное чувство, кото-



Л.О. и Р.И. Пастернак
с сыновьями
Борисом и Александром.
Фото 1905 г.

рого я и жажду. Только оно, и чем оно горячее, тем больше ограждает меня от опустошений, производимых его непередаваемой музыкой.

Перед отъездом в Италию он заходит к нам прощаться. Он играет – этого не описать, – он у нас ужинает, пускается в философию, простодушничает, шутит. Мне все время кажется, что он томится скукой. Приступают к прощанью. Раздаются пожеланья. Кровавым комком в общую кучу напутствий падает и мое. Все это говорится на ходу, и возгласы, теснясь в дверях, постепенно передвигаются к передней. Тут все опять повторяется с резюмирующей порывистостью и крючком воротника, долго не попадающим в туго ушитую петлю. Стучит дверь, дважды поворачивается ключ. Проходя мимо рояля, всем петельчатым свеченьем пюпитра еще говорящего о его игре, мама садится просматривать оставленные им этюды, и только первые шестнадцать тактов слагаются в предложенье, полное какой-то удивляющейся готовности, ничем на земле не вознаградимой, как я без шубы, с непокрытой головой скатываюсь вниз по лестнице и бегу по ночной Мясницкой, чтобы его воротить или еще раз увидеть.

Это испытано каждым. Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить. Никогда, прикрывшись кличкой среды, не довольствовалась она сочиненным о ней сводным образом, но всегда отряжала к нам какое-нибудь из решительнейших своих исключений. Отчего же большинство ушло в облик сносной и только терпимой общности? Оно лицу предпочло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства. Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, – дело наших сердец, пока мы дети.

* * *

Конечно, я не догнал его, да и вряд ли об этом и думал. Мы встретились через шесть лет, по его возвращении из-за границы. Срок этот упал полностью на отроческие годы. А как необозримо отрочество, каждому известно. Сколько бы нам потом ни набегало десятков, они бессильны наполнить этот ангар, в который они залетают за воспоминаньями, порознь и кучею, днем и ночью, как учебные аэропланы за бензином. Другими словами, эти годы в нашей жизни составляют часть, превосходящую целое, и Фауст, переживший их дважды, прожил сущую невообразимость, измеримую только математическим парадоксом.

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

Шли первые месяцы русско-японской войны. Ее начало было иллюстративно-наглядным в силу удаленности событий. Газетные описания гибели крейсера «Варяг» и нападения японского флота на Порт-Артур вызывали

смущение, так же как и аляповатые военно-патриотические плакаты с обещанием закидать японцев шапками и нанизать их на казачью пику. Таким прогнозам справедливо не доверяли и патриотическим раденьям не сочувствовали.

Первого мая Леонид Осипович на полтора месяца уехал за границу, в связи с устройством русского отдела международной художественной выставки в Дюссельдорфе.

Германия, потом – впервые в жизни – Италия. Письма в обе стороны шли почти ежедневно. Восторженные описания городов и музеев, бытовые подробности, неожиданные встречи.

Двадцатого мая кончались занятия в гимназии.

«Дорогой мой Борюшенька!

Целую тебя крепко за твою открытку и другие письма, в которых я с сердечной радостью читал уже не ребенка-мальчика, а милого, серьезного и доброго, преданного моего сына. Обнимаю тебя крепко и поздравляю с переходом в пятый класс, – торжественно писал отец из Флоренции. – Дай Бог тебе, дорогой мой сын, успехов и в музыке и особенно в сочинении. Будь утешением и опорой дорогой маме и старшим.

Твой любящий тебя отец.

На даче отдохнем!»

Вероятно, из дому писали, что сняли дачу на Истре в Софонтьево, под Новым Иерусалимом.

К сожалению, письма 1904 года от Розалии Исидоровны и детей не сохранились («...их надо или спрятать или сжечь, а то на границе берет их жандарм читать – это неприятно!» – писал Леонид Осипович в своем последнем письме из Парижа). Прятать было тоже унизительно, и он сжег их в номере гостиницы.

В музыке и рассуждениях Скрябина было отражение странностей эпохи, которые бросались в глаза, тревожили и требовали ответа. Все окружающее менялось. Вырубленные сады, снесенные флигеля, полные дождевой воды котлованы с мусором и дохлыми крысами быстро застраивались. «Москву охватило деловое неистовство первых мировых столиц, – писал Пастернак. – На всех улицах к небу поднялись незаметно выросшие кирпичные гиганты. Вместе с ними, обгоняя Петербург, Москва дала начало новому русскому искусству – искусству большого города, молодому, современному, свежему»¹.

Какие бы чувства ни вызывали перемены уклада, их духу и страсти, ритму и окраске должно было найтись духовное соответствие. Художники того

¹ Избранное. Т. 2. С. 230.

времени еще не стремились к абстракциям, сталкиваясь только с резким изменением, а не распадом реальности. Они не отрицали предшественников и старались быть в свою очередь верными жизни. За Мане и Дега естественно следовали Сезанн и Ван Гог. За Шопеном и Вагнером – Скрябин. Новые лица по праву наследования занимали свое место в духовной жизни.

Это происходило не безболезненно, противоречило наследованию привычек и приличий. Вызывало раздражение старших, и это раздражение стали считать обязательным признаком новизны явления. В таких реакциях еще не было непримиримости. Способность прощать не была утеряна, и ненависть была не в моде.

У нового искусства была одна черта, унаследованная от величайшего новатора прошлого поколения Льва Толстого, – склонность к теоретизированию и философии. Исследователь работ и биограф Скрябина Арнольд Альшванг писал о нем, что, «строго говоря, он был единственным в своем роде художником, положившим в основу музыкального творчества общие теоретико-познавательные принципы», и в какой-то степени «сделал свое искусство орудием решения философских задач»¹.

Из того, что Пастернак запоем читал в 1904 году, ближе всего, вероятно, были «Симфонии» Андрея Белого. Это относится в особенности ко второй, «Драматической», насыщенной живыми подробностями городской жизни, жестами и словами, подхваченными на улицах, в квартирах и собраниях с детства знакомых людей ученого и артистического круга, именовавших себя «средней московской интеллигенцией». В названии прозы Белого не ощущалось претензии, так как автор видел «в музыке начало наиболее способствующее развитию человечества». В это хотелось верить.

Вышедшая позже «Северная симфония (первая, героическая)», возвращала в знакомый с детства мир европейской сказки, немецкого романтизма в литературе и музыке. Но все это, знакомое и понятное, было показано в новых интригующих отношениях, которые заставляли вчитываться, проверять и вступать в предложенную игру. Это было увлекательно. Оказывалось, что юноше тоже есть что вспомнить, вообразить и сказать в ответ. Вслед за Скрябиным он полагал достичь этого средствами инструментальной музыки.

Скрябинский налет эгоцентризма или даже ницшеанства, как позже характеризовал Пастернак его влияние, с особенной силой сказался именно в это время.

Весной и в начале лета 1910 года Пастернак писал многословные, перенасыщенные подробностями отрывки, в некоторых из них рассказывается о молодом композиторе Дмитрие Шестикрылове...

¹ Альшванг А. О философской системе А.Н.Скрябина // Альшванг А. Избр. работы: В 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 209.

БОРИС ПАСТЕРНАК

Из набросков к незавершенному сочинению

«ЗАКАЗ ДРАМЫ»

Комната – это лучисто разрисованная, раскрашенная чуткость предметов. Без всякой мистики, вещи в комнате (как одаренные вниманием дети, которые переживают говорящего тем, что подвергают себя движениям его головы и игре рта), – вещи в комнате скрыто или явно предались влиянию зимы, нависающей с окна. <...> Как дети, таким образом размышляют и дремлют предметы. Это глубокий ковер, заросший персидскими зверьми. На берегу созерцательно сошлись несколько стульев. В мире мебели стулья – это какая-то учащаяся молодежь, и вот сошлись они у ковровой стихии поменяться взглядами и застыли, как статуэтки мечтателей. Они еще полны ведь надежд. Во-вторых, это письменный стол в углу справа, как прибрежный город, застроенный почтовой бумагой, рюмками с перьями, фотогра-



Интерьер.
1909

«ЖГУЧАЯ ПОТРЕБНОСТЬ В КОМПОЗИТОРСКОЙ БИОГРАФИИ»

IV

129

фиями, книгами; тут прекрасная почва у этого письменного стола: как фантастические фрукты с запахом, который относит далеким ползучим отливом в прошлое, как сумеречные, неясные толстокожие бурые фрукты, которые нужно чистить, обагрив соком ногти, вырастают над темной серебристо-дубовой почвой письменного стола своеобразные, чудные мысли. Они интимны и потому музыкальны, то есть, как и музыка, эти мысли – как чашка, куда можно кидать сколько хочешь чувств и живых замешанных событий, и чашка все примет и только будет дрожать и не перевернется. <...> Есть целая пригоршня чудных вещей посредине комнаты: столик и на нем карандаши и нотная бумага, рояль, раскрытая и пыльная, и левее, у стены, нехорошие гравюры к басням Лафонтена, какие-то карандашные лисицы.

Это зала композитора, учителя музыки. Есть маленький факт, наблюдение даже, и оно должно войти в сценарий. В сознании сшиты крепкими, операционными нитями, теми, которые вырастают, три момента. Музыка, страна без соседей, в которую падаешь, падаешь в звуках; свечи, которые сгоняют, как мутное-мутное наводнение, комнату обоев и портретов, сумерек, ковров; свечи, которые распускают мебель, как прически, и, словом, вся эта комната, которую, купаясь, поднимают свечи, комната – это второе, мир предметов – мир хрупкой и великой реальности, то есть то, что встречается тебя, когда поднимаешься после музыки; и третье, там, в окне: хлопья улицы, хлопья зимнего неба, хлопья фонарей, хлопья шуб, хлопья поднятых пролетов, хлопья юбок и муфт вдоль подмерзших канавок, хлопья света, который летит, как расколотые цветные квасцы, хлопья детей, и поупок, и нянь, и витрин – все это побежавшее догонять музыку.

О, эта большая жизнь, жизнь – миллиарды живых крошек, которые подбрасывает и гонит вниз, туда, вкось, черная плотная тьма, перегнувшаяся через крыши, зимнее, черное, трясущееся, в снежинках небо, как ладонь, дотянувшаяся до тротуара и мостовой, и сгребает улицу; третье, то есть веселая погоня накрошенной разной жизни за спрятавшейся музыкой, как будто музыка приехала и остановилась где-то в городе, и все ломается к музыке, как к гостинице с знаменитостью, и мечутся, мечутся, и все, что скользит и катится и встречается и расстаётся и дрогнет разверстаным снежным небом, волнуется этими поисками музыки. И не слышно за окном, которое уже давно как заплакано, – не слышно, как дует этими крошками всех сливающий-веселый и больной опоздавший вопрос спорной улицы, где найти музыку, где она остановилась, не видели ли вы музыки.

Вот. Три группы. Первое: быль, действительность как великое неподвижное предание из дерева, из тканей, нуждающиеся предметы, нуждающиеся сумерки, как церковный зачерствевший в ожидании приход. И лиризм, музыка – вот второе. Лиризм – чистый, нагой, вознесенный; лиризм, который никогда не испугит сумерек, пришедших просить прощения и нуждающихся в лирике вещей. Первое – действительность без движения, второе –

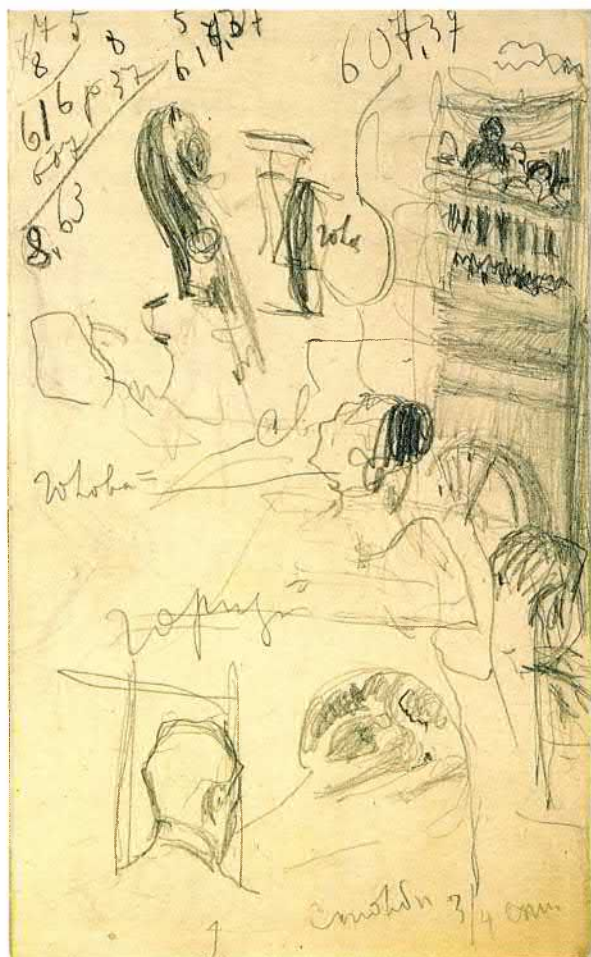
движение без действительности. И третье, там, внизу, – музыка в хлопьях, музыка тех, которые идут домой и из дома, словом, уличная музыка, которая так странно, так странно ищет самое себя, движение действительности, которое мечется, и грустит, и тянется по временам, потому что это действительность, а действительность вечно нуждается; и вот музыка в шубах и музыка в улыбках, а улыбки и признания как мыльные пузыри, которые пускает жизнь в исцарапанные стужей пространства, и тают витрины, и летящие через пепельный воздух кареты тают на невидимых стенках восторга, пешей прохожей любви, эта погоня музыки за собою – разве это не жизнь вся?

Итак, жизнь – это третье. И композитор Шестикрылов, дающий в зимние сумерки уроки, композитор Шестикрылов, которого долго, долго ждали ученики в зале, потом они встречали его в передней, где над полками выставленных нот, пыльных, негодных, так гнусаво жужжал газовый рожок, таким уютным мотыльком; они брали всегда у Шестикрылова шубу, и на воротнике шурились и облизывались пласты наметенного снега в передней, где жарко жужжал уютный газовый мотылек. Композитор Шестикрылов был той терапевтической нитью, которая должна была сшивать оперированный миропорядок: первое – дорогой, быть может, самый дорогой неодушевленный мир, пеструю, раскрашенную нужду предметов, безжизнен-



Колонный зал
Благородного собрания

ную жизнь и второе – чистую музыку, обязанность чего-то немислимого стать действительностью и жизнью, какой-то поющий, великий, вечный долг, как остаток после третьего, после жизни, которая ведь тоже выполняется, но не замечает себя и только предлагает себя в кариатиды неисполнившегося лиризма. Жизнью композитора сшивали эти три слоя, чтобы вышло целое, и, смотря по тому, какой слой ее прокалывал, композитор Шестикрылов то не находил себе места и чувствовал неодушевленную тяжесть вины и нужду неодушевленную, то, вознесенный, оглядывался: где же коленапрекленные? Но чаще всего, чаще всего композитором шили, вышивали жизнь, и вместе с нею он бросался искать самого себя; по-видимому, было в его душе такое плачущее окошко, высокое, перед которым, многими этажами



Набросок
на концерте А. Никиша.
1908

ниже, бросалась растерзанная, в крошках, черно-белая, с пятнами налитых электрических цен жизнь его, разыскивая летящее за нею в снежную ночь окошко. Слишком часто забывал он, что захватил себя с собою навсегда. Но разве можно вечно помнить это?

Ну? Значит, у нас сцена, на которой волнением людей, как гладью, вышиты прятки и поиски музыки.

Теперь я украдкой скажу маленькую правду: тут обещается драма, и начинается она, как все вообще драмы, сценарием, описанием предметов; это ведь так жизненно, разве в жизни размещенная мебель не есть начало драмы? Комната с предметами – разве не заказ драмы? Я лично не нашел возможным ничего иного, как жить среди предметов; как и все, я живу на основании неодушевленного; и если бы кто-нибудь меня спросил строго и внезапно: на каком основании живете вы?..

О, я указал бы тогда на воспоминание, и я не знаю, поверил ли бы он, что прошлое – это неодушевленный предмет и детство тоже неодушевленное, то есть требовательное. Вот тут сценарий: сумерки в квартире композитора, и они или не имеют смысла, или за ними должна следовать драма; так и было в жизни, – стояли неодушевленные начала и требовали разбега; люди разбегались здесь, и некоторые из них, те, которые думали всегда дальше других и скорее становились неизвестными для знакомых, – они выносили это сладостное страдание: работать, думать за неодушевленное. И сознавали его. Впоследствии к ним стучалась жизнь. Они отпирали. Она спрашивала, блуждающая: «Здесь живет жизнь?» Они удивленно смотрели на гостью, разыскивающую в чужой квартире самое себя, но понимали, что одиночество ей тяжело; тогда они усаживали мир красок, предметов, людей, событий, весь этот сложный мир содержания, усаживали этот мир у себя и старались развлечь его. И они говорили действительности сотню личных пустяков о ней самой или брали ее на колени и укачивали в стихах, для того чтобы ушла она от них, совсем себя растерявши, забывши совсем о себе.

Впоследствии они стали художниками. <...>

〈Между 1911 и 1913〉

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

Сразу после нового (1905) года пришли известия о сдаче Порт-Артура. О Кровавом воскресеньи заговорили в первые дни возобновившихся после каникул занятий в гимназии. Сообщения в газетах появились с оскорбительным опозданием. Все были охвачены возмущением. Московские художники выступили со свободолобивой резолюцией, где говорилось:

«Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество». К ним присоединились виднейшие композиторы, музыканты. Текст их постановления был написан Ю.Д. Энгелем и 3 февраля напечатан в газете «Наши дни», которую после этого закрыли. Требование того, что «Россия должна наконец вступить на путь коренных реформ», сводилось к программе, намеченной земским съездом в ноябре 1904 года. Аресты и подавление протестов сменились известиями о попытках правительства идти на минимальные уступки. Волновались учебные заведения.

Занятия по теории музыки и композиции шли уже второй год. Летом с переездом на дачу они стали заочными. Юлий Дмитриевич Энгель вел их по классическому руководству Гуго Римана с обширным набором задач. Решенные – посылались по почте на исправление и отзыв. Сохранился пакет с двадцатью такими задачами. 10 июня были решены задачи на мажор и минор с «данным голосом» (cantus firmus). К 18-му к ним прибавились задачи на тоновый ход. На следующий день решения были отправлены из Воскресенска с примечанием: «Следующие задачи: на минор, на доп. голоса и т.д. и сочиненное вышлю через две недели».



Портрет Ю.Д. Энгеля
(эскиз).
1906

Исправив и подробно разобрав задание на полях нот, Юлий Дмитриевич вернул работу с пожеланием: «Боря, заворачивайте свои задачи при посылке лучше в трубку: удобней смотреть и лучше сохранятся». Следующие работы не сохранились, даже и на этих Боря написал «в печку», но почему-то не исполнил приговор.

В Москву вернулись к началу занятий. Город постепенно становился центром революционных событий. Едва начавшись, занятия в гимназиях прекратились 11 октября. Шли студенческие волнения, забастовки типографий, служащих трамвая, булочников. Разгоны собраний нагайками и выстрелами вызывали ответное вооруженное сопротивление студенческих и рабочих дружин.

«Посул свобод» сменился нарастающим ожесточением. О занятиях до нового учебного года нечего было и думать. В классах училища происходили сходки и митинги. Опасаясь черносотенного погрома, директор велел забаррикадировать главный вход и ввинтить пожарные шланги. На это последовало ультимативное предписание генерал-губернатора до ночи ликвидировать штаб дружины и очистить здание от бунтовщиков и студентов. Всем было велено покинуть училище. Пастернаки с больной девочкой не могли этого сделать. Дружинники перенесли раскрытый штаб в другое место. Дом осматривали полиция и солдаты.

Девять дней Лида была в смертельной опасности. Доктор, квартира которого была в обстреливаемом районе Тверской, жил у Пастернаков. Кризис прошел. Девочку спасли.

Директор советовал при первой возможности уехать из Москвы. Начались сборы и хлопоты. Их застала всеобщая политическая забастовка, перешедшая в Декабрьское восстание.

Бумаги были оформлены, и, как только пошли поезда, в конце декабря 1905 года выехали через Вержболово всей семьей в Германию. По пути на вокзал извозчиков останавливали жандармские патрули, проверяли документы, опрашивали.

Четвертого января Пастернак из Берлина писал Эттингеру, что, прожив несколько дней в гостинице, устроились подешевле и что он второй день пишет заказной портрет:

«Главное все мы, слава Богу, здоровы и устроились несколько дней тому назад. Очень хороший пансион (Pans. Gebhardi, Kurfürstenstrasse), на каковой адрес просим „почаще“ и „щедрее“ писать. Долго искал мастерскую. Случись, по счастью, над нами этажом выше милый молодой (конечно, нуждающийся) художник Eikman, который согласился мне уступить только три раза в неделю работать у него (за 40 марок в месяц). И вот ежедневно тащу туда и выношу холст свой, а остальное время думаю у нас в комнате работать. Он много занимается офортом, и я буду с ним тоже работать офорт... Напишите, голубчик, как обстоит дело в Москве и в России, —

„поинтимнее“. Какая ужасная реакция, и чему можно завидовать – это что я перестал видеть этих зверей – солдат, городских, рожи этих всех надоевших мне до галлюцинации в Москве. Если бы Вы видели при отъезде нашем на Николаевском вокзале! Хуже военного лагеря! Пировали казаки, всюду жандармы, казарменная вонь, дух опричнины. Не забуду никогда. . .»

Они жили в западной части Берлина, недалеко от зоологического сада и ипподрома с его скаковыми конюшнями. До музеев Художественного училища было так же близко, как до огромных красных башен – емкостей городского газового завода. Узкие, в сравнении с высотой шести- и восьмиэтажных домов, мощенные брусчаткой улицы с асфальтовыми тротуарами перемежались скверами небольших площадей. Нижние этажи были заняты съестными лавками, галантерейными магазинами, аптеками и кафе. Приятной была дорога к центральным улицам города, через канал и вдоль парка.

Жить всей семьей в пансионе было слишком дорого. Для Бори и Шуры сняли комнату при лавке, торговавшей фруктами и пряностями в нижнем этаже примыкавшего дома. Описанию жизни с братом в Берлине Александр Леонидович посвятил, пожалуй, лучшие страницы своих воспоминаний. Стремление к совершенству и самостоятельности проявлялось по-разному. Для того чтобы на его произношение не обращали внимания местные жители, Боря занимался языком, усваивая особенности берлинского диалекта. Читал немецких романтиков, Гофмана, Жан Поля (Рихтера). Примером такого вживания в язык служит сохранившееся письмо Шуре Штиху от 26 мая 1906 года по-немецки. С большим юмором обыгрывая ситуацию укорененности в немецком языке и даже забывания «своего дорогого родного-матерного (Muttersprache)» русского, которым пользовался часто в драках с Шурой, Пастернак иронизирует над другом за его серьезное отношение к выборам, за поддержку русского черносотенного правительства, удивляется политической активности его как «настоящего патриота и защитника русского народа».

Но все это было второстепенно. Основой Бориной самостоятельности, которую он утверждал и отстаивал, стали возобновившиеся заочные занятия с Энгелем. У владелицы лавки, вдовы, было две дочери. Старшая играла на расстроенном пианино. Чтобы окупить настройку инструмента и право заниматься самому, Борис вызвался давать ей бесплатные уроки теории. Решение задач по Риману чередовалось с импровизациями и собственными набросками. Он регулярно ходил на симфонические и фортепианные концерты, увлекался Вагнером. Брал с собой Шуру и рассказывал ему о музыке, которую они слушали. . .

АЛЕКСАНДР ПАСТЕРНАК

ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ»

⟨...⟩ В берлинский период жизни брат мой окончательно был покорен музыкой Вагнера. Уже в Москве он Вагнером увлекался. С некоторых пор, когда уяснилось, что будущим брата будет музыка и деятельность композитора, ему стали дарить ноты. В его шкапу красовались, в красивых изданиях, в красивых с золотом переплетах, клавиры некоторых опер Вагнера. Но не столько брат, сколько наша мать часто и помногу проигрывала отрывки из них, так что многое из Вагнеровых опер стало мне хорошо знакомым.

Брат играл мало, предпочитая импровизировать и что-то свое сочинять, видя себя в будущем не исполнителем, а именно композитором. Потому, не думая вовсе о развитии техники игры, он ею абсолютно не владел. Года за два до Берлина он начал брать серьезные уроки теории и гармонии у известного в Москве музыкального критика, теоретика и композитора Ю.Д. Энгеля.

Тут я врываюсь в область, описанную самим братом в его «Автобиографии». Брат, однако, ни словом не обмолвился о музыке в его жизни в Берлине; потому, вероятно, что, будучи уже признанным писателем, давным-давно порвав все связи с музыкой, перестал придавать ей какое-либо серьезное значение в воспоминаниях, не считая эту область своего прошлого заслуживающей внимания. Мне придется восстановить и восполнить им упущенное.

Ю.Д. Энгель, человек мягкий, бесконечной доброты, нежности и товарищеского компанейства, был крайне требователен в работе, в творчестве, даже суров, придирчив и скуп на признания. Его похвалы – в его критических заметках – потому особо и ценились и означали – для тех, кого он не бранил, – очень многое, им не высказанное. Для Ю.Д. занятия с кем бы то ни было означали и труд, и подвижничество, и счастье удовлетворения. Никогда занятия не спадали до дилетантизма и развлечения. Это требовало пота и энергии. В занятиях брата именно этим все и было. Я не раз заставлял его в большом возбуждении, раздражении и полном расстройстве за нотной бумагой, вдоль и поперек исписанной, исчерканной. Наша московская, тогдашняя, в училище, комната была велика и для нас двоих. Но в такие вот минуты она становилась тесной даже ему одному; бегая из угла в угол, он заполнял ее всю; что-то напевая, будто даже дирижируя, он то присаживался, то снова вскакивал, в озлоблении, со мною не говоря, – будто меня в комнате и совсем не было. Так бывало, и не раз. Но каково было радостно обоим нам, когда, возвращаясь от Ю.Д. в хорошем настроении, он мог сказать мне, что ему удалось сочинить такую фугу, что даже Ю.Д. ее не очень чиркал красным своим карандашом! Это было равновелико похвале.

Еще в Москве я стал слышать все чаще имя немецкого теоретика музыки Римана, толстый том которого брат приносил от Ю.Д. Когда же Энгель узнал о поездке нашей в Германию, он посоветовал, то есть просто поручил брату приобрести в Берлине такой же том теории и задачник к нему Римана, с тем что они будут оба пользоваться этими книгами и пересылать друг другу то номера задач, то исправления братниных решений. Теперь такой метод занятий широко распространен и заочное обучение имеет большой успех.

Так, обзаведясь в Берлине Риманом, брат стал методически по нему заниматься, и переписка с Ю.Д. шла теперь полным ходом и очень регулярно. С этих пор в разговорах брата стали звучать новые и нам не всегда понятные слова, вроде «тоника», «доминанта», «контрапункт», или еще хуже – «цифрованный бас», или уж совсем странное, идущее чуть ли не от времен



И. Добровейн.
Фото
(с надписью Б. Пастернаку)

органа св. Цецилии словечко «континуо»; этим «континуо» брат приводил меня в совершенное ничтожество.

Все свои новые познания он и применял и проверял на своей ученице. Из таких занятий с ней он извлекал немалую пользу для самого себя. Задавая «легкие задачки», какие она не всегда могла сама решить, и дело у нее не шло, брат тут же, испытывая собственные знания, умения и силу, разрешал, иной раз даже устанавливал и объявлял ей, как, в стиле какого композитора, Баха или Бетховена или даже Шопена или Листа, он задачу закончит и чем разрешит, и – гляди-ка! – действительно конец звучал именно Бахом или Листом, и этим приводил в полную оторопь оробевшую девицу. Все это я слышал, сидя в нашей комнатке за перегородкой. В занятиях этих брат следовал каким-то приемам, может быть заимствованным, а может быть и поставленным в качестве задач самим Ю.Д. Энгелем. Такие упражнения были для меня в те времена неожиданно новыми. Но сейчас мне вспоминается, как молодой, очень одаренный ученик консерватории Исай Добровейн, правда уже гораздо позже, блестяще и талантливо развивал любую заданную тему в целое сочинение, так же заданное наперед кем-нибудь, – «под Баха» или «под Вагнера» и т.д. В кругу ближайших друзей именовавшийся запросто Зайка (вероятно, испорченное Исайка), он однажды по моей просьбе проиграл целый хорал Баха на тему – смешно сказать! – «чижика». Тут, конечно, было переплетение серьезности и озорства, но всех он привел в дикий восторг. Это было уже в 1910 году; Добровейн был настоящим, еще молодым, но уже подлинно крупным музыкантом и композитором; о нем следовало бы написать целую книгу!

Я выше сказал, что в Берлине мой брат по отношению ко мне стал неоспоримо «старшим». Повинна в этом была, конечно, музыка, которая подняла его на уровень подлинно взрослых людей. В какой-то мере он по отношению ко мне стал в лавке пряностей даже опекающим, проводя опеку деликатно и незаметно. Наши интересы стали расходиться. Я видел и понимал, что брат безмерно вырвался вперед. Я понял, что настало мне время подтягиваться и догонять брата, а не ему, снисходя, опускаться до моего уровня. Не всегда удачно и не всегда впопад я пытался выполнить эту труднейшую задачу. Общий какой-то перелом между детством и не-детством начался для меня в это время и именно в этой лавке.

* * *

В Берлине брат стал часто и серьезно посещать концерты, в основном симфонические. К струнным инструментам, не только в сольном исполнении, но и в камерной музыке, он всегда был как-то холодно настроен, считая струнные только принадлежностью и частью оркестра. Рояль он принимал только в его чистом, сольном исполнении и как соло в концерте, для фортепиано написанном; совместные сосуществования инструментов – в сонатах, трио, даже квинтетах – брата не трогали; камерная музыка почему-то тогда его не увлекала.

Музыкальное развитие брата в это время шло стремительно вперед и определяло собою все его тогдашние интересы. Это сказывалось, и довольно откровенно, на всем, что касалось его личной жизни и характера существования. После возвращения в Москву это еще более закреплялось и выражалось открыто, как прочная основа всей его будущей жизни и композиторской деятельности.

Посещая берлинские концерты, брат брал с собою, «для музыкального развития», свою ученицу или меня. Я с наслаждением ходил с ним; музыку я вообще любил и, кажется, как-то по-своему понимал, но с братом мне приятно было ее слушать, он часто мне что-либо попутно разъяснял или рассказывал. Обычно мы ходили на утренние удешевленные концерты филармонического общества. Программы утренников не уступали в серьезности вечерним концертам, солисты и дирижеры были столь же первоклассны, как и там; различие составлялось лишь самой публикой: вечерние концерты привлекали более солидную, денежную и кичливую публику, вроде «сливок» общества. Утренники собирали молодежь, может быть более чутко и серьезно относившуюся к самой музыке, что, несомненно, передавалось и всем другим посетителям утренних программ.

На утренниках нам выпадало счастье слышать многих выдающихся музыкантов в дни их расцвета и даже более молодыми. Из дирижеров чаще выступали Никиш, Менгельберг, молодой Фуртвенглер, Вальтер. Здесь слушали мы и Годовского, и Шнабеля. Как-то, проездом, выступал Изаи. В программах давались симфонии и концерты Бетховена, Брамса, часто Вагнеровы увертюры и симфонические поэмы Рих. Штрауса. И все это было на уровне первого класса. Но именно потому, что музыкальная сторона была первоклассна, одна незначительная черта утренников нас поначалу как-то возмущала, шокировала и поражала возможной своей профанацией серьезности происходящего: в торце – или карманом сбоку, сейчас не припомню, – в зал открывался небольших размеров буфет, ресторанчик, где можно было получить кружку пива и порцию горячих сосисок. В зале были установлены небольшие столики на четверых, но обычно садились по двое, чтобы видеть происходящее на эстраде. Сидящие за столиками одновременно слушали музыку и предавались чревоугодию, что нас возмущало своим бесстыдством! Музыка же это не мешало. Все пьющие и едящие слушали музыку не менее нас сосредоточенно, внимательно и тихо. Кельнеры так же тихо, точно по толстому ковру, бесшумно ходили от столика к столику, столь же артистично, как если бы и сами были частью музыки, подаваемой сюда с эстрады. Всё тут, за едой и питьем, было так же бесшумно и причастно музыке, как бесшумен был сам дирижер и оркестранты; шумела же **только музыка**, заполнявшая собой и общий зал, и хоры, и ресторанчик, и сердца всех, кто сидел на этом утреннике.

Пиво и сосиски слушать нисколько не мешали. Сидящие за столиками не разговаривали, не шутили, кельнеры не спрашивали, внимательно глядя в глаза и отлично понимая, что требуется, ни разу не ошибившись. Принося

Набросок на концерте
(пианист Л. Годовский)



нужное, они ставили посуду так, как будто мраморные доски столиков превращались в слой ваты, а фарфор тарелки или толстенное стекло пивной кружки – в пуховую подстилку. Сидящие за столиками, возможно, даже серьезнее сидящих в партере вникали в ход исполнения с явным знанием исполняемого и с хватками профессионалов. Они ели и пили с естественно и бессознательно выраженным – на лице и в фигуре – удовлетворением признания, или – поднятием брови, жестом руки, внезапно поднятой, – осуждением, или удивлением новой трактовкой; глоток пива при этом не оказывался помехой дальнейшему. Так, все это наблюдая и к тому привыкая, мы стали в этом видеть не дурной тон панибратства, а братство простое и чистое; сама музыка участвовала в их скромном завтраке и им даже подмигивала в особых своих переходах, вроде: «Каково? А?» или «Здорово!», и дальше шла своей дорогой.

Ранее нас возмущавшая несовместимость одного с другим, духовного с гастрономией, стала таять и исчезать; в конце концов мы сами стали присаживаться к столикам, не изменяя несколько нашим чувствам к музыке. Закусывая и запивая, мы не меньше восторгались, чем ранее, сидя на хорах, стоя на галерке или вольготничая в партере. С былым восхищением слушали мы и теперь, забывая о пиве и сосисках перед нами, бетховенскую, скажем, грозу, с громом, молнией, пролетавшей через оркестр скачущими триолями, с шумом дождя в контрабасах и виолончелях или с пастушескими свирелями после успокоения природы, – или же частую у Бетховена гигантоманию, всегда разрешающую себя в лендлере, то есть в умилении радостью и покоем доброй жизни. С тем же, что и раньше, чувством подъема и восторга слушали мы, глядя на клубящуюся пену пива, романтические за-

вихрения Вагнеровых чудовищ или скачущих по залу и доскакивающих до наших столиков валькирий, этих девиц на конях, кричащих пронзительно и ненатурально, но что поделать, ведь земной певице немислимо красиво и правдоподобно передать своим ограниченным голосом вопли и выкрики неправдоподобий, летающих будто бы по воздуху и выражающих в этих кратких, рубленых громовых криках свою нечеловеческую силу и радость бытия.

Теперь и мы, уже привычно, в слиянии музыки и еды, различали появление – в раскатах смеха, прыгающего по всем линейкам нот партитуры, или в тихом шепоте заговорщика, – появление шалопа, шарлатана или ярмарочного фокусника, преодолевшего вдруг, одним шагом, гогоча над разинями, всю базарную площадь, а там и весь зал, бурей пронесшегося над ошеломленным партером, никому не видного, но явно среди нас разгуливающего фигляра и вертопраха Тиля Эйленшпигеля.

На этих утренниках я услышал много и новой для меня музыки, и новых исполнителей. Совершенно понятно и естественно, что влияние идей брата на мое восприятие имело громадное значение. Он вводил меня в современную музыку с простотой и естественностью бывалого человека; он, как старший, знакомил меня с нею как со своей старой знакомой, протежируя робкому неофиту.

Единственно, кого мы тут не слушали, был Бах. С музыкой Баха началось ощущение детства. Как воздух невозбранно входил в мои еще слабые легкие, что-то окисляя в физиологическом естестве, без моего в том участия, так музыка Баха, в исполнении моей матери на рояле, входила, также без моего участия, чуть ли не с рождения в мое еще не работающее сознание как какая-то духовная сущность моего естества. И пока только рояль был этим духовным передатчиком, я, собственно, баховской музыки не слышал и не знал еще.

Здесь, в Берлине, брат стал ходить со мною по воскресеньям в неподалеку от нас находящуюся соборную церковь с необычайно готическим названием: «Gedächtniskirche». Церковь эта, не бог весть какой архитектуры, славилась своим великолепным органом и акустикой. Органист был талантлив и высокой музыкальной культуры. Позже, освоившись уже с обычаями этой церкви, мы захаживали туда иной раз и в будни, в часы, когда не было службы и посетителей, когда органист, как у себя дома, упражнялся на органе, разбирал что-нибудь новое или проигрывал какие-нибудь отдельные мелодии Баха то в одном, то в другом толковании их.

Кульминации в исполнении Баха он достигал обычно ко времени конца служб, к разъезду. Тогда Бах, как бы разгорячась в обращении к владыке мира, достигал в строптивости своей почти что крика и музыка, сотрясая стены, не вмещаясь более в ими ограниченное пространство, раздвигала их, как глубокий вдох раздвигает грудную клетку. Орган и Бах, оба вместе, нагнетая все большее звучание, уплотняли вдвоем среду уже настолько, что мы, потеряв свою земную весомость, начинали ощущать себя взвешенны-

ми в плотности звуков, в духовном парении. Казалось, что все вокруг исчезло в общей бесконечности мира, нас же что-то мощными объятьями держит и поддерживает в этом могучем гудении органных басов.

Взяв, наконец, последние аккорды, уже вне мыслимой земной силы, орган внезапно и отрывисто смолкал, вслушиваясь в обратную отдачу своего звучания стенами, витражами и сводами вдруг возродившейся церкви. Обессиленные, мы уходили последними, в удивлении, что дома и улица еще существуют; медленно уходили мы домой, в полном молчании.

Понятно теперь, почему я сказал, что здесь – и впервые – я услышал <...> существо и энергию баховской музыки. Как некоторую странность отмечу, что мне часто впоследствии приходилось выслушивать, что у меня нет ни музыкального слуха, ни музыкального понимания... Честно, однако, могу сказать, что наиболее искренне и просто из всего, что зовется искусством, более всего я люблю именно музыку. <...>

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

В готическом соборе Gedächtniskirche служил органист выдающегося таланта. Акустика и орган тоже были прекрасны. Свободное, смелое и основанное на глубоком знании традиции исполнение Баха и собственные инвенции музыканта нашли впоследствии отражение в романтической новелле «История одной контроктавы», которую Пастернак писал в конце декабря 1916 – начале января 1917 года на Урале...



Хор
(фрагмент).
1919

БОРИС ПАСТЕРНАК

ИСТОРИЯ ОДНОЙ КОНТРОКТАВЫ

I

Богослужение окончилось. Пучающаяся волна чопорных робронд и оттопыренных оборок хлынула к выходу. Когда отбушевало платье последней прихожанки, под сводами стало холодно и бессмысленно пусто: внутренность бездушной церкви уподобилась стеклянному колоколу огромного воздушного насоса; через узкие клапаны долгих окон на спинки скамей и на завитки лепных украшений лились охлажденные потоки белого, обеспложенного полдня, их всасывало сюда пустотой огромного помещения; они были похожи на колонны, поваленные набок, и упирались всюю массой своего света в деревянные бордюры широких сидений, чтобы не поскользнуться на каменном полу и не рухнуть на пыльные доски пюпитров.

А тем временем органист поддавал жару. Он дал волю своей машине в тот еще момент, когда, вслед за брюзгливым визгом протяжно затормаживаемой каденции, с гулким шарканьем повставали со своих мест крестьяне и горожанки и толпою направились к выходным дверям.

На пороге образовалась давка; навстречу к выходящим тронулся и пошел, сдвинувшись с насиженного места, горячий нагрев сухого майского ведра. Толпа выходила на паперть с говором, какой сразу завязывается на

воле, громким, сборным и людным; говор этот облит был солнцем, и его ожгло чириканьем птиц. Но и за таким говором с яркой площади, через раскрытые двери, было слышно, как провожает прихожан радушный Кнауер. В толпе легко могли затереть или помять подголоски его ликующей инвенции, которые прыгали промеж расходящихся и кидались им на грудь, как резвящиеся лягавые, в полном иступлении от радости, что их так много при одном хозяине, – потому что органист имел обыкновение спускать всю свору бесчисленных своих регистров к концу службы. Постепенно церковь опустела. Но органист продолжал играть.

Всякая сила, отдавшись непланомерно быстрому росту, достигает, наконец, до того предела, где, осмотревшись по сторонам, она не видит уже никого возле себя. Мелодическая кантилена инвенции с минуты на минуту становилась лучше; она хорошела и наливалась зрелой силой, а когда сквозь нее потянуло одиночеством и свело ее по всему ее телу недопомоганием силы, не находящей дела по себе, органист содрогнулся от того чувства, которое знакомо только артисту; он содрогнулся от того сходства, которое существовало в этот миг между ним и кантиленой, от смутной догадки, что она знает его так же хорошо, как и он ее, и его влекло к ней влечением равного к равному, он гордился ею, не зная, что их чувства взаимны.

Органист играл, позабыв обо всем на свете. Одна инвенция сменялась другой. Случалась и такая, где вся звуковая знать верхов неприметно, друг за дружкой перебралась в басы. Тут, в баронии благородных октав, верх надо всеми взяла одна, сильнейшая и благороднейшая, и завладела темною безраздельно. Тема приближалась к органному пункту, шумно развивая неслыханную, угрожающую скорость. Она благополучно пронеслась мимо последнего звена секвенции, от доминанты ее отделяло несколько шагов, как вдруг вся инвенция, целиком, сразу, в одно мгновение ока, непоправимо катастрофически осиротела, словно со всех этих звуков одновременно пошибали шапки или сами они всею толпой пообнажали головы, когда на рискованнейшем повороте басового предложения орган отказал двум клавишам в повиновении и из грандиозного бастиона труб и клапанов рванулся какой-то нечеловеческий крик, нечеловеческий оттого, что он казался принадлежащим человеку.

Этот необъяснимый вопль был, впрочем, скоро покрыт и замят иными звуками, и хотя из-под свихнувшегося клавиша нельзя было уже извлечь ничего, кроме стука деревяшки об деревяшку, органист мужественно снес свое лишение. И так же, как не дал органист оторвать себя от мануали получасом раньше своей жене, так точно и сейчас его не могло остановить в его излияниях неповиновение какого-то клавиша. А получасом раньше жена его, зайдя в пустую церковь через боковой вход, громко через всю церковь прокричала ему на галерею, что Аугуста, сестра его и ее невестка, здесь, что она приехала уже и хорошо бы ему сойти к ней: она тут, в церковном саду, сейчас и ждет его, она хочет поскорей увидеть маленького Готлиба, а Кнауер зачем-то прихватил мальчика с собой, и ребенок, наверное, проголодался; что, ес-

ли Кнауер останется играть, пусть бы он мальчика, по крайности, ей сдал и они бы тогда с Аугустой домой пошли, а так... и чем, собственно, ребенок виноват, что отец...

– Готлиба здесь нет, – отрезал, не оборачиваясь, Кнауер. – Он вертелся тут, а теперь не знаю, где он, наверное, у Поккенарбов, я видел его вместе с Терезой.

– Опять эти пономарята, Кнауер, сколько раз!..

– Не слышу. Ступай домой, Дортхен. Я ничего не слышу.

Столько же внимания Кнауер уделил и покалеченному клавишу. Он перенес свой уход за звуками с басов в средние октавы, где несколько заключительных аккордов вернули ему наконец самообладание и спокойствие. Затем он поднялся с сидения, запер мануаль на ключ и, отпустив раздувальщика Зеебалда домой, прошел во внутреннее помещение органного корпуса, чтобы на месте исследовать повреждение вентилях Gis и Ais.

II

Был вечер Троицына дня. В малоосвещенных частях города, как слова, произнесенные ровным голосом среди полнейшей тишины, со светлеющего неба срывались краткие, до черноты стесненные и сжатые линии коньков, стрельчатых карнизов, свесов, подзоров и прочих чудес средневекового зодчества, закопченного сумраком и стариной. Черные края их лихорадило от прикосновения небесного озера, в котором, тая и питая его глубины темным холодком, плавало два куска колотого льда: две крупных, обтаивающих звезды, переполнявших через и без того полное колыханной светлости небо. И черные края гребней и стрех бросало в тонкий озноб от близости таких ключей, в озноб тем более резкий, что не было таких закруглений и таких выемок в строе кровель, до которых не добирался бы, доставая и прощупывая их, зыблущийся наплыв этой бледной, неосевшейся ночи.

В этих частях было тихо, и тишина действовала чудным, возбуждающим образом на небо; оно настораживалось и, вздрагивая, прислушивалось к чему-то издалека. Но стоило появиться трактирному фонарю в купе садовых каштанов, как тотчас же мутные его лучи зажигали целый муравейник шелеста вокруг; и муравейник этот, кучась, становился вдруг муравейником сонных и скучных слов, когда, раздвигая садовые стулья и не дожидаясь своих речей, занесенных с улицы, вокруг столов рассаживались домовитые жители Ансбаха со своими чадами и домочадцами. Тогда, распростав заскорузлые сучья каштанов, небо нагибалось к беседующим; оно свешивалось на кончиках веток к самым скатертям, гибкое и мускулистое, как гимнаст, смуглое, покрывшееся оливковым загаром от присутствия горящих там и сям садовых фонарей. И мимоходом задетые им пирамидальные соцветия изредка роняли отдельные цветы со своих стоячих горок; лепестки эти упали в

кружки с пивом и, кружась, успокаивались наконец в кольчатом кружеве пивной пены на поверхности, изошедшей сплетением петель и похожей на вытекший бычий глаз. А на холщовые скатерти ночь швыряла целые пригоршни жуков, ночных мушек и мотылей, и пригоршнями жирного кофейного семени с сухим стуком, как об раскаленные стенки жаровни, разбивались рои жесткокрылых о стенки фонарей. Как в казане жаровни, богатой, полновесною гущей сыпались, крушась, речи в садах, где словно кто мешал и поворачивал их железным совком, руша и пересыпая их с глухим снотворным звоном.

Здесь, за столом, только и говорили что о несчастьи у Кнауеров – и у людей охота пропадала веселиться, лишь только об этом заходила речь. Лавочники и цеховые, с женами и детьми, признав однажды, что праздник испорчен уже этим, мгновенно весь город облетевшим известием, исхищрялись в старании испортить друг другу последний хотя бы остаток праздничного расположения духа, раз уж в угоду лицемерной участливости каждому из них пришлось отказаться от своих праздничных повадок. И они надоедали друг другу повторяющимися пересудами о том, может ли такая беда стрястись над всяким; и если поделом, то не угодней ли Создателю они, эти простые и в этот вечер простоту свою удовлетворенно признавшие души. Чутьем домашних животных чуяли они, что праздник св. Троицы – праздник их сословия, что грузные и узловатые своды каштановых деревьев – сословная их сень и что пиво, изошедшее сомкнутыми петлями и кольцами и похожее на вытекший бычий глаз, – их сословный напиток. И так как именно в этот день и как раз на общей почве родного города был наказан Провидением чуждавшийся их органист – не еще где-нибудь и не в иной какой день, – то им казалось всем, что он не случайно и с умыслом наказан Провидением в их присутствии, что они призваны всем своим присутствием судить Кнауера и осудить. И они осудили его, присудив органиста к тому, что произошло уже и без их вмешательства, несколькими часами раньше, в этот мирный и незаносающийся, теплый и, следовательно, сословный их день св. Троицы. Весь город только и говорил что об органисте. И когда Юлий Розариус на возвратном пути из Лоллара, поздней ночью, при проезде через Старые Графские Ворота, не сходя с экипажа, спросил, по давнишней своей привычке, сторожа у этих ворот, нет ли чего нового в городе, он услышал в ответ приблизительно следующее. Кнауер, органист, насмерть задавил собственного своего ребенка; говорят, это случилось во время бешеных его экстемпорирований; ребенок забрел во внутреннее помещение органа, и его придушило там боковым каким-то рычагом. Одному Богу известно, как это случилось. Не верится, чтобы это было возможно, и однако это так.

* * *

Всю ночь на квартире у Кнауеров кресла, столы и шкафы, часы и книги чувствовали себя так, как будто на них надели парусиновые чехлы, хозяева в отъезде, двери на замке; между тем наружные двери и не притворялись ни

разу за весь день: хозяева были дома и не ложились, и некоторая доля правды была лишь в том, что касалось чехлов, потому что чехлы, чехлы из частых всхлипываний, сдержанных рыданий и неслышных шагов, до полу висели на всем инвентаре, и не было такой вещи в столовой – дверь об дверь примыкавшей к той комнате, где кропотливо кроились эти чехлы, – которой не превращал бы в катафалк этот, над ней колеблющийся балдахин заглушенного плача.

А в горах, отдаленные вздохи которых проникали в окно, раскрытое настежь, в горах долго не могли добудиться рассвета. Но вот его растолкали наконец, и он потянулся, разминая иззябшие кости. Он встал сизо-белою полосой и, широко, как людоед, зевнув во весь рот, пошел своей обычною дорогой. Он приходил сюда из-за Рабенклиппе и страшно уставал, пройдя натошак семь миль пешком по совершенно безлюдной и еще темной почтовой дороге. Приходил усталый и невыспавшийся, с толстыми налипками сырого дорожного песку на подошвах сапог. Он останавливался обыкновенно у окна, пожирая большими голодными глазами все, что находилось внутри, в столовой. Он был большой охотник до сыру, не прибранного с вечера, и был мастер строить глазки мышатам, похожим на ключья теплой серой ваты. Хозяев же он отроду в лицо не видал.

Как же удивился он сегодня, когда, чая к окну, он нашел его раскрытым настежь и вместо мыши за стеклом застал свечу, горевшую на воле, – потому что и столовая была на воле, и от нее пахло улицей, и потому что вслед за рассветом в столовую потянулись гуськом его раздушенные окольные сады, огороды, далекие торфяники и еще более далекие горы, – и огонь на свече, опытный таким множеством таких радостных пространств, салютуя им, взволнованно схлынул со свечки, волоча за собой фитиль. Схлынул, отдал на караул и занял вновь свой пост, бледный, осунувшийся и прямой, как палка. Всю ночь напролет прогоревшая, свеча умирала от усталости. Она уже не светила, и отнявшийся язычок расслабленного пламени – рыбкой, холодной мертвою фириной, плыл брюхом вверх по теченью, заливаемый потоком предутренней прохлады.

Не успело утро сделать пару шагов по комнате, как оно столкнулось в дверях с теткой Аугустой, шедшей прямо на него со свечою в руке и его не замечавшей. Она закрыла дверь перед самым его носом, задула обе свечи и, громко вздохнув, прошла к брату. Так и осталась заветною заветная дверь.

А за заветною дверью, в спальню – в комнате, где висли до полу самые пышные и тяжелые кисти и банты чехлового плача, – вот что происходило в этой комнате при спущенных занавесках.

Здесь находилось тело ребенка и развалиной над ним мрела и реяла мать. Когда-то вскормившая его собственной грудью, теперь она кормила собственную грудь, корчившуюся от голодных судорог, избыточными подачками от щедрого своего горя. Ненасытная, как ополоумевшая сука, она догола уже изгрызла клыками тоски все, что могло идти на пищу ее страданию. И ни на востроносом личике ребенка, ни в собственных ее воспоминаниях не

было уже ни одной такой черты, которая избежала бы укушения: все было отравлено вокруг, все обглодано, а бешеный голод ее терзаний не желал уняться. Перебирая в памяти еще не тронутые подробности былого материнства, она заметила вдруг в углу какую-то игрушку. И с новою, удвоенною жадностью она впилась в эту вещь. Это была деревянная лошадка, припасенная для мальчика Агустой; ему так и не пришлось порадоваться подарку. Он так и не увидел ее, бедный душу...

– Господи, да что же это такое! О!

И в самом деле, вид этого существа вымогательски исторгал слезу.

Всю ночь лицо его освещалось бледным светом смерти. Смерть как будто нарочно светила матери так, чтобы пучок лучей из ее омерзительной площадки падал только на крошечное личико ребенка. Лицо это было единственною бледною вещью во всей комнате. Оно сразу бросалось в глаза и ужасало своей белизной. Кончающиеся в белой горячке видят часто в предсмертном бреду вот уже который век одну и ту же голову гильотинированного, повязанную салфеткой брдобрея. Голова ребенка, вес которой можно было определить на глаз, потому что эта была мертвая голова, отлитая из белой сальной массы так, как брус фунтовой свечи отливается из фунта белого воску, голова эта, расставаясь с жизнью, этим богатейшим собранием всевозможных улыбок, ужимок, гримас и усмешек, выбрала себе на дорогу в загробный мир одно только выражение детского испуга. Оно не сходило с воскового личика, и в дороге, за неимением другого под рукой, этому выражению не предвиделось смены никогда, никогда.

А в детской стояло множество игрушек, и столько ужимок и радостных гримас сохранялось в воспоминаниях матери, что ее подмывало сбегать куда-то и дать ему еще что-нибудь на дорогу, что-нибудь нужное и такое, что может пригодиться ему там, – дать ему, пока еще не поздно, пока он еще здесь, потому что скоро станет поздно, поздно навсегда, невозвратно поздно.

И она металась! Как! Оставить его теперь, когда он будет без призору и один-одинешенек. Предоставить ему такую свободу и самостоятельность! А ведь, бывало, она умела утешать его, когда их разделяла какая-нибудь переборка и когда ей стоило перебежать всего коридор только, чтобы поспеть как раз вовремя к нему. Сейчас же, когда их отымут друг у друга и всего его, с глазами, и ручками, и со звонким его голоском, закопают в землю, – оставить, оставить его неутешенным, перепуганным и растерявшимся.

Если бы были думами эти немые и истерические вскрикивания материнской души, мявшие и безобразившие ее грудь, как складки отравленной сорочки, если бы мозг ее мог совладать с ними, мысль о самоубийстве пришла бы ей в голову как напутствие, ниспосланное свыше.

Но она не думала ни о чем или не знала, что истерические мысли, как слепые бледные черви, неумно вьются и бесятся в ней. И, червивая ими, обессилев от рыданий, она опала лицом и телом. Руки, как чужие, повисли у ней, и, глядя куда-то и ничего не видя, она мешковато и неуклюже отдалась ти-

хим слезам, которых она уже не чувствовала и которые лились без ее ведома и согласия на то, лились лениво, сами по себе, растекаясь по всему давно уже мокрому ее лицу.

Эти новые слезы делали с ее чертами то, что делает со всяким видом любое дождливое, непогожее время, заволакивая его своей плачевной сеткой. Откуда-то издалека пригнанные, тянущиеся куда-то вдаль, слезы эти туманили и искажали ее лицо, растянув его в маску какого-то давно, давно бессмысленного и надолго затупившегося недоумения. Покойник был в мать: стоило только взглянуть сейчас на обоих.

В это мгновение дверь полураскрылась, и с порога, не заходя в комнату и не глядя на жену, органист тихо, сдерживая себя, сказал ей: «Выйди. Дай мне побыть с ним одному».



Концерт
(фрагмент).
1911

– Амадей, ты! И теперь, Амадей! – бессвязно воскликнула жена, подымаясь с места с каким-то порывистым движением. Но она не кончила – силы оставили ее, она зашаталась и упала на руки подросшей к ней Аугусты, которая, поддерживая, вывела ее из комнаты. Органист притворил за ними дверь и медленно приблизился к телу сына. Он сел в кресло, только что оставленное его женой. Он подпер правую рукой голову и другою рукой с движениями левши стал гладить по-праздничному принаряженное тельце.

Кнауер закрыл глаза. Он не знал, что вот уже тринадцать часов скоро, как он – тронувшись, и что это случилось там же, во внутреннем аппарате органа. Кнауер находился в положении человека, впервые самолично, не от других, узнавшего, что у него есть душа. Он ощущал ее и чувствовал, где она, потому что она у него болела. В ней творилось что-то, что напоминало ревматическое перерождение сосудов; как мышечная мякоть, душа ожесточалась у него и медленно нарывала. Тугая, вплоть прилегая изнутри к каждой полости его тела, она бредила, как бредит всякий болезнетворный орган. Она бредила и до размеров бессовестных и маловероятных преувеличивала свои собственные размеры, на деле не изменяя их, как, не изменяя собственных размеров и не выходя из челюсти, зуб с дуплом растет до кошмарной бесконечности, выращивая за собой и по себе сумасшедшую басню о челюсти Голиафа. Но Кнауер не терял равновесия. Душа шевелилась в нем, как солитер. Но это был солитер вездесущий. И человека не тошнило от сокращений его души только оттого, что каждую частицу его тела тошнило ее особой тошнотой; эти разновидности тошноты взаимно погашались друг другом. И в итоге человек, охваченный тошнотою, не испытывал головокружения только оттого, что тонул в нем, соблюдая закон удельного веса в этом омуте души, осязательной и, следовательно, тошнотворной.

Но как он вздрогнул, когда сквозь темную толщу своего забытья он заметил, что делает с телом ребенка тайком от него его собственная левая кисть! Он поспешно отдернул ее. Он оторвал ее от тела сына так, как отрывают всползшую гадюку или как, обжигаясь и дую на пальцы, убирают каминную головешку с ковра. Рука ласкала сына в октавах: она брала октавы на нем.

Органист выпрямился, нагнулся, поцеловал мальчика в лобик и пошел к двери. Он остановился у порога и оглянулся, что-то припоминая или сиясь что-то сообразить. Потом повернулся назад, вновь подошел к телу, вновь нагнулся и поцеловал его, продлив этот поцелуй на целую вечность дольше, чем в первый раз, оттягивая на непозволительно долгий срок исполнение какого-то ему одному известного и по всему потрясающе торжественного решения. В течение всего непозволительно долгого этого мгновения он старался перевести что-то со своих губ на восковой лобик мальчика, а вместо того свел с воскового лба себе на губы пленку холодного налета, как сводят туманные картинки с мокрого листа на сухой. Потом, поднеся платок к глазам и крепко закусивши губы, органист стремительно бросился вон из комнаты, быстро прошел в прихожую, схватил шляпу и выбежал наружу, не затворив дверей за собой.

Сырое утро накипью взбежало на его глаза, откипело на них, осушило их. В голову ударили: дерн, сирень, прогорклость тополей, пыльные дождевины. И были птицы. Она щебетали. Щебетали. Он слышал их. Все время – их.

* * *

С этого дня больше его в городке не видали. Как похоронили маленького Готлиба, отец так никогда и не узнал.

〈Конец первой части〉

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

С наступлением теплых весенних дней братья надолго уходили с книжками в расположенный почти в центре Берлина огромный парк Тиргартен, где жили белки и который напоминал им московские Сокольники. На лето выбирали недорогой морской курорт Гёрен на острове Рюген, куда из порта Штральзунд через пролив ходил железнодорожный паром.

12 июня выехали из Берлина, а через неделю Леонид Осипович сообщил Эттингеру, что они хорошо устроились на вилле-пансионе *Wilhelms Röche*, где заняли три меблированные комнаты: «Прекрасное место: соединяет сходство с видом одесского моря (по крайней мере с нашего балкона), а по другую сторону квартиры не менее чудный вид на холмы, лес, поля – пейзаж Звенигородского уезда». До этого Пастернакам случалось жить только у Черного моря.

Вскоре к ним присоединились Энгель с женой и двумя дочками, Адой и Верой, ровесницами и подругами Жони и Лиды.

Как на любом приморском курорте, благоустроенный пляж с полосатыми кабинками и плетеными креслами был переполнен. При этом стоило отойти за скалистый мыс в соседнюю бухту, публики как не бывало и даже купальные костюмы становились излишеством. Тут и происходили занятия Юлия Дмитриевича с Борей. Шура тому был свидетель...

АЛЕКСАНДР ПАСТЕРНАК

ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ»

⟨...⟩ Жизнь в курорте не первого класса была, возможно, однообразна и скучна. Родителям в этом особого огорчения не было. Отец, художник, как везде и как всегда, жил собственной жизнью; он много рисовал – на пляже, дома, в саду, с балкона – море и все вокруг; он не замечал, было ли там «скучно» или нет. Мать часто играла на инструменте пансиона-виллы, к счастью неплохо, и в жизни курорта также не участвовала.

Приезд Энгелей – родителей и двух их дочек – несколько изменил нашу жизнь.

Мои сестры с девочками Энгелей, своими однолетками, были знакомы уже в Москве. Здесь они сошлись короче и проводили все время вместе, большей частью на пляже.

Относительно девочек Энгелей я повел себя крайне глупо; я сразу же, не намереваясь «снисходить» до девчонок, стал избегать даже и сестер, хотя обычно играл с ними дружно и мы жили все общими интересами. Взрослея, эти «девчонки» оказались куда содержательней, существенней и интересней меня самого. Потом, во взрослой уже жизни, я чувствовал себя перед ними всегда в большой и неискупаемой вине.

Но не о них и не о моей вине будет идти речь ниже. С появлением Ю.Д. Энгеля, совершенно естественно, брат мой полностью увлекся своей музыкой, общением с Ю.Д. не только как с учителем, но и как с близким по духу человеком. Неразлучная с братом жизнь сейчас стала идти подчас разными своими путями. Той совместности с братом, какая обозначила себя с первых дней пребывания в Гёрене, сейчас более почти не бывало. Тем не менее я часто соприсутствовал на его занятиях с Ю.Д., так как Ю.Д. проводил их именно на пляже, между купаньем с нами и загоранием. Тогда я мог наблюдать, в тиши, ими не замечаемый, за их разговором, за ходом занятий, за тем, как брат реагировал на замечания и критику учителя, хотя ничего «учительского» в Ю.Д. никогда не было и он был полной противоположностью образу «преподающего». Тут скорее были общего порядка бе-



На пляже
(остров Рюген).
1906

седы, среди купанья и загорания, когда вдруг наступает долгая, но не томительная пауза, полное молчание, обдумывание – а может быть, и отлет от темы – в наслаждение теплом, запахом моря и его видом. . .

Только тем, что музыку брат впоследствии отринул, и, как он сам сказал в «Автобиографии», «вырвал вон из себя, как расстаются с самым драгоценным», и более к ней не возвращался, пока жизнь не свела его вновь с музыкой чужих, через Г.Г. Нейгауза, – только этим я могу объяснить, что ни в «Охранной грамоте», ни в «Автобиографии» он не упомянул об этих днях и месяцах перипатетических занятий на пляже Гёрена. В те дни, еще совершенно не предчувствуя будущего, он жил в музыке и музыкой; встречи его с Ю.Д. были ему и радостным праздником и голгофой. Он искренне, почти физически, внутренне страдал, когда в своих упражнениях не достигал тех результатов, какие себе назначал и каких, быть может, вовсе и не ожидал от него сам Юлий Дмитриевич.

Из их разговоров, подчас очень жарких, я вполне понимал, что брат мой требовал от себя всегда гораздо большего, чем могло быть в его силах и возможностях и чем думал сам учитель. Но бывало и так, и даже не раз, что между ними возникали и споры, серьезные и профессиональные, по поводу задач, их решений и разногласий между ними. Начиналось же всегда однотипно: Ю.Д. в свойственной ему форме мягкого удивления – не упрека даже, а как бы стороной, и о ком-то будто бы третьем, и – Бог мой! – не о данном случае, а как бы размышляя, – высказывал будто свою собственную неуверенность, как же, действительно, следовало бы тому, третьему, решать вот эту задачу. С такого вот подхода все и начиналось, переходя, однако, вскоре уже на более открытые, прямые указания в разборе выполненного не каким-то третьим, а самим уже Борисом; в откровенно суровой критике без всякого стеснения уже говорилось Ангелом, что как же так, как возможно, чтобы такие простые мысли, такие естественные переходы и модуляции – а дальше шли уже непосредственные рулады и музыкальное «урчанье», – как же это так, Боря, тебе не приходило такое в голову? На что брат мой, густо краснея, заикаясь в смущении, кивал, соглашаясь, что, конечно же, так именно он и хотел, к этому и стремился и об этом-то он и думал: сделать, мол, вот таким ходом – и тут от слов он переходил к напеву. Тут происходило нечто совсем, очевидно, странное и неожиданное. Вероятно, брат, напевая что-то, что он понимал продолжением только высказанного Ангелом, пел на самом деле совсем в другом, очевидно, развитии и в столь, вероятно, своеобразно новом ходе, что теперь уж в свою очередь удивлялся, умолкая, ничего не понимая, как все это получилось, сам Ю.Д. Ангель. В неопишемом восторге, ошеломленный и огорошенный неожиданностью новой композиции, которой он сам не предвидел, но которая его взволновала какой-то новизной мысли, он вскакивал, махал руками, захлебываясь, как ему было в такие минуты свойственно, и только и мог выдавливать, повторяя много раз: «Ну, Боря! Ах, Боря!» Затем, когда первый порыв – и у того и у другого – несколько спадал, появлялась нотная бу-

мага, и оба они, теперь уже не ученик и учитель, а просто два музыканта, два близких человека, перебивая друг друга, чиркали по линейкам и вели себя, то напевая и насвистывая, то снова обращаясь к линейкам, либо как пьяные, либо как сумасшедшие. . . В конце концов все так сливалось и перемешивалось, что я более не улавливал, что к чему и что чем должно разрешиться. . .

Тогда я не слишком вдавался в красоту таких свободных занятий; чаще я начинал томиться ожиданием, когда же, наконец, они поставят свои ферматы и, усталые, ринутся в прохладу, их поджидавшую, моря, – а уж заодно с ними и я сам, и мы все трое начнем плескаться, плавать и дурачиться. Надо прямо сказать, что с Ю.Д. Энгелем скучать было невыносимо и невозможно: в нем сидело как бы два разных человека. Один – человек дела, творчества, музыки, и вся его самоотдача шла без остатка на эту его часть. Другой, в нем сидящий, был замечательным заводилой, и вся самоотдача его в такой момент переключалась только на заводильство! Взрослым, он оставался более молодым, чем мы, молодые годами! Он устраивал общие игры, втягивая в них чужих детей округи, собирал большие экскурсионные компании детей и взрослых, пешком бродя по острову и навещая то соседние курорты, то неведомые рыбацкие поселки. Через пять лет жизни мы снова встретились на балтийском побережье, и там я видел его все таким же молодым, энергичным и чрезвычайно компанейским, как в те незабываемые дни на острове Рюген! А как часто мы, обе наши семьи, гуляли в лесах Гёрена, правда не девственных, но достаточно безлюдных и полных тишины. Нам нравились такие прогулки, здесь пахло нагретой хвоей, каплями смоляного пота по соснам, иной раз тянуло свежестью морского ветерка. <...>

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

«Без полного погружения в стихию созидания, без забвения о всем остальном мире нет и не может быть настоящего творчества. Точно так же без полного погружения в стихию преподавания нет и настоящего учительства»¹, – писал Юлий Дмитриевич Энгель в статье, посвященной памяти своего учителя С.И. Танеева.

В числе трех сохранных Борисом Пастернаком музыкальных сочинений две прелюдии написаны им в 1906 году. Первая из них носит римский номер IV и датирована октябрём, вторая переписана набело 8 декабря. Теперь эти прелюдии играют в России и за ее пределами. Есть пластинки с хорошей записью профессионального исполнения.

¹ Энгель Ю.Д. Глазами современника. М., 1971. С. 419.

Прелюдия

Б. Пастернак
1906 г.

Con moto

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and the time signature is 6/8. The music begins with a *fp* dynamic marking. A *cresc.* marking appears in the second measure. The first staff features a melodic line with some rests, while the second staff has a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the two-staff notation. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff has a steady eighth-note accompaniment. A *ff* dynamic marking is present in the second measure of the upper staff.

The third system continues the two-staff notation. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff has a steady eighth-note accompaniment. A *fp* dynamic marking is present in the first measure, and a *p* dynamic marking is present in the third measure of the upper staff.

The fourth system continues the two-staff notation. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff has a steady eighth-note accompaniment.

The fifth system continues the two-staff notation. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff has a steady eighth-note accompaniment. A *crescendo e accelerando* marking is present in the second measure of the upper staff.

First system of a piano score. The right hand features a complex texture with chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. The key signature has four flats, and the time signature is 4/4.

Second system of the piano score, continuing the musical themes established in the first system.

Third system of the piano score. The right hand has a prominent melodic line with a *rubato* marking above it. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with accents (>) and a *Tempo primo* marking. The left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a *ritenuto* marking and a fermata over a measure. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *pp* and *ppp*.

Прелюдия

Б. Пастернак
1906 г.

Andante

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Andante".

Key features of the score include:

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A *v* (accents) marking is present above the first measure.
- System 2:** Continues the melodic and accompanimental lines. A triplet of eighth notes appears in the right hand.
- System 3:** Features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.
- System 4:** Concludes the piece with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

poco a poco accelerando

3

Allegro

ff

fff

accel.

Tempo primo

mf

rubato

smorzando

12/8

Poco piu mosso

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Poco piu mosso".

Performance instructions and markings include:

- non accel.* (non accelerando) in the second system.
- crescendo e accelerando* (crescendo and accelerating) in the third system.
- marcato* (marked) in the fourth system.

Technical markings such as fingerings (e.g., 4, 2, 3, 2, 4, 2) and slurs are present throughout the score. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

3
poco stringendo e crescendo

3
4
pesante

4
2

stringendo
ff

3
allargando

Largo (con sordini)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a series of eighth notes and a final half note. The lower staff contains a complex accompaniment with multiple beamed eighth notes and a descending scale-like passage.

The second system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with some rests and a final half note. The lower staff features a dense accompaniment with many beamed eighth notes and some rests.

The third system of musical notation shows a change in mood. The upper staff has a melodic line with a long note and a final half note. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed eighth notes and some rests. The tempo marking *lugubre allargando* is present.

The fourth system of musical notation features a very slow tempo. The upper staff has a melodic line with a long note and a final half note. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed eighth notes and some rests. The tempo marking *Largissimo* and the instruction *con fierezza* are present. A dynamic marking *p* is also visible.

The fifth system of musical notation shows a very slow tempo. The upper staff has a melodic line with a long note and a final half note. The lower staff has a complex accompaniment with many beamed eighth notes and some rests. The tempo marking *ppp* is present. A dynamic marking *ppp* is also visible.

Московское трио
(скрипач Д. Крейн,
пианист Д. Шор,
виолончелист Р. Эрлих).
1917



Энтузиазм Юлия Дмитриевича сказывался на всем. Розалия Исидоровна, об участии которой в благотворительном концерте 15 января 1904 года он писал: «Некогда, еще девочкой 10–12 лет, артистка успела составить себе известность многочисленными концертами (под именем Розы Кауфман); с тех пор она выступает очень редко. Об этом можно пожалеть, ибо г-жа Пастернак – даровитейшая пианистка, поражающая притом не столько техникой (таких пианисток много), сколько непосредственностью и редкой чуткостью артистического темперамента (что встречается гораздо реже)»¹, – стала вновь заниматься. Это оказалось началом нового периода уроков и концертов, которые она давала с 1907 по 1911 год...

АЛЕКСАНДР ПАСТЕРНАК

ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ»

СНОВА МУЗЫКА, СНОВА КОНЦЕРТЫ МАТЕРИ

В конце ноября 1906 года мы возвратились к родным пенатам.

Время, проведенное за границей, прошло для нас не бесследно. Каждый, вернувшись к московской жизни, испытал, мне думается, чувства хотя и общие, но по-разному для каждого расцвеченные. Продолжительный, резкий отрыв от привычного выбил нас всех из колеи жизни, установившей себя Училищем живописи и ваяния. Тут очень существенно понять: не «жизнь в Москве» или «жизнь в России», а именно «жизнь в Училище ж., в. и з.». Определяющим и формирующим наши характеры был не столько отец, и не мать семейства, и даже не оба вместе – этим феноменом стало само Училище, его Дух, его Всеопределяющая Сила, то, что долго накладывало свою печать и тяжелую воспитательную длань на родителей, а через них и на нас, в конечном счете. Выше мне пришлось уже об этом говорить, повторяться нет нужды; надо лишь не забывать о действии этой длани – тогда станет понятным наше радостное чувство избавления от нее в «берлинском сидении». Не нашими способностями и не нашим стремлением, а обстоятельствами непредвиденными была со всей очевидностью показана фактическая слабость мнимой стойкости – казалось, неколебимой – уклада прежнемосковской жизни. Существенным моментом стало расчленение нашей семьи.

Оказалось, что неделимость ее и нерушимость патриархального существования в единстве не вечны и что происшедшее в Берлине расчленение – пусть даже и ненадолго – не навлекло ни на кого из нас бедствия или какого-то несчастья. Значение же такого факта более всего и благоприятным образом сказалось на матери. Ведь с момента выхода ее замуж, как взятого

¹ Русские ведомости. 1904. 17 января.

на себя нравственного обязательства, у матери началась – для нее существовавшая – совсем новая жизнь – своей семьи, для этой семьи! Энергия, ранее отдаваемая пианисткой **только музыке**, переключила себя на исполнение этого нового долга, и притом целиком. Появление детей, новые заботы и волнения, дела мужа стали для нее жизненной целью и задачей. Когда в Берлине двое из четверых откололись и зажили на отлете, какая-то доля энергии матери, высвободившись, смогла быть обращена на возврат к музыке. Так и произошло на самом деле.

Немало помогла тут скандинавская скрипачка, жившая также у Frl. Gebhardi. (...) Узнав, что мать – пианистка, она стала уговаривать ее на совместную игру. Начали они с небольших скрипичных вещей классической музыки, но вскоре, убедившись в куда больших своих возможностях, перешли на репертуар сонат для скрипки с роялем. Их музицирование привлекло к себе внимание поначалу только соседей-«гебхардийцев», но затем и знакомых скрипачке консерваторцев. Музыка стала постепенно возвращать матери ее бывшее бодрое настроение, остатки которого мы успели еще застать в первые годы нашей детской жизни во флигеле училища. Оно стало исчезать, примерно когда мне было уже шесть-семь лет, когда я мог уже наблюдать.

Наметивший себя у Frl. Gebhardi возврат к музыке упрочился на острове Рюген, когда там появился Ю.Д. Энгель. Мы все старались, не без эгоизма, поддержать мамино такое ренессансовское настроение и дальше, уже по приезду в Москву. В таком духовном Возрождении матери музыка вселилась, с нею вместе, в ожившую квартиру и зазвучала полным голосом не только рояля соло, но и струнных – скрипки и виолончели – то порознь, то всех трех вместе, а бывало, что их собиралось и пятеро, когда исполнялись любимые мамины квинтеты – Шуберта или Шумана.

* * *

Мои занятия в гимназии после берлинского перерыва никак не налаживались. Они шли из рук вон плохо. Конечно, я отстал за год от класса, и было очень трудно войти в его колею. Кроме того, независимость, став в Берлине привычной, для гимназии не могла быть терпимой. Я все более запускал свои гимназические дела, и, запутываясь все безнадежнее, я шел явно ко дну. Гимназия начала меня терроризировать. Не видя никакого выхода, я попросту перестал заниматься и превратился в обычного «камчаточника», как прозвали учеников, последних в классе по отметкам. С таким положением в соответствии определился характер отношений и оценки меня со стороны окружающих – в гимназии и дома, – даже и брата, что огорчало более всего. Но мое «грехопадение» не вызывало во мне чувства страдания, напротив, я чуть ли не кичился моей «отпетостью».

Под таким тяжким все же знаком проходил для меня – и пришел к концу – весь 1906/07 учебный год. Это был, по существу, последний год пребыва-

ния в младших классах: со следующего – пятого – я переступал порог старших. Но даже и пятиклассник – среди истинно старших – был на положении еще молокососа!

В четвертом классе, пожалуй, еще более, чем до Берлина, я воспринимал дом и в доме жизнь – истинным миром жизни. Только возвращаясь из гимназии домой, я ощущал себя **человеком**; такое обретение в себе человека было спасительным счастьем и радостью, особенно же если, еще подымаясь по лестнице, я слышал мамину игру, сюда доносящуюся.

Значение сказанного сейчас не вполне ясно, но нельзя забывать, что музыка матери стала уже приумолкать, когда мы перебрались из флигеля в учебный корпус, на наш четвертый этаж; возможно, потому, что расположение квартиры, смежно с классными залами, обязывало к некоей тишине (или нам так казалось!); с другой стороны, все крепче захватывали и заглушали музыку цепкие руки, именуемые взрослыми всегда очень слитно – «семьяидети».

После Берлина осозналось, что этим рукам, то есть их фиктивной силе, пришел конец, и музыка постепенно входила в свои права. Мать стала все больше увлекаться камерной музыкой, играя то с тем, то с другим струнным инструментом. По старой памяти она решилась даже давать уроки фортепианного исполнительства кончающим консерваторию, даже – ее окончившим. . .

Однажды, когда я возвращался из гимназии уже в сумерках, я застал на полуоткрытом рояле, на поднятом пюпитре, раскрытые ноты. Обычно мать проигрывала свой репертуар без нот. Очевидно, она разбирала что-то для себя новое. Это были действительно у нас не водившиеся ноты скрипичной Сонаты Эдв. Грига, которого я тогда знал только как композитора фортепьянных небольших пьес и романсов.

На мой вопрос мать отвечала как-то нерешительно, что действительно утром она играла со скрипачом – она назвала фамилию, которая тут же испарилась, – вот эту григовскую Сонату; скрипач-де приходил предложить матери сыграть эту Сонату с ним на концерте; он хотел дать концерт из нескольких скрипичных сонат и на пробу принес ноты вот этой. Игра скрипача матери понравилась.

Упрашивая мать, он обещал всю техническую сторону – получение разрешения, публикацию в газетах и в афишах, все оформление и т.д. – взять на себя. Это было существенно. Мать согласилась, и с этого дня у них пошли разучивания и репетиции – на первых порах трех сонат: Грига, Моцарта и Бетховена.

* * *

Артисты, которых я не раз называл, Гржимали, Брандуков, фон Глен, были исполнителями высшего класса. Тогда я сам еще ничего не понимал, конечно. Теперь стали появляться новые имена, не меньшей величины. В

этом я сам теперь убеждался. На меня произвела большое впечатление виолончелистка Анна Любошиц. Она превосходно играла, и это была первая женщина-виолончелистка, какую я встретил. Потом часто приезжал из Берлина скрипач Михаил Пресс и его брат – виолончелист Иосиф Пресс. А теперь вот и этот совсем юный скрипач, его звали Александр Могилевский. Он покорила всех, и особенно мать, своей легкой, полнозвучной игрой, без дурного «выжимания» звука. Сам скрипач, склонный к полноте, казался олицетворением мягкости и диккенсовской доброты и благоприятности, особенно в губах, припухлых, и в симпатичнейших руках. Увы, потом я убедился, что он был, в сущности, жестким и даже жестоким человеком. Игра же его была действительно исключительно мягкой. Я слышал часто его игру – и у нас дома, и в концертах, и в его квартире, где я бывал, а одно лето – уже в 1908 году – почти ежедневно, когда наша семья и Могилевские жили в одном захудалом, но красивом поместье под Москвой – Райки. Наши дачи находились в разных концах его запущенного большого парка. Я ни разу не слышал чего-либо грубого или резкого в манере его игры. У Могилевского полнота звучания вызывалась, казалось, только волей музыканта, только самым легким, еле чувствуемым движением смычка по



Виолончелист
Иосиф Пресс.
1912

струне; казалось, что нежность прикосновения сама уже вызывает благодарный ответ и радость пения струны.

Могилевский по своей природе не был блестящим виртуозом. Но технически трудные концерты Чайковского или Мендельсона он играл с нужным блеском и совершенством звука. Он вообще играл так, что непонятно было, волнуется ли он или являет полное спокойствие. Только один всего раз я застал его в состоянии действительного и крайнего волнения. Это было во время происходящего в Москве, не помню точно, в каком году, международного конкурса скрипачей, собравшего тогда, как говорили, цвет лучших исполнителей мира. Этот конкурс имел для участников колоссальное значение.

Накануне дня этого его «экзамена» я зашел к нему на квартиру. Уже в передней меня перехватила его жена; совершенно расстроенная и испуганная, она сообщила, что «Саша, кажется, с ума сошел», что она очень боится за него, что он-де не только что побагровел, а почти что почернел... Действительно, вид его был достаточно ужасен. Тем не менее на конкурсе он играл великолепно и завоевал, не помню точно, но, кажется, второе (или третье) место, что в тех условиях было очень крупным успехом. Во время войны 1914 года мы как-то с ним разошлись, потеряли его следы, потом узнали, что в последние годы войны он концертировал в Скандинавии, кажется в Швеции, а затем о нем и вовсе ничего более до нас не доходило.



Скрипач
и певица

Скрипач Д. Крейн
и виолончелист Р. Эрлих
(Первое московское трио). 1917



Публичные выступления матери – с Могилевским или с Зиссерманом (виолончель) – начались в первый же сезон по возвращении из Германии. Все требовало времени, подготовки, все делалось загодя и длительно. Я не ошибусь, ежели назову первым годом таких концертов сезон 1907/08 года. А тем временем все шло своим чередом, музыка завладевала теперь всеми нами и самой даже квартирой!

Из вещей, которые она тогда играла, мне припоминаются квинтеты Шумана и Свендсена, а из сольного – «Крейслериана», Большая соната и «Карнавал» Шумана и си-бемоль-минорная Соната Шопена.

Эти и следующие годы были для родителей самыми, пожалуй, благоприятными. Влияние жизни в Берлине сказывалось: новые навыки, новая – для них – свобода действий содействовали новой линии как-то само собой сложившейся жизни. Гораздо чаще, чем когда-либо раньше, устраивались вечера, которые в те времена довольно претенциозно в обществе назывались нерусским колючим словом «журфиксы». Гости съезжались без осо-

бых приглашений, случайно и потому довольно разных кругов и интересов. Бывали и «люди искусств», причем чаще музыканты, реже писатели, почти совсем не бывали – непонятно почему – художники. Вечера эти были всегда оживленными, очень скромными, непринужденными и интересными. Нередко случалось, что за рояль садился кто-либо из гостей; если это были скрипачи, виолончелисты или вокалисты, мама им аккомпанировала.

Борис избегал появляться на этих сборищах, даже если среди гостей бывал его кумир тех лет А.Н.Скрябин. Впрочем, это понятно: он не хотел быть втянутым в разговор, что неминуемо произошло бы, появившись Борис за общим столом. Мне же ничто такое не угрожало. Я не представлял ни для кого никакого интереса, и на меня никто не обращал внимания. Поэтому, будучи в полной безопасности, я мог позволить себе роскошь спокойно прислушиваться к общим разговорам, всегда извлекая из них для себя что-либо новое и всегда интересное.

Кроме того, мне нравилось само течение вечера: и его яркое освещение, и красочное убранство стола, общий, негромкий гул голосов в разных местах, и яркость платьев среди черных сюртуков или костюмов, общее приподнятое у всех настроение и нестройный шорох ножей, вилок и тарелок или – вдруг – на секунду наступающее общее молчание. Многие, что мне запомнилось, запечатлевалось, вероятно, в силу новизны услышанного в первый раз. Потом, через множество лет, оно вдруг всплывало по совсем другим причинам и либо подтверждалось, либо, по иным уже положениям нового времени, себя опровергало. Вот и сейчас: описывая наши журфиксы, я вдруг во всей четкости вспомнил эпизод не бог весть какой важности, но произведший на меня тогда какое-то впечатление, скорее даже меня просто удививший. Завязался горячий разговор между архитектором Л.Н.Браиловским, преподавателем Училища живописи, моим отцом и почему-то А.Н.Скрябиным о зодчем итальянского Возрождения Андреа Палладио. Говорилось о его теории пропорций и взаимной связи всех соразмерностей; меня тогда удивило, что о таких специфических, архитектурных, то есть строительных вопросах говорит или даже спорит – и, значит, ими и до этого интересовался – музыкант; но когда в разгаре разговора архитектор, чуть не захлебываясь от восторженного пафоса, ему свойственного, стал говорить, что в рисунке, в форме и чуть ли не в характере палладианской балясины он видит совершенно ясно прообразом женскую руку, тут в разговор вступил отец, пытаясь подстрекнуть Браиловского, и стал говорить о более глубокой связи искусств с природой или что-то в этом роде... В разговоре стали поминать имя одного архитектора, мне тогда ничего не говорящее, какого-то Жолтовского, который-де такого же, как Браиловский, мнения. Кто мог тогда думать, что через каких-нибудь десять-двенадцать лет я сам, будучи еще студентом того же Училища живописи и зодчества, столкнусь с И.В.Жолтовским, уже академиком, который в моей последующей судьбе и жизни архитектора сыграет такую основательную и замечательную роль... Насчет «руки и балясины» Жолтовский нам не гово-

рил, но о цветке и росте в растительной природе и о связи форм архитектуры и природы рассуждения стали ныне трафаретными.

Обычно после ужиной части журфикса все переходили в гостиную, где стоял рояль. Начинаясь другая часть вечера – музыка. Как тогда все становилось одновременно чудесным, волшебным и очень простым! Музыка – да в каком еще исполнении! – торжествовала. Как запросто, не торгуясь и не чинясь, за рояль садились именитые музыканты; если тут же случались инструменталисты – скрипачи или виолончелисты – или певцы, то и они вступали в строй. Из певиц чаще всего бывала и великолепно пела М.А. Дейша-Сионицкая; у нее был прекрасный, глубокий и бархатистый голос. <...>

* * *

В зимний сезон, о котором я рассказываю, мне пошел пятнадцатый год, и моя самостоятельность – во многом – никем уже не оспаривалась. В это



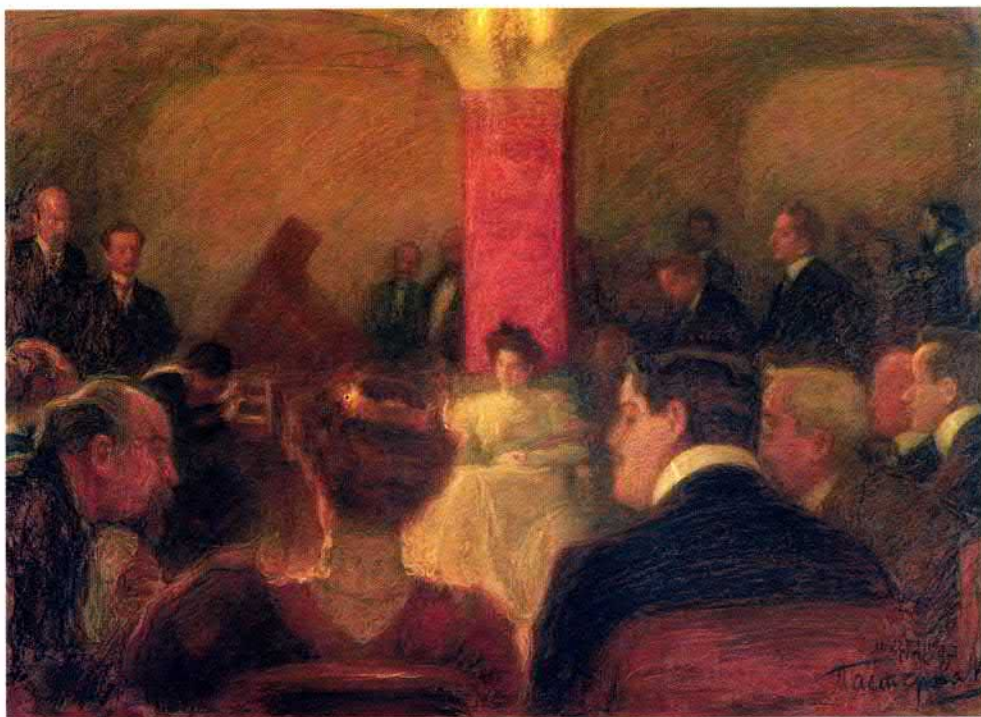
Наброски на программке

«ЖГУЧАЯ ПОТРЕБНОСТЬ В КОМПОЗИТОРСКОЙ БИОГРАФИИ»

IV

172

В ложе
(концерт Ванды Ландовской).
1907



время наступила и для матери какая-то новая пора жизни. Она будто проснулась от долгого и нелегкого сна – возобновилась им прерванная концертная деятельность и радостная жизнь в музыке. Расцветшая пора жизни, до краев наполненная музыкой, длилась, увы, недолго. Болезнь сердца, обозначившая себя еще в начальный период ее концертной деятельности, еще девочкой-подростком, теперь стала хозяйничать повсюду, частыми и все усиливающимися сердечными припадками. Борьба этих двух «качеств» сердца – музыкального и стенокардического – с возрастом становилась неравной; последнее слово было сказано болезнью. Но это было позже. Сейчас мать и я, вместе или порознь, были частыми слушателями разных концертов, которыми в те дни Москва могла хвалиться! Несколько слов о музыкальной жизни города.

Два крупных объединения, два очага – консерватория и Московское филармоническое общество – разделили между собой всю – или почти всю – посещающую концерты Москву. Бывали, конечно, и другие концерты, не зависящие от такого расчленения, но они не меняли, так сказать, определяющего баланса – либо по своей программной случайности, либо по своей малой мощности не отвлекая на себя большую публику. Водоразделом между консерваторией и филармонией намечались, главным образом, про-

грамма музыки и исполнители. Конечно, о четкой разделяющей пограничной линии говорить не приходится – тут вполне достаточно и приближения.

Вся русская классическая музыка, симфоническая и камерная, и – в основном – русские исполнители, воспитанные еще началом девятнадцатого века, «Могучей кучкой» и Стасовым, тяготели, может быть по старой памяти, к своей *alma mater*, тогда единственной. Я не хочу пользоваться игрой слов или дешево заигрывать, каламбура, но уже таково было само явление, возможно и не случайное: более консервативная музыка и более консервативно настроенные в музыке исполнители избрали местом своих выступлений Большой и Малый залы консерватории. Соответственно этому, а вернее сказать, тем самым стекалась сюда и объединялась тут своя и очень определенная публика, образуя свой характерный лагерь. Другой лагерь объединялся программой и исполнителями филармонии, то есть более молодой, новой, оригинальной музыкой Запада и западных ее интерпретаторов; они концертничали преимущественно в Большом и Малом залах Московского Благородного собрания, что в Охотном ряду. Концерты обоих этих объединений стояли, естественно, на качественно одинаково высоком уровне и по программе и по исполнению, и публика распределялась не по исполнителям, а по чистым тяготениям к той или иной программе. Бывало, что и в консерватории звучала новая музыка – например, Скрябина или Стравинского, – так же как в филармонии можно было услышать, скажем, музыку Глинки. Однако это не меняло установившегося обычая и отстоявшего себя отличия лагерей и всем известной репутации. Последняя была настолько уже ясной и диктующей, что когда появилось третье организующее начало – «Концерты С.А. Кусевицкого», то его абонементные, на весь год, циклами, концерты устраивались в залах Благородного собрания, потому, очевидно, что Кусевицкий приглашал в основном почти только западных дирижеров и западных исполнителей. О самих концертах – ниже; сейчас только о залах, куда я приходил либо один, либо с мамой или с одним моим приятелем, начинающим виолончелистом.

Эти залы существуют и поныне. Поэтому они всем знакомы. Но их общий вид совершенно изменился. Малый зал Благородного собрания



Наброски на концертах



Наброски на концерте



Наброски на концерте
(дирижер А. Никиш).
1908

сейчас, насколько я понимаю, как концертный зал даже не используется.

В те времена концерты посещались гораздо скромнее, чем сейчас. Когда приезжали тогдашние корифеи, как Иосиф Гофман или Эжен Изаи, народ даже и тогда не толпился у касс и перед входами в зал. Симфонические, хоровые и смешанные концерты исполнялись только в двух Больших залах – консерватории или филармонического общества. Камерная – сольная и вокальная музыка – главным образом в Малых залах тех же обществ.

В залах в те времена стояли ряды стульев и кресел; цена их билетов была различна не только из-за близости к исполнителю, но и потому также, что первые шесть – десять рядов составлялись из действительных кресел – широких, удобных, со своими локотниками и хорошими спинками. И кресла и стулья (также настоящие стулья!) в те времена были типа «гнутой венской» мебели «братьев Тонет в Вене»; легкие, красивые модели, у которых сиденья и спинки – плетеной соломки золотистого цвета, а политура гнутого дерева – глубокого коричнево-красного тона. В массе, в зале, эта легкая, ажурная, красивая мебель производила впечатление и праздничности, и какой-то одомашненности одновременно. Такая мебель была тогда очень распространена; она имела среди москвичей большой успех и спрос – в каждой квартире средней интеллигенции часто можно было найти что-либо подобное из тонетовской мебели.

В залах кресла и стулья были расставлены к началу концерта в чинные ряды, как по нитке, но совершенно свободно, то есть не прикрепленными наглухо к полу и друг к другу. Обыкновенно концерты посещались одной и



Наброски
на программке концерта
Парижского квартета
Люсьена Капе. 1911

той же публикой регулярно, даже если и не «абонементной». Большинство знало уже друг друга, не будучи, однако, между собой знакомыми. Поэтому уже к первому антракту под воздействием притягательных флюидов музыкальной восторженности и необходимости хоть как-нибудь поделиться обуревающими переживаниями и впечатлениями люди – значит, и стулья и кресла под ними – сбивались со строгой стройности своих рядов и образовывали магнитные поля островков – особенно к концу концерта, когда чинности рядов вообще уже не было, а все бывало, как дома, перемешано.

Впоследствии, не помню, когда именно, но, думается, ближе уже к четырнадцатому году, началась борьба с таким вольнодумством публики, кстати сказать, численно значительно возросшей; сначала в венские кресла и стулья регулирующим началом привнесли длинные шесты, пропущенные под сиденьями, к которым наглухо привязаны были задние ножки мебели. Но даже и такие ряды, свободно стоящие на полу, имели плохую привычку съезжать с намеченных строгих положений. Поэтому в партере Большого зала консерватории появились – в двадцатые, кажется, годы – те immobileнные деревянные конструкции тесных и малоудобных «мест» с откидными сиденьями, положившие начало выжиманию лишних мест в зале. В более свободном, простом, но аристократичном – даже и по архитектуре Казакова – Большом зале филармонии кресла и стулья оставались жить; при Кузевицком они еще запомнились. Наоборот, демократичный дух консерватории был более строг и суров в отношении к своей публике, что усугублялось еще и серьезностью овальных портретов композиторов, осуждающих своим присутствием всякое попустительство в таком храме искусства музыки.

Малый зал Благородного собрания был особенно уютен и красив. Его стены были окрашены в глубокий темно-красный колер. Белые части – откосы дверей и окон – были теплого тона слоновой кости, с глянцем под мрамор. В зале не было эстрады, а только небольших размеров подиум, и со стороны двери из артистической комнаты на подиум поднимались по приставной, деревянной, в три подъема лестничке. Акустика зала (да и Большого зала тоже) была замечательная, и артисты-исполнители чувствовали себя там очень легко и непринужденно. Вход в Малый зал был с улицы обособлен от входа в Большой зал. Этот Малый зал в двадцатые годы был перделан и перекрашен; его отвели под большой буфет, функционировавший при Большом зале. Нельзя сказать, чтоб это было хорошей идеей, и, кажется, такое использование чудесного зала было вскоре отменено.

* * *

Репетиции матери начались и пошли полным ходом еще в январе 1907 года. Она сговорилась с давнишним своим партнером, скрипачом И. Гржимали, и замечательной виолончелисткой Анной Любошиц, часто выступавшей с успехом, об исполнении на концерте известного Трио Чайковского («На смерть великого артиста», a-moll). Музыка этого Трио, тогда еще не

так заигранного, я знал уже более или менее и теперь, по маминому разучиванию, стал в ней хорошо разбираться. Это мне очень помогло в том смысле, что я мог улавливать, в чем или, вернее, чем отличалось мамино понимание текста, из-за чего происходили редкие остановки при репетировании, в чем было расхождение во мнениях партнеров, их уговоры и доводы, убеждающие особенно на тут же исполняемых примерах вариантов.

Это было крайне интересно, увлекательно и поучительно слышать со стороны; слушая все это из другой комнаты, я им нисколько не мешал, а вместе с тем как бы соучаствовал в их музыкальном анализе идей композитора. Случалось, что темпераментный, хоть и не молодой уже Гржимали, отстаивая свои соображения, вдруг вскипал, возмущался, по-стариковски говорил громче обычного, но вдруг неожиданно умолкал и, вероятно убедившись в своей неправоте, соглашался с доводами матери. Тогда музыка вновь овладевала квартирой и, успокоив всех в ней – и исполняющих, и меня, обеспокоенного такой вспышкой разногласия, – снова катилась дальше, до следующей остановки. Такие общие репетиции показывали, кроме всего прочего, еще и замечательное единомыслие партнеров в смысле чтения и понимания своих партий, поэтому остановок для убеждения и уговоров было сравнительно мало. Репетиций же было обычно три, четыре, от силы пять: все шло гладко, уверенно, убежденно и убедительно, наступал срок для необходимых побочных, но неизбежных дел, которые вел кто-нибудь из приглашенных студентов консерватории либо самих партнеров, более молодых. Нужно было договариваться о дне концерта, о зале, о разрешении властей на устройство его, о расклейке афиш и о газетных анонсах, о билетах. . . А у матери появилась своя забота: надо было выбрать инструмент, обеспечить доставку его на сцену, пригласить настройщика и так далее. Играла она всегда на Бехштейне, от Циммермана на Кузнецком мосту. Там маму уже знали и всегда шли ей навстречу беспрекословно. Чаще мать выступала – соло или в камерной музыке – в Малом зале филармонии (здание Благородного собрания), но не исключался и Малый зал консерватории. Зал и эстрада (еще без органа) отделены были от артистической комнаты толстенной, полой внутри, дверью – почти шкапом, выгнутым со стороны эстрады по кривой ее раковины. Я обычно поджидал мать в этой артистической, сидя на диване.

Я очень любил сопровождать мать на утренние репетиции или проверку инструмента, уже доставленного в зал, – особенно в интимный, замечательный, почти ласковый зал филармонии. Мы приезжали на извозчике, выбирая самые широкие, то есть немодные сани, потому что я держал на коленях мамин стул; он всегда фигурировал на эстраде – на других матери было неудобно и непривычно. Она всю жизнь пользовалась этим стулом, берегла его очень, и удивительно, как это он не попал за границу, когда мы туда всей семьей отправлялись.

Пустой и освещенный окнами, но не с солнечной стороны, зал казался меньше того, чем он был. Когда он утром пустовал, его прекрасная акусти-

ка портилась – казалось, что стены, недовольные отсутствием слушателей, в сердцах отдавали звук обратно. Гулкие шаги, начинавшиеся еще где-то далеко по коридору, приводили в зал какого-нибудь редкого утреннего слушателя – чаще служителя при залах. Они всегда были требовательными, но очень деликатными слушателями. Громко разговаривать было невозможно, поэтому разговаривали шепотом, как заговорщики, даже когда исполнители замолкали, совещаясь друг с другом. Эти остановки музыки, какие-то переговоры, потом – громко – «начнем с буквы Д» или «начнем с такого-то такта» и т.п. – та «кухня», где начинается творческая интерпретация и ее анализ, – мне особенно нравились.

На самом вечере все шло по-другому: торжественная минута, когда вдруг зажигаются все лампы; тишина устанавливается не сразу, она прерывается шуршаньем множества программ. Но вот теперь уже все замерло – открывается дверь артистической; из нее выходит, наклонив голову и придерживая шлейф белого платья, мама; за ней, в черном фраке и со скрипкой под мышкой, – Могилевский. Мама легко взбегаёт по ступенькам на подиум, подходит с поклоном к роялю, а затем для нее все пропадает, кроме внутренних видений. Казалось, что и Могилевский абсолютно не волнуется. Но это только железная его выдержка. По словам матери, она переставала волноваться, только когда садилась за инструмент. Тут начинались уже не волнения, а определенный внутренний и сверхъестественный подъем, сильное напряжение чувств и воли.

Перед роялем сидя, мать держалась спокойно и просто. Она не думала вовсе о публике. Суждение, обычное, о «контакте» для нее значения не имело. Ее контакт был с инструментом и, как сама она говорила, с исполняемым композитором. Тут искала она – и находила – общий язык. И это было для нее самым главным и важным.

Она сидела с виду как-то бесстрастно, как будто даже безучастно, но внутренне – в огне. Все ее видимые движения были заурядны, просты и лаконичны. Не она играла руками – но руки играли ею; они играли все, что надо и как надо. Даже в особо сильных или трудных для исполнения местах, при более тяжелых ударах, когда обычно руки взлетают, как бы желая оторваться от клавиатуры или от туловища исполнителя, я не припомню чего-либо подобного в ее игре; школа Лешетицкого, говорила она, вырабатывала и добивалась тяжелого удара только в развитии силы в мускулатуре руки, а не в ее броске и весе.

А эти взлеты рук, что бывает сплошь и рядом, редко кто делает красиво и убедительно. Я вспоминаю, например, игру Иосифа Гофмана, этого короля Шопена (сейчас он – Гофман – успеха у публики не имел бы), и мысленно сравниваю с игрой, так мало, к сожалению, записанной, Г.Г. Нейгауза. Он, как и Гофман, только изредка скидывал руки и свою шевелюру – всегда артистично и в высшей степени элегантно. Его сын, Станислав Нейгауз, делает это еще красивее, еще аристократичней – в этом также сказывается большой артист.

Пианист (Иосиф Гофман).
1912

Пианист (А.И. Зилоти).
1910-е гг.



За роялем мать позволяла себе лишь одну вольность: в длительных паузах она вытирала своим платком пальцы и легко проводила им по клавиатуре. Этот платок, как и ее собственный стул особого вида, были непременными ее спутниками и соучастниками концертов.

Когда же произведение завершилось, она столь же просто, как садилась, вставала и, легко опираясь рукой о рояль, благодарила за прием и аплодисменты, только легко кивая головой. Она в пояс не кланялась и не сияла улыбкой. Она всегда оставалась ласковой, но и серьезной. Выше всего она ставила – и очень ценила – искренность и значительность простоты сердца. Не заставляя публику долго ждать и сама не ожидая длительных вызовов и выкриков, она бисировала, если видела, что зал этого заслуживает (а не она сама!), и исполняла на бис одну-две еще ею не исполненных за вечер вещи, очень редко – три и больше, смотря по своему состоянию и желанию.

Если это был не ее сольный концерт, она со своими партнерами (чаще это был скрипач Могилевский) исполняли на бис какую-нибудь часть из сыгранных на вечере сонат.

В те времена публика была степенна. Бесилась она – главным образом молодежь – только на концертах И. Гофмана и Я. Кубелика. Они были для Москвы два корифея инструментов и техники. А. Зилоти, приехавший на один или два концерта из С.-Петербурга в Москву, имел всегда исключительный успех, но никогда публика не нарушала неписаного этикета и не выражала своего восторга и темперамента ни в теперешнем, очень ходком, скандируемом, как военный марш или аккомпанемент к частушкам, аплодисменте, ни в бушующих волнах выкриков, вызовов и общего гама. Когда

подобное, в гораздо меньших масштабах, все же происходило, тогда говорили: опять курсистки взбаламутились!

Я очень любил возвращения домой с таких маминых концертов. На столе нас поджидали свечи в канделябрах, кое-какая закуска, чай... После напряжения и труда всем было приятно, в тиши, перебирать в памяти запомнившиеся эпизоды концерта, слушать обсуждение концертантами отдельных мест программы, замечания тех, кто из публики случайно прямо с концерта заходил к нам. Такой вечер дома не затягивался; все понимали, как нужен покой и отдых исполнителям, но все же раньше двух часов ночи едва ли расходились: концерты в те времена начинались ровно в девять вечера, кончались же около полуночи или ровно в двенадцать часов ночи...

А вот ночью... Да, ночью шла полная расплата за все! За успех, за цветы, за аплодисменты. За дивную радость творчества, за витание в музыке и забытую землю. За смелость дерзания, за нарушение равновесия – за все, за все расплата происходила тут же, тою же ночью!

Ах, как завидовала мать тем, кто мог, **так** не расплачиваясь, часто и почти подряд давать несколько концертов! С каким чувством собственной своей теперь инвалидности вспоминала она и рассказывала нам о времени, когда за одну поездку по разным городам давала до двадцати концертов! Концертов с оркестром и сольных, иной раз по два-три дня подряд в одном городе! И с каким заслуженным триумфом, когда ее, еще девочкой, через весь зал на руках под овации и гром аплодисментов проносили студенты из публики.



За роялем.
1912

И все же даже эти, такие теперь редкие для исполнителя-музыканта, выступления – как они ее радовали, обновляли и убеждали!

Но – рядом шла боязнь! Боязнь физической слабости, телесной немощи. Тут смешалось все: и фактическая немощь, и немощь в воображении, и мысли о долге и возмездии, и, может быть, ее давняя боязнь судьбы и предначертанья, снова все всколыхнувшая.

В доме об этом разговоров не было. Теперь я был достаточно взросл, чтобы уловить факт такого разговора, ежели бы он происходил, и чтобы принять в нем хотя и пассивное участие безголосого слушателя. Но никаких таких разговоров не было, и внешне за прекращение маминых концертов говорило только учащение и усиление сердечных припадков, поселявших страх и постоянное опасенье наихудшего даже и в нас самих.

* * *

Играть на рояле, как мама, я мечтал еще с детства. На мои долгие просьбы мать сдалась и решила, не веря в успех, меня испытать. Поначалу дело пошло хорошо, гладко и быстро, мама была довольна. Но когда мы перешли (довольно скоро) к более трудным упражнениям и в более быстром ритме, у меня появилась и усиливалась странная боль в правой кисти; сначала мать думала, что это обычная и нормальная чувствительность утомления, но, прислушиваясь к моим стонам, она обратила свое внимание на необычное движение сухожилий, управляющих пальцами. Приглядываясь к моей руке, она убедилась в обоснованных моих воплях.

Обратились к знакомому доктору. Осмотр, расспросы и наблюдения выявили дефект в кисти, требующий для возможной в будущем игры на фортепиано вмешательства хирурга. Соглашаться на сложную операцию, не будучи уверенной в моих данных, мать не решалась. Так и закончились, к моему крайнему огорчению, но одновременно и к радости избавления от мучительных болей во время игры, мои занятия. А в душе я продолжал – в детской резвости – считать себя пианистом, которому подвластны любые самые трудные произведения. Тут надо отметить, что музыку в те времена я слышал только дома и воспринимал ее своеобразно – не как исполняемую кем-нибудь, а мною слышимую, но, наоборот, как играемую мною самим; если в каких-нибудь пассажах или отрывках музыка – в исполнении – не совпадала с моим музыкальным представлением, я сердился на исполнителя, или это причиняло мне огорчительную боль, и мысленно я тут же исправлял допущенное расхождение. Мне казалось – вполне серьезно, – что истинные желания и мысли композитора, автора я понимаю лучше, правильнее других. Странно, но такое необъяснимое отношение к слушаемому, как к исполняемому мной самим, не исчезло с возрастом и появляется иной раз, стыдно сказать, даже и сейчас.

Возвращаюсь, однако, к прерванному рассказу о гимназисте четвертого класса. Мне остается тут немного, чтобы его докончить тем, как я стал «скрипачом на час». Волею судеб после долгого перерыва я снова оказался,

Наброски на концерте
(на фото С. Кусевичкого)



С. КУСЕВИЦКИЙ.



Шура со скрипкой.
1911



Наброски на концерте
(С. Кусевичкий)

как в раннем детстве, в водовороте музыки: фортепиано, скрипка, виолончель – порознь и в совместимости – в сонатах, трио, квартетах снова вызвали во мне давнюю, еще детскую страсть стать деятельным музыкантом. Помня, что дефект в руке не даст мне счастья быть пианистом, я загорелся желанием овладеть инструментом, где не потребуются такой свободной подвижности пальцев кисти правой руки. Я был очарован игрой А. Могилевского. Меня поразила кажущаяся легкость самой техники инструмента, на самом-то деле труднейшего и капризнейшего. Отлетая в моей фантазии в таинственные глубины скрипичного совершенства, витая в ней как уже признанный всеми скрипач, я добился того, что мама взялась переговорить с Могилевским о рекомендации студента-консерватора мне в учителя.

Могилевский, как профессионал, отнесся к нашей просьбе критически, как и следовало ожидать; конечно, он был прав, он отговаривал, выдвигая одно «но» за другим: и поздно спохватился – пальцы, руки да и уши не податливы уже, как в детстве, и гимназия – ее ведь не сбросить со счета, и постановка рук – дело долгое, и т.д. и т.д. Но чем больше выдвигал он доводов против, тем вызывал все большее упрямство и упорство во мне. Внезапно он сдался и – для нас совершенно неожиданно – предложил свои собственные услуги. Так я стал его учеником.

Вот тут-то вскоре все и вышло наружу. То, что мне казалось легким, на деле оказалось невыполнимым: и пальцы не шли, и уши не слышали, и руки все уходили куда-то вбок и не слушались меня несколько! Мальчишество, с каким я ринулся завоевывать искусство, раскрылось очень скоро. Но я твердо решил все преодолеть. Я сократил мои гимназические дела, полагая, что успею в дальнейшем наверстать упускаемое. Много, упрямо и упорно работал над постановкой рук, перед зеркалом, изображая скрипача, так как по совету учителя играл на «немой скрипке», чтобы не резать людям уши. Так прошло года два-три, а я осилил только самые азы, да и то не полностью – срывался на любом участке!

Я приходил на урок, уже на лестнице теряя самообладание, дрожа от неизбежных окриков и обидностей, какие мне частенько выпадало выслушивать, но я все терпел и заставлял себя стоически переносить унижение. Как горько было мне видеть, с каким сочувствующим взглядом открывала мне дверь кабинета жена Могилевского! Как еще конфузнее мне бывало после всех этих «ослиных ушей» или «курьих пальцев» красным, потным выходить из кабинета и проходить мимо ожидающей своей очереди красивой консерваторки, уже умеющей играть! Как часто, дома уже достигши чего-то, я в кабинете все утрачивал, и ноты вместо чинного стояния по местам прыгали по линейкам вверх и вниз, путая еще более мои, окриками уже спутанные, возможности! Поняв безнадежность положения, я сделал то единственно верное, что было нужно, – я распростился – и навеки – со скрипкой и скрипичной игрой.

Мне хочется закончить рассказ о мамином втором периоде музыкальных выступлений ее последним, прощальным концертом в 1911 году, когда

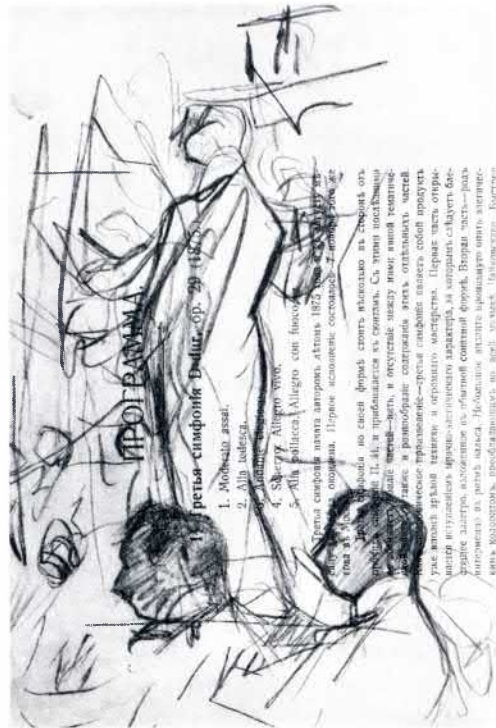
она была приглашена С.А.Кусевицким сыграть Трио Чайковского с Крейном и Зиссерманом на вечере, им, Кусевицким, устраиваемом. Последним этот концерт был потому, что болезнь сердца разыгралась уже вовсю.

Врачи не понимали болезни, и диагнозы бывали различны, значит, неточны. Видя все расширяющееся наступление болезни на пациентку, они рекомендовали прекратить концертную деятельность, так как это была чрезмерная нагрузка на ее сердечную деятельность, а обе эти деятельности будто бы взаимно исключались. Эта нагрузка, столь радостная и счастливящая пианистку, а через нее и всех нас, оказывалась для нее непомерно дорогой по оплате. Домашние концерты, сократившиеся до комнаты с пятью-шестью слушателями, продолжались и дальше, и ее игру дома слушали в свое время и Скрябин, и Рахманинов, и многие другие. Уже значительно позже она играла и Верхарну, и Ключевскому, и князю Кропоткину, и другим, позировавшим мужу (не мне вдаваться в анализ и оценку ее игры и ее концертных выступлений). Моя мать, при ее скромности и малом тщеславии, не сохранила – и никто из нас не сохранил – ничего из тех рецензий и критических заметок, которые мы читали во многих московских газетах на следующие после концерта дни. В архиве семьи, к счастью, недавно обнаружили две-три рецензии, и это может меня документально поддержать: имена А.Н.Корещенки и Н.Д.Кашкина, так же как Ю.Д.Энгеля, вполне известны.



С. Кусевицкий.
1916

Концерт С. Кусевицкого
(наброски на прогаммке).
1916



Абонементные циклы концертов С.А. Кусевицкого начались примерно с 1910 года, может быть, и позже. Сам Кусевицкий был великолепным солистом на контрабасе. Когда он солировал на контрабасе, говаривали: Кусевицкий выступает со своим шкафом! Но из этого «шкафа» он извлекал поразительное звучание. Правда, он играл на уменьшенном, не полногабаритном контрабасе, который оканчивался более длинной ногой, чем бывает у нормальных размеров контрабасов.

С.А. Кусевицкий ездил в Германию брать уроки искусства дирижирования у Никиша. Московский пианист, только что кончивший консерваторию, очень даровитый музыкант и композитор И. Добровейн был приглашен Кусевицким проигрывать на рояле клавиры оркестровых вещей, которыми он хотел дирижировать, так как сам Кусевицкий на рояле не играл. Кусевицкий создал свой постоянный, хорошо оплачиваемый и только ему подчиненный оркестр. Сам он дирижировал лишь несколькими концертами, большинство же шло под управлением лучших дирижеров Запада. Сололистами были также лучшие силы русского и западного исполнительства. По своим программам и великолепному оркестру концерты Кусевицкого быстро завоевали симпатию москвичей.

Концерты давались, как я уже упоминал, в Большом зале Благородного собрания. От сезона к сезону места в зале попадали в одни и те же руки, поэтому публика знала друг друга в лицо, все перезнакомились и при встречах здоровались.

В ряду других московских концертов Московского общества и филармонии эти, Кусевицкого, выделялись по заслугам. Они имели свое лицо и перwokлассную марку.

* * *

В годовщину смерти Л.Н. Толстого «Общество Толстовского музея» обратилось к Кусевицкому с просьбой организовать траурный вечер памяти Л.Н. Толстого. Кусевицкий согласился, и 10 ноября 1911 года состоялся вечер с серьезной и глубокой нотой траурной торжественности. Консерватория освободила на этот вечер свой Большой зал. Он был освещен, что редко бывало, полностью, со всеми дополнительными лампами, что придавало залу чрезвычайную импозантность и великолепие. В программу вечера были включены из особо любимых Л.Н. Толстым музыкальных произведений только два – Трио Чайковского («Памяти великого артиста», а-молл) и Пятая симфония Бетховена. Трио Чайковского исполняли: партию фортепиано – моя мать, скрипки – Д. Крейн и виолончели – Д. Зиссерман. Трио шло в первом отделении, после литературной части, а симфония заканчивала во втором отделении весь вечер. Дирижировал С.А. Кусевицкий.

Вряд ли понимала публика, почему партия рояля звучала особенно похоронно-траурно, сильно и величественно. Вряд ли кто вообще мог это понять. Казалось, лицо самой музыки Трио вдруг стало новым, более тра-

гичным, и это ощущалось, вероятно, всеми; зал необычно замер, как будто бы опустел... ни шелеста программ, ни единого звука, кроме звука музыки на эстраде.

Во время исполнения этого Трио я был в артистической, ожидая исполнителей, зная мамино настроение. В кармане у меня – разные пузырьки с лекарствами на всякий случай, для «первой помощи». Отец же со старшей из сестер и, возможно (не помню теперь), с младшей, Лидой, сидел в зале.

Торжественность и исключительность вечера перекинулась и сюда, в артистическую: здесь был накрыт стол, стояли бутылки с вином и коньяком, вазы с фруктами, бутерброды, пирожные. Огни лампы и бра отражались зайчиками в стекле приборов.

Несколько человек, среди них и дежурные, в молчании сидели на диванах, на стульях. Я, как и все, прислушивался к доносящейся очень знакомой мне музыке, но ее не узнавал и удивлялся какому-то новому смыслу звучания; такой интерпретации ранее у матери не бывало, казалось, что играет кто-то другой, не она; да, эта игра раскрывала новое осмысление и существо заигранной музыки Трио и выражала сейчас чистую музыку горя, прощания, ухода...

Я слушал и вдруг обратил внимание на фигуру Кусевицкого, который стоял у полуоткрытой двери на эстраду. Кусевицкий, в черном фраке, с черными волосами и с его обычно сангвинично-темным цветом лица, красивым силуэтом вычерчивался в створе на ярко освещенном фоне эстрады, на светлой полированной деревянной обшивке, на трубах органа...

Кусевицкий стоял неподвижно, несколько склонив голову – его обычная поза. Он внимательно, как дирижер, слушал ансамбль; музыка, видно, его захватила. Меня несколько не удивило – я счел все прямой и непосредственной реакцией, – когда вдруг от чего-то его передернуло, он вздрогнул и тыльной стороной руки провел по глазам, смахнув, очевидно, помешавшую ему слезу.



У рояля

«ЖГУЧАЯ ПОТРЕБНОСТЬ В КОМПОЗИТОРСКОЙ БИОГРАФИИ»

IV

187

Это был последний концерт, последняя встреча пианистки с публикой. Такое вынужденное решение мать приняла, чтобы дать себе возможность лечения, отдыха, покоя...

Два или три незначительных выступления в сборных благотворительных концертах в пользу московских лазаретов для раненых офицеров в первый год войны нельзя считать концертными выступлениями по небольшой доле участия в них.

Так закончился ее второй, короткий период концертной деятельности, с 1907 по 1911 год. После концерта ее у Кусевицкого, в Трио Чайковского, мы слушали ее игру только дома и только в обстановке будничной семейной жизни. Вероятно, мать согласилась на предложение Кусевицкого сыграть на траурном вечере эту трагичную музыку именно потому, что она уже решила прервать свою концертную деятельность и это Трио – по смыс-



Борис Пастернак
в год окончания гимназии.
Фото 1908 г.

Набросок
(за пианино – Б. Пастернак).
1915



лу, по настроению – более всего подходило к такому невысказанному прощанию с публикой, с эстрадой, с волнениями выступлений. И исполнение действительно выразило эту горечь и тяжесть прощального концерта.

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

Борис Пастернак учился в седьмом, предпоследнем классе гимназии. По будням он сочинял вечерами, а задачи по фуге и контрапункту решал на переменах и зачастую даже на уроках. Праздники были целиком в его распоряжении. Он писал, что они фактурно отличались от будней, как белая плотная бумага иллюстраций от серых печатных страниц.

Окна комнаты смотрели на юго-восток, и низкое зимнее солнце слева направо проплывало над крышами почтамта и за Меншиковой башней. Он наводил у себя аскетический порядок. Тщательно опрарвленная постель, вытертый стол, книжная полка с книгами, которые он читал и которые были нужны для занятий. Ощущение дня, за который надо много успеть. Праздники «казались суставом времени, созданным для того, чтобы действитель-

«ЖГУЧАЯ ПОТРЕБНОСТЬ В КОМПОЗИТОРСКОЙ БИОГРАФИИ»

ность и творчество, оба одинаково живых и одинаково нужных крыла, могли складываться и распростирались, для сна и для полета»¹.

Энгели жили на Большой Никитской, в доме Олькинда (теперь дом с магазином «Консервы» на улице Герцена). «Борис тогда еще не был поэтом. Он бредил Скрябиным и брал уроки теории музыки у нашего отца. Иногда они спорили на философские темы – чаще это были вдохновенные, бурные монологи Бориса. Мы их, конечно, не понимали, но слушали с восторгом. Он был значительно старше нас, и подружились мы гораздо позже»², – пишет Ада Юльевна Энгель.

Юлий Дмитриевич не любил рассуждений об искусстве и не прощал словесности даже Скрябину, считая, что его музыка оригинальна и покоряет слушателей совершенно независимо от связи его творчества с философией. «Прекрасная философия может породить прескверную музыку, и наобо-



Пианист Д. Шор
и виолончелист Р. Эрлих
(фрагмент)

¹ Пастернак Елена. Из первых прозаических опытов Бориса Пастернака. Публикация II // Boris Pasternak. Essays. Stockholm, 1976. P.39.

² Энгель-Рогинская Ада. Ю. Энгель (воспоминания дочери) // Энгель Ю.Д. Глазами современника. Цит.изд. С. 498.

рот»¹, – сказано в его рецензии. Его занятия с Пастернаком продвинулись настолько далеко, что подготовка к экзаменам по курсу композиторского факультета Московской консерватории стала задачей с реальным сроком, но он не считал возможным единолично руководить им на этом этапе. По его совету обратились к Р.М. Глиэру, молодому, очень производительному и преуспевающему композитору. Он должен был вскоре стать профессором, отличался большими техническими способностями и хорошим музыкальным вкусом. То, что он, как говорили, «свободен от излишеств новейшей русской музыки Скрябина и Стравинского», тоже казалось положительным. Проэкзаменовав Бориса Пастернака и прослушав сочиненные к тому времени вещи, Рейнгольд Морицевич согласился стать его руководителем.

В столицах начали осваивать послереволюционные возможности. К прежним предприятиям, издательствам, журналам и обществам со дня на день прибавлялись новые. Деловой и духовный расцвет, обусловленный слабостью жестокой и реакционной власти, не встречал трезвой оценки в общественном сознании. Его здоровым симптомам не верили и их стыдились. Писали о крушении надежд и чаяний и, по мере сил пользуясь преимуществами политической неопределенности, считали их признаками наступившего упадка. Блок печатал в «Золотом руне» критические обзоры. Один из первых был назван «Безвремяе».

14 марта 1907 года Розалия Исидоровна вместе с О.Л. Книппер, А.И. Сумбатовым, В.И. Качаловым, И.М. Москвиным, Д.С. Шором, Д.С. Крейном и другими участвовала в благотворительном литературно-музыкальном вечере, а 1 апреля был ее именной воскресный концерт.

Старинное подмосковное имение Н.В. Путяты Райки расположено на высоком северном берегу Клязьмы, в районе Щелкова. Теперь в нем находится санаторий Министерства иностранных дел и едут туда со станции Чкаловская. В начале века оно принадлежало богачу-дельцу Некрасову и многочисленные построенные в разное время и в разном стиле дома в парке сдавались внаем. На лето там располагалась семья замечательного инженера-механика А.В. Бари, одна из дочерей которого – Ольга Александровна – была ученицей Леонида Осиповича. По их совету был снят белый одноэтажный дом, просторный и высокий, с большим крыльцом-террасой. Там Пастернаки прожили лето в 1907, 1908 и 1909 годах. С соседями по Райкам близкое знакомство не прерывалось и впредь, их имена упоминаются в письмах. Большинство членов живших там семей фигурирует в работах Леонида Осиповича.

Историки литературы не без основания считают, что проза Толстого исходит и развивается из его дневников. В том же смысле можно сказать, что источником стихов и прозы Пастернака, а в последующем и авторским литературным комментарием служат его письма. Переписка с родителями со-

¹ Энгель Ю.Д. Глазами современника. С. 245.

ставляет самую обширную и значительную среди других эпистолярных линий. Первые сохранившиеся письма посланы из Райков вдогонку уехавшим за границу родителям 9, 10 и 11 июля на адрес близких берлинских друзей – Розенфельдов:

«Вчерашний ваш отъезд мы справили „венецианским“ гулянием с иллюминацией, песнями, под благонадежным надзором. В черной, змейками колеблющейся маслянистой жидкости пруда металлически-яркое отражение фонариков. – Это было замечательно. Луна была первостатейная. Бари знают уйму шансонет на всех языках и такую же массу народных песен. Жаль, что я с Шурой не знаем. <...>»

13 июля в Брюссель: «Дорогие мои папа и мама! Простите, что 1–2 дня не писал вам, но ведь писать ежедневно при той спокойной, лишенной лодок, купаний и всех из ряду вон выходящих явлений жизни, которую мы без вас ведем, очень трудно, тем более, что погоды были отвратительны и приходилось сидеть дома. . . Но если вы можете признать, что празднования пяти рождений райчан и райчанок, сошедшиеся в один день, и участие в одном праздновании Жони и Лиды вещь интересная, то слушайте. Позавчера были именины Ольги Александровны, О. Давыдовой и девицы того же наименования у Левиных. У Давыдовых была чудная иллюминация и фейерверк. Мы стояли с бабушкой в начале давыдовской аллеи и все видели. Я говорю „чудная“ иллюминация, – то же самое я говорил всем, с которыми по этому поводу приходилось говорить, но в сущности мне она не особенно понравилась – своей назойливой пестротой, до такой степени не гармонизировавшей с грустным и величавым спокойствием этой усыпальницы аристократии. Только лунный свет, как тоже что-то прошлое, великое и отжившее, как *Todes Ahnung*¹, родственен этому дому и консонирует с ним в таком грустном, белом, минорном сочетании. *Adagio un poco fieramente*².

Ах Боже мой. Я ведь совершенно забыл «правила о свободе печати и слова», по которым я не имел права философствовать, но я упустил это и прошу прощения. Я в сущности нечто вроде св. Троицы. Индия³ выдал мне патент на звание поэта первой гильдии, сам я, грешный человек, в музыканты мечу, вы меня философом считаете, но я боюсь, что все это вызвано не реальными, наличными достоинствами, а скорее тем, что установилось общее мнение такого рода».

Последующие страницы содержат подробный отчет о здоровье и занятиях детей и бабушки: «Когда-то я не любил бабушку – теперь я ей скоро сделаю *declaration en forme*⁴, главное, я боялся, что придется идти на компромиссы в занятиях, но, слава Богу, не пришлось».

Из писем Шуры следует, что ежедневные занятия по расписанию были для брата законом.

¹ Предчувствие смерти (нем.).

² Медленно, слегка горделиво (итал.).

³ Домашнее прозвище брата Л.О. Пастернака Александра.

⁴ Признание в любви (франц.).

П.Д.Эттингер спрашивал сыновей об адресе родителей. Боря 25 июля отвечал ему, что родители путешествуют по Западной Европе, что письма им из Райков пишутся ежедневно, но многие, вероятно, не успевают попасть по меняющемуся адресу. После описания жизни в Райках в том же письме сообщалось о том, чем Боря занят, что его волнует и как ему одиноко: «Бабушка удивительно печет хлеб, так что аппетит низшего порядка утоляется нами великолепно. Что касается аппетита другого, то, увы, я голоден как волк, и если волчий вой можно передать в музыкальных задачах минорного характера, то я достигаю совершенства в этом жанре и вою во все лопатки».

Муж Анны Александровны Бари, физиолог, профессор Казанского университета А.Ф.Самойлов, занимался вопросами слуха и в связи с этим акустическими аспектами музыки. Борю волновало, что у него нет абсолютного слуха, то есть умения отличать высоту любой произвольно взятой ноты. Разговоры с Самойловым на эту тему вносили тревогу и вызвали раздражение, о чем в том же письме П.Д.Эттингеру говорилось:

«На днях он специально со мной пошел гулять, разговаривали, – он прямо собаку съел на этом вопросе... но, Боже, как скучна стала мне эта съеденная собака, особенно когда в одном месте нашего разговора я ждал, что вот, вот он заговорит, но, увы, говорил Гельмгольц, Риман и другие, неглубоко понятые томы. Он просил меня зайти к нему, сыграть ему что-нибудь, но, во-первых, мои сочинения абсолютно неинтересны, и, во-вторых, неинтересен он сам. Я его уважаю и серьезно это знаю, но... (это надо дополнить миной).

Итак, ему недостает „чего-то“.

Вы же знаете, что такое заключается между этими кавычками; если бы Вы не знали, я бы не писал всего этого.

Здесь нет никого, никого интересного, единственный человек, с которым мне бы хотелось поговорить, это Ольга Александровна, но это не придется наверное. А в сущности, прочтя все это, я почувствовал, хотя и поздно, что все это вздор. Выть *à la lupus canis*¹ и пускаться в комментарии по поводу этого воя – вещи несоединимые. Но ведь Вы спрашиваете, как я поживаю; я только хотел ответить правду.

Но что здесь, как и везде, восхитительно и никогда не надоедает, это природа. И как часто кажешься ничтожным, со всем своим исканием, со всем своим воем, перед каким-нибудь заходом солнца, когда он обдаёт своим последним ровным и могучим красным дыханием (Боже, сколько прилагательных) все великое, которого не замечает человек, когда чувствуется присутствие „святого“ – красоты... И странно, при виде красоты (что для меня святая святых) мой „экстаз“ клонится к полюсу страдания. В этой красоте все время звучит для меня какое-то „повелительное наклонение“... пойми, сделай что-то, – словом, какой-то императив, заставляющий искать

¹ По-волчьи (франц. и лат.).

Портрет Бетховена.
1920



той формы, в которой я мог бы реагировать на эту красоту. Углубление ли это в сущность фатума – то есть философия, ответ ли это красоте в форме восторга – искусство – нет, это что-то неопределенное, неясное, мучительное.

На днях здесь рядом Мамонтовы играли в 4 руки симфонию Бетховена, хорошо играли. Собиралась гроза. Знаете, в четвертой (или третьей) части этой симфонии есть длинный период, который идет все *crescendo* (весь оркестр) до апогея диссонанса – доминанты, до кульминационного пункта, где искусство требует поворота назад, вниз. Этот кульминационный пункт берется *fortissimo* (постепенно вырастая из могучего *crescendo*).

И вот в этот момент прокатился первый гром, глухой, но ужасный, одновременно с аккордом всего оркестра. Это невозможно передать. Это было то, о чем я говорил...»

И заметив, что лампа выгорает и давно уже пора спать: «В сущности, я не знаю, почему я это Вам пишу? Но если бы я написал это Юлию Дмитриевичу, я бы порвал это, хотя очень, очень люблю его и слишком многим ему обязан».

Эта приписка объясняется тем, что Энгель не любил философии об искусстве, считал, что на искусство надо отвечать искусством. Изливая Эттингеру свое страдание от невозможности ответить на волнение при виде прекрасного, Пастернак в этом письме выражал основы романтического мировосприятия, которое, по его словам, было свойственно поколению.

Ежедневным письмам в разные географические пункты подошел конец. 27 июля была отправлена последняя открытка:

«Дорогие папа, мама,
просим вас скорее прямо
к нам в Райки из Амстердама.

Нет, „кроме шуток“, я пишу в последний раз, так как не знаю вашего дальнейшего маршрута. (. . .) Вот мы (а также и вы), слава Богу, выдержали экзамен. Да здравствуют самостоятельные дети и самостоятельные родители. Вот вы скоро и дома, в самом лучшем, самом теплом месте земного шара. Нетерпение наше возрастает тем более, чем меньше остается времени до вашего приезда, который, наверное, последует между средой (1. VIII) и воскресеньем.

Нетерпение это у меня приобретает особенно острую степень вследствие того, что ваш приезд на полторы недели приближает начало занятий в гимназии. Мне почему-то скорее уже хочется окунуться в эту скуку, наверное потому только, что это так неприятно и скучно, а может быть и потому, что прекратится эта solitude¹, с которой у меня всегда бывает связано пребывание на даче.

Ну, до свидания, весь ваш Боря».

Сверстники считали, что, стоит ему приналечь на предметы, и он займет место в первой тройке учеников своего выпуска. Гимназическое первенство не привлекало его, но его происхождение обязывало его кончить с золотой медалью, получив аттестат зрелости с пятеркой по всем предметам, кроме закона Божия, от которого он был освобожден.

До выпускных экзаменов было еще далеко, и зимой он больше занимался консерваторскими предметами. Рояль стоял в гостиной, за стеной которой начинались архитектурные классы училища. Вечером шум в них за-



**Трио Мендельсона
(скрипач А. Могилевский
и пианистка Р. Пастернак;
фрагмент)**

¹ Уединенность (франц.).

тихал, и, садясь за инструмент, не нужно было преодолевать застенчивость. Он сочинял и импровизировал до глубокой ночи, часто не зажигая света.

Казалось, что на этом близком с детства языке, в тонкостях усвоенном за годы учения, можно рассказывать обо всем. Его привлекали содержательные тенденции в музыке, возможность писать с натуры, переливать в музыку то, что было на душе. Примеры сочинений, в которых конкретное название соответствовало вызываемому музыкой ощущению, в то время множились. Еще заманчивее были высокие образцы, где и объявления не требовалось, правдивость которых вызывала озноб и непрошенные слезы.

Так, однажды в конце сороковых годов на концерте Г. Нейгауза Борис Пастернак сказал, что тот играл «У источника» Листа так, что все время хотелось вынуть носовой платок и отереть лоб, покрытый испариной от влажного воздуха в ущелье южного леса.

Розалия Исидоровна всю жизнь по преимуществу играла шопеновские пьесы, образы которых стали для Пастернака живым обозначением целого мира, виденного в жизни и заново созданного воображением. Об этом можно прочесть в его статье о Шопене, написанной в 1945 году. А в 1925–1929 годах сам он охотно садился за рояль, лишь только я просил его рассказать о том, что он видел в этот день на улице или что мы вместе смотрели в зоопарке.

Во время таких импровизаций, казалось, все можно передать с неслышанной в обиходе задушевностью. Но это был разговор с собой. Записанное в нотной тетрадке теряло первичность и большей частью обескураживало. Импровизацию не удавалось сделать сочинением, рассчитанным на повторное исполнение и общее понимание.

Большим событием в доме была устроенная 26 февраля 1908 года Энгелем публичная лекция «Эпоха романтизма в музыке». Ее положения иллюстрировались концертом в двух отделениях. Розалия Исидоровна играла Шумана, Шопена и вместе с А.Я. Могилевским (скрипка) и М.Я. Букиник (виолончель) трио Es-dur Шуберта и c-moll Мендельсона-Бартольди. Романсы пела М.В. Владимирова. Сохранилась программа, отпечатанная 26 февраля 1908 года.

Весна школьных выпускных экзаменов всегда остается в памяти временем большого лирического содержания, символом вдохновенной утренней свежести, близости нового и неведомого. Такой была и весна 1908 года в жизни тогдашних восьмиклассников. Экзамены были сданы блестяще, и 6 июня «сыну академика живописи Борису Леонидовичу Пастернаку» был выписан «аттестат зрелости за № 383 в том, что он при отличном поведении кончил полный восьмиклассный курс классической гимназии с отличными отметками по одиннадцати предметам и награждается золотой медалью».

16 июня он подал прошение ректору Московского университета о принятии в число студентов первого курса по юридическому факультету, куда и был зачислен первого августа.

К концу его экзаменов домашние уже переехали в Райки. 1 июля Энгель, живший в это лето с семьей на Украине, писал о том, что скучает без вестей от них: «Даже Боря, обещавший прислать ноты, ничего не шлет. Надо полагать, не в связи с какими-нибудь неприятностями по ликвидации гимназических дел?»»

Причины того, что он не торопился переезжать на дачу и упрямо старался остаться один, были внутренние. Дачное одиночество на людях, в отличие от аскетической замкнутости в пустой московской квартире, было томительным и бесплодным. Ему хотелось без помех отойти от душевной сумятицы, разобраться в себе и воплотить необычность и новизну своего состояния во что-нибудь осязаемое, то есть начать сочинять. В эти юношеские годы он подолгу мучился, ничто не удовлетворяло его, и он уничтожал следы сделанного.

Родители настоятельно звали его на дачу. Он ограничивался наездами, иногда с гимназическим другом Леонтием Ригом. Потом остался на конец

Артур Никиш.
1908

Портрет
А. Никиша





Наброски
к неосуществленной
картине
«Увертюра»
(дирижер
Артур Никиш).
1908





«ЖГУЧАЯ ПОТРЕБНОСТЬ В КОМПОЗИТОРСКОЙ БИОГРАФИИ»

лета. Его вместе со всеми фотографировали в привезенной год назад шерстяной тирольской пелерине (лоден). Снимки того времени особенно гармоничны; они отражают ясную самоуглубленность, отсутствие напряжения и позы.

Летом в Райках Розалия Исидоровна готовила концертную программу со скрипачом Александром Могилевским.

27 сентября по возвращении в город Леонид Осипович в конце шутиливо-го письма Эттингеру сообщал: «Galgen Humor¹ у меня от музыки: целый день на двух инструментах жарят мать и сын... Не женитесь на пианистке! Дети будут тоже играть!» В действительности он от всей души радовался этому оживлению и гордился женой и сыном.

Концерт Р.И. Пастернак и А.Я. Могилевского состоялся 3 ноября 1908 года в Малом зале Благородного собрания (теперь Октябрьский зал Дома союзов) и прошел с большим успехом. Игнали сонаты G-dur Бетховена, c-moll Винклера (впервые) и A-dur Цезаря Франка. Через день в «Русских ведомостях» появилась написанная Энгелем рецензия с констатацией успеха и значения этого сонатного вечера и тонким критическим разбором его деталей. Соната Винклера была повторена на утреннем концерте 11 января 1909 года в Колонном зале.

На фоне хрустальных люстр и белых колонн этого зала Леонид Осипович изобразил Артура Никиша, дирижирующего оркестром. Работа была названа «Увертюра». Наброски к ней датированы весной 1908 года. О том, что Борис Пастернак увлекался Никишем до самозабвения, вспоминал С.Н. Дурылин, с которым они, по его словам, в те годы не пропускали ни одного симфонического концерта.

По возвращении в город Бориса Пастернака встречал «знакомый запах, связанный с прошлыми поездками и первой музыкой первых осенних свиданий с городом», отчего, как он писал, «хочется прильнуть к музыке и отпечататься лирическим шифром». Он вспоминал «о таком существовании, когда живешь через улицу даже от собственной жизни и смотришь: вот там зажгли огонь, вот там хотят писать прелюдию, потому что пришли домой в таком-то состоянии... и тогда перебегаешь улицу, кидаешься в этого, так или иначе настроенного, и пишешь ему его прелюдию», и поражался «тому, сколько небывалых перекрестков и закоулков в этой музыке импровизации – вечернем городе».

¹ Юмор висельника (нем.).

БОРИС ПАСТЕРНАК

БЕТХОВЕН МОСТОВЫХ

Какой речистою зарей
В проталинах пылает камень!
Но кто-то в улице – второй
Каменьев задувает пламень.

Так движет иногда полы
Сосед, донесшись из-под бревен,
И вдруг... сонаты кандалы
Повлек по площади Бетховен.

Окно закрыли. Смыг побег.
Одна весна лишь над висками.
Кресты и клики пересек
Филармонический экзамен.

〈Между 1909 и 1913〉

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

Герой отрывка, сочиненного в 1910 году, молодой философ и сын художника Релинквимины пишет:

«А сейчас за письмом вдруг темнеет. Идет снег, и в окне виден крошечный город в снежинках, как дующая зола. А небо – в пути. Его медленно вкось, слева направо, сводят на крыши, на землю эти несметные снежинки. Потом все стихает. Но ее скоро исполосуют колеса, и начнется погоня таяния. В такую погоду два года тому назад я написал последнюю вещь – финал сонаты...»

Глиэр, в отличие от Энгеля, не стал ему душевно близок. Нет свидетельств плохих отношений и прямого недовольства, – скорее всего, он доверял способному ученику, не вникая в сложности его духовного роста. Из предметов консерваторского курса Пастернаку оставалось пройти только оркестровку. Его друзьями и сверстниками были Исай Добровейн и Самуил Фейнберг, ставшие впоследствии известными музыкантами. В «Сердарду» – кружок молодых людей, собиравшихся на Разгуляе у поэта и художника Юлиана Павловича Анисимова, – Борис с осени был принят на «правах му-



зыканта, импровизациями на фортепиано изображая каждого входящего в начале вечера, пока собирались»¹.

Считалось, что он делает явные успехи на правильно выбранном пути, а он мучился от сомнений и неуверенности в своих силах. Он подозревал, что не может высказать задуманное и все его потуги и работы представляются другим претензией. Общие слова по поводу его сочинений только углубляли это чувство. Взамен ответа по существу слушатели говорили: «интересно», «оригинально» или «похоже на ту или иную вещь Скрябина». Он относил все это за счет собственных недостатков, главным из которых он считал недостаточную технику исполнения. Это было особенно заметно в сравнении с такими близко знакомыми ему примерами высокой пианистической техники, как его мать, а из композиторов – Рахманинов и Скрябин. Но дело было не только в сравнении с внешним. Это сковывало его возможности. Он должен был ограничивать себя рамками своей техники. То, что он сочинял, под его пальцами не получалось таким, каким было задумано. Стоило ему заговорить об этом, как возникал ответ: «Надо больше заниматься техникой фортепианной игры». Он по мере сил и занимался ею, но это не вело к скорым результатам, надежды и терпения не хватало. Вто-

¹ Избранное. Т. 2. С. 246.

рым из мучивших его дефектов было то, что устранить казалось совсем невозможным, – отсутствие абсолютного слуха.

Кроме того, ему казалось двусмысленным и фальшивым его положение студента юридического факультета. Тратить время на то, чтобы по примеру отца ради социальных преимуществ получить свидетельство об образовании, которое не имело отношения к его занятиям и стремлениям, было неестественно и казалось ему унижительным. Один из его сокурсников сообщает, что не встречал Пастернака на факультете, а видел только на лекциях Ключевского в Богословской (ныне Коммунистической) аудитории, на которые собирался весь университет.

Вскоре после Нового, 1909 года Пастернак временно прекратил занятия с Глиэром. В Москве ждали приезда Скрябина. Без его совета он не знал, как ему быть.

В «Охранной грамоте» Пастернак уподобляет себя одному из произведений Скрябина, которое создавалось во время шестилетнего отсутствия композитора. Он внимательно следил за всем, что было связано с Александром Николаевичем. Впечатления, вынесенные Энгелем от свиданий с ним за границей, служили темой нескончаемых разговоров. Все, что появлялось из вновь сочиненного, становилось предметом разбора и изучения. Много он слушал в исполнении матери, которая тоже не пропускала новинок.

18 ноября 1908 года Марк Мейчик с большим успехом играл Пятую сонату. Ежегодно Вера Ивановна Скрябина давала по одному большому концерту, в трех отделениях которого, как писали «Русские ведомости», «творчество композитора было представлено с возможной полнотой и последовательностью во всех фазисах его развития». 1 февраля 1909 года Скрябин приехал в Петербург в связи с первым исполнением «Экстаза», а через две недели появился в Москве. набросок к его портрету Леонид Осипович рисовал 19 февраля во время репетиций. 21-го состоялся триумфальный концерт в Большом зале консерватории, в первом отделении которого под управлением Купера была исполнена Третья симфония, во втором автор играл Пятую сонату, и в заключение Купер дирижировал «Экстазом». Успех превзошел все ожидания. 24 февраля Скрябин дал фортепианный концерт. В начале марта (8-го и 12-го) концерты по настоянию публики были повторены.

Пастернаки ездили едва ли не на все репетиции, не говоря о самих концертах. С.Н. Дурылин вспоминал, как «на репетиции Энгель подошел к Боре и сказал про Поэму экстаза: „Это – конец музыки!“

– Это ее начало! – воскликнул Борис.

Мы слушали Скрябина запоем. Бродили после концерта по Москве, очумелые, оскрябиненные. Боря провожал меня из Благородного собрания на Переведеновку»¹.

¹ Центральный государственный архив литературы и искусства. Фонд С.Н. Дурылина. № 2989.

БОРИС ПАСТЕРНАК

ИЗ «ОХРАННОЙ ГРАМОТЫ»

⟨...⟩ Он приехал, и сразу же пошли репетиции «Экстаза». Как бы мне хотелось теперь заменить это название, отдающее тугою мыльнойю оберткой, каким-нибудь более подходящим! Они происходили по утрам. Путь туда лежал разварной мглой, Фуркасовским и Кузнецким, тонувшими в ледяной тюре. Сонной дорогой в туман погружались висячие языки колоколен. На каждой по разу ухал одинокий колокол. Остальные дружно безмолвствовали всем воздержаньем говевшей меди. На выезде из Газетного Никитская была яйцо с коньяком в гулке омуте перекрестка. Голоса, въезжали в лужи кованые полозья, и цокал кремь под тростями концертантов. Консерватория в эти часы походила на цирк поры утренней уборки. Пустовали клетки амфитеатров. Медленно наполнялся партер. Насилу загнанная в палки на зимнюю половину, музыка шлепала оттуда лапой по деревянной обшивке органа. Вдруг публика начинала прибывать ровным потоком, точно город очищали неприятелю. Музыка выпускали. Пестрая, несметно ломящаяся, молниеносно множащаяся, она скачками рассыпалась по эстраде. Ее настраивали, она с лихорадочной поспешностью неслась к согласью и, вдруг достигнув гула неслыханной слитности, обрывалась на всем басистом вихре, вся замерев и выровнявшись вдоль рампы.

Это было первое поселенье человека в мирах, открытых Вагнером для вымыслов и мастодонтов. На участке возводилось вымышленное лирическое жилище, материально равное всей ему на кирпич перемолотой вселенной. Над плетнем симфонии загоралось солнце Ван Гога. Ее подоконники покрывались пыльным архивом Шопена. Жильцы в эту пыль своего носа не совали, но всем своим укладом осуществляли лучшие заветы предшественника.

Без слез я не мог ее слышать. Она вгравировалась в мою память раньше, чем легла в цинкографические доски первых корректур. В этом не было неожиданности. Рука, ее написавшая, за шесть лет перед тем легла на меня с неменьшим весом.

Чем были все эти годы, как не дальнейшими превращениями живого отпечатка, отданного на произвол роста? Не удивительно, что в симфонии я встретил завидно счастливую ровесницу. Ее соседство не могло не отозваться на близких, на моих занятиях, на всем моем обиходе. И вот как оно отозвалось.

Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней – Скрябина. Музыкально лепетать я стал незадолго до первого с ним знакомства. К его возвращению я был учеником одного поньне здравствующего композитора. Мне оставалось еще только пройти оркестровку. Говорили всякое, впрочем, важно лишь то, что, если бы говорили и противное, все равно жизни вне музыки я себе не представлял.

Но у меня не было абсолютного слуха. Так называется способность узнавать высоту любой произвольно взятой ноты. Отсутствие качества, ни в какой связи с общею музыкальностью не стоящего, но которым в полной мере обладала моя мать, не давало мне покоя. Если бы музыка была мне поприщем, как казалось со стороны, я бы этим абсолютным слухом не интересовался. Я знал, что его нет у выдающихся современных композиторов, и, как думают, может быть, и Вагнер, и Чайковский были его лишены. Но музыка была для меня культом, то есть той разрушительной точкой, в которую собиралось все, что было самого суеверного и самоотреченного во мне, и потому всякий раз, как за каким-нибудь вечерним вдохновеньем окрылялась моя воля, я утром спешил унизить ее, вновь и вновь вспоминая о названном недостатке.

Тем не менее у меня было несколько серьезных работ. Теперь их предстояло показать моему кумиру. Устройство встречи, столь естественной при нашем знакомстве домами, я воспринял с обычной крайностью. Этот шаг, который при всяких обстоятельствах показался бы мне навязчивым, в настоящем случае вырастал в моих глазах до какого-то кощунства. И в назначенный день, направляясь в Глазовский, где временно проживал Скрябин, я не столько вез ему свои сочинения, сколько давно превзошедшую всякое выраженье любовь и свои извинения в воображаемой неловкости, невольным поводом к которой себя сознавал. Переполненный номер четвертый тискал и подкидывал эти чувства, неумолимо неся их к страшно близившейся цели по бурому Арбату, который волокли к Смоленскому, по колону в воде, мохнатые и потные вороны, лошади и пешеходы.

* * *

Я оценил тогда, как вышколены у нас лицевые мышцы. С перехваченной от волнения глоткой я мямлил что-то отсохшим языком и запивал свои ответы частыми глотками чаю, чтобы не задохнуться или не сплеховать как-нибудь еще.

По челюстным мослам и выпуклостям лба ходила кожа, я двигал бровями, кивал и улыбался, и всякий раз, как я дотрагивался у переносицы до складок этой мимики, щекотливой и садкой, как паутина, в руке у меня оказывался судорожно зажатый платок, которым я вновь и вновь отирал со лба крупные капли пота. С затылка, связанная занавесями, всем переулком дымилась весна. Впереди, промеж хозяев, удвоенной словоохотливостью старавшихся вывести меня из затруднения, дышал по чашкам чай, шипел пронзенный стрелкой пара самовар, клубилось отуманенное водой и навозом солнце. Дым сигарного окурка, волокнистый, как черепаховая гребенка, тянулся из пепельницы к свету, достигнув которого, пресыщенно полз по нему вбок, как по суконке. Не знаю отчего, но этот круговорот ослепленного воздуха, испаряющихся вафель, курившегося сахару и горевшего, как бумага, серебра нестерпимо усугублял мою тревогу. Она улеглась, когда, перейдя в залу, я очутился у рояля.

Первую вещь я играл еще с волнением, вторую – почти справясь с ним, третью – поддавшись напору нового и непредвиденного. Случайно взгляд мой упал на слушавшего.

Следуя постепенности исполнения, он сперва поднял голову, потом – брови, наконец, весь расцветши, поднялся и сам и, сопровождая изменения мелодии неуловимыми изменениями улыбки, поплыл ко мне по ее ритмической перспективе. Все это ему нравилось. Я поспешил кончить. Он сразу пустился уверять меня, что о музыкальных способностях говорить нелепо, когда лицо несравненно большее, и мне в музыке дано сказать свое слово. В ссылках на промелькнувшие эпизоды он подсел к роялю, чтобы повторить один, наиболее его привлекший. Оборот был сложен, я не ждал, чтобы он воспроизвел его в точности, но произошла другая неожиданность, он повторил его не в той тональности, и недостаток, так меня мучивший все эти годы, брызнул из-под его рук, как его собственный.

И опять предпочтя красноречью факта превратности гаданья, я вздрогнул и задумал надвое. Если на признание он возразит мне: «Боря, но ведь этого нет и у меня», тогда – хорошо, тогда, значит, не я навязываюсь музыке, а она сама суждена мне. Если же речь в ответ зайдет о Вагнере и Чайков-



Заключительные
такты
рукописи
Сонаты
Б. Пастернака

ском, о настройщиках и так далее, – но я уже приступал к тревожному предмету и, перебитый на полуслове, уже глотал в ответ: «Абсолютный слух? После всего, что я сказал вам? А Вагнер? А Чайковский? А сотни настройщиков, которые наделены им?..»

Мы прохаживались по залу. Он то клал мне руку на плечо, то брал меня под руку. Он говорил о вреде импровизации, о том, когда, зачем и как надо писать. В образцы простоты, к которой всегда следует стремиться, он ставил свои новые сонаты, ославленные за головоломность. Примеры предосудительной сложности приводил из банальнейшей романсной литературы. Парадоксальность сравнения меня не смущала. Я соглашался, что безличье сложнее лица. Что небрежливое многословье кажется доступным, потому что оно бессодержательно. Что, развращенные пустотою шаблонов, мы именно неслыханную содержательность, являющуюся к нам после долгой отвычки, принимаем за претензии формы. Незаметно он перешел к более решительным наставлениям. Он справился о моем образовании и, узнав, что я избрал юридический факультет за его легкость, посоветовал немедленно перевестись на философское отделение историко-филологического, что я на другой день и исполнил. А тем временем, как он говорил, я думал о происшедшем. Сделки своей с судьбой я не нарушал. О худом выходе загаданного помнил. Развенчивала ли эта случайность моего бога? Нет, никогда, – с прежней высоты она подымала его на новую. Отчего он отказал мне в том простейшем ответе, которого я так ждал? Это его тайна. Когда-нибудь, когда уже будет поздно, он подарит меня этим упущенным признанием. Как одолел он в юности свои сомненья? Это тоже его тайна, она-то и возводит его на новую высоту. Однако в комнате давно темно, в переулке горят фонари, пора и честь знать.

Я не знал, прощаясь, как благодарить его. Что-то подымалось во мне. Что-то рвалось и освобождалось. Что-то плакало, что-то ликовало.

Первая же струя уличной прохлады отдала домами и далями. Целое их столпотворение поднялось к небу, вынесенное с булыжника единодушием московской ночи. Я вспомнил о родителях и об их нетерпеливо готовящихся расспросах. Мое сообщение, как бы я его ни повел, никакого смысла, кроме радостнейшего, иметь не могло. Тут только, подчиняясь логике предстоявшего рассказа, я впервые как к факту отнесся к счастливым событиям дня. Мне они в таком виде не принадлежали. Действительностью становились они лишь в предназначенье для других. Как ни возбуждала весть, которую я нес домашним, на душе у меня было беспокойно. Но все больше походило на радость сознание, что именно этой грусти мне ни во чьи уши не вложить и, как и мое будущее, она останется внизу, на улице, со всей моею, моей в этот час, как никогда, Москвой. Я шел переулками, чаще надобности переходя через дорогу. Совершенно без моего ведома во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным. Я шел, с каждым поворотом все больше прибавляя шагу, и не знал, что в эту ночь уже рву с музыкой. <...>

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

Скрябин приходил к Пастернакам, и было условлено, что в промежутке между февральской и мартовской концертными неделями он посмотрит Боролина работы, поговорит с ним и поможет преодолеть мучительные сомнения. Вероятно, в один из первых дней марта юноша приехал в особняк Кузевицкого в Глазовском переулке (теперь улица Луначарского, дом 8), где остановились Александр Николаевич и Татьяна Федоровна.

Скрябин «выслушал, поддержал, окрылил и благословил» Пастернака, уверяя, что о музыкальных способностях нелепо и говорить, «когда налицо несравненно большее», и ему «в музыке дано сказать свое слово». При этом в разговоре было несколько моментов, которые вскоре получили парадоксальное развитие.

Узнав, что Пастернак поступил на юридический факультет ввиду его легкости, уловив, вероятно, его недовольство этим, что не требовало особой проницательности, Скрябин, зная склонность юноши к теоретическим построениям, посоветовал ему перевестись на философское отделение историко-филологического факультета.

Вероятно, первым делом была передана родителям именно эта рекомендация. Смягченное похвалами и общим одобрением, это решение встретило их своей неожиданностью и казалось неоправданным.

30 апреля Р.И. и Л.О. Пастернак со скрипачом А. Могилевским приезжали к Толстому. Этим днем помечены последние рисунки с сильно постаревшего Толстого в вольтеровском кресле и Софьи Андреевны, читавшей свои записки. Последний раз Розалия Исидоровна играла Толстому. Через три года, 12 августа 1912 года, уже после смерти отца, Г.Л. Толстая вспоминала о их приезде, посылая им в Марину ди Пиза привет через свою тетюшку С. Лаврентьеву: «Поклонитесь от меня Пастернакам. Они оба большие художники, а отец не раз проливал слезы, слушая ее»¹. В «Яснополянском дневнике» Маковицкого читаем: «Пастернак, бывший юрист, рассказал про своего сына, поступившего на юридический факультет, что недоволен *ius'ом* [правоведением] и переходит на филологический факультет». Применительно к юридическому факультету Толстой сказал: «Дело университетов состоит в том, чтобы оправдывать отжившие основы жизни. Это хуже для молодого человека, чем для девушки – проституция». Пастернак пытался возразить, что образование устраняет суеверия, но Толстой утверждал, что, «когда люди потеряли основы жизни, есть желание оправдать свое положение отжившими», и в итоге разговора заключил: «Основы, принципы виноваты, а не люди. Это суеверие – устраивать жизнь других»².

¹ У Толстого. 1904–1910 гг. «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого. Кн. 3 // Лит. наследие. М., 1979. Т. 90. С. 396.

² Там же.

Получив такую радикальную поддержку, Борис Пастернак 2 мая составил прошение декану историко-филологического факультета о зачислении студентом второго курса с осеннего семестра 1909 года. Дополнительный экзамен по греческому языку он мог не сдавать, поскольку отлично выдержал этот экзамен при окончании классической гимназии.

Скрябин «говорил о вреде импровизации, о том, когда, зачем и как надо писать». Пастернак был с ним согласен; вероятно, Глиэр тоже требовал основательности в сочинении. Но это полностью обезоруживало юношу, подчеркивая, насколько серьезен мучивший его «разрыв между ничем не облегченной новой музыкальной мыслью и ее отставшей технической опорой», который он сам пытался и не мог преодолеть.

Именно импровизация была в музыке его стихией и радостью. И вот теперь оказалось, что такое свободное и радостное владение языком было профессионально недостаточно.

Наконец, Скрябин, как счел Пастернак, дал ему доказательство того, что сам лишен абсолютного слуха и не хочет говорить об этом.

Все вместе: необходимость серьезных занятий философией и отказ от импровизаций в пользу ремесленной технической опоры, что казалось ему профанацией вдохновения, и к тому же стыдливое смущение в вопросе об абсолютном слухе – создало в то время твердое психологическое обоснование отказа от музыки, – может быть, временного, не навсегда, как тогда думалось. Для романтически настроенного юноши вопрос «все или ничего» был решен однозначно, ничего промежуточного, приспособляющегося к условиям он не допускал.

В середине марта после триумфального успеха второй концертной недели Скрябин еще на год уехал за границу.

Весной этого года Борис Пастернак познакомился с поэтом и художником Юлианом Анисимовым, который по его почину заинтересовался стихами Рильке и начал их переводить. Дома Борис отстаивал свою самостоятельность и право принимать решения. Давал уроки и отказывался ехать со всеми на дачу.

На следующий день после переезда, 20 мая, Леонид Осипович записал: «Угрюмый, раздраженный, с натянутыми нервами, озлобленный, я выезжал из Москвы.

Утром вышел на весеннее ласкающее солнце. Природа! Какой целебный бальзам сравнится с тобою. Нет! Нет, не могу, не хочу вспоминать (вчера, третьего дня). Все забыл – укладку, и возы, и домашние невзгоды, и ссоры с Борей. . .»

Научные доводы о необходимости абсолютного слуха шли от профессора Самойлова, который занимался этим вопросом как физиолог. Его письмо со ссылкой на статью, содержащую экспериментальные доказательства, пришло в дни душевного смятения. Справиться с ним можно было, только сверх меры загрузив себя работой. Через несколько месяцев (в феврале 1910 года) Пастернак уже смог написать Самойлову:

«Глубокоуважаемый Александр Филиппович!

Я боюсь, что, увидев мою подпись, Вы и не станете читать, негодуя на мою неблагодарность и бестактность. Да, я не отвечал Вам, несмотря на то, что прямо-таки поражен был Вашей готовностью прийти мне на помощь.

У Вас ведь столько дел, забот, увлекающей работы – и Вы все-таки помните о чем-то абсолютном слухе, перечитываете статью, чтобы оценить ее пригодность как наркотического средства, – словом, это больше чем чуткость, больше чем внимание или заботливость. И нет слов, чтобы достаточно выразить мою благодарность Вам. Папа показал мне Ваше письмо. Вы должны быть хорошим психологом – за это говорят Ваши строки. Это придает мне надежду, я почти уверен, что Вы поймете мое возмутительное промедление. Конечно, это смешно, но в таком состоянии ответить Вам было каким-то решительным шагом. В таком состоянии откладывают час операции; это от недостатка мужества, от пошлости собственной природы. Мне кажется, что я переборол в себе эту жалкую зависимость от химеры в конце концов.

⟨...⟩ А теперь возможно, что я свободен. Я даю уроки сейчас, готовлюсь к экзамену, у меня мало времени – и оттого я свободен, Вы меня понимаете.

Достаточно ли убедительно доказал я Вам, что мое молчание далеко не от неблагодарности? А теперь Вам обязан за то, что было и будет, – я про-



Концерт
С. Кусевицкого

Фп
П-195

Б. ПАСТЕРНАК
B. PASTERNAK

СОНАТА
SONATA 2

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
FOR PIANO

СОНАТА SONATA

Редакция Н. БОГОСЛОВСКОГО
 Edited by N. BOGOSLOVSKY

Борис ПАСТЕРНАК
 Boris PASTERNAK
 (1890-1960)

Moderato

Piano

Allegro moderato

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano) and *f* (forte). The music features a complex harmonic structure with many accidentals.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p* (piano) and *f* (forte). The music continues with intricate melodic and harmonic lines.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.* (crescendo). The music shows a gradual increase in volume and intensity.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ppp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The text *ppp* sorido occulto, profondo is written above the notes. The music is characterized by dense, dark chords.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *pp* (pianissimo). The music features a series of chords and some melodic fragments.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f* (forte) and *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco). The music includes triplet markings (3) and a gradual increase in volume.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system features a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The fifth system includes the instruction *con tutta forza*. The sixth system concludes with the number *c 5069 κ*.

Musical score for piano, page 7. The score consists of five systems of two staves each. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system is marked *fpp* and includes a first ending bracket. The fourth system is marked *pp* and *ppp* and includes a second ending bracket. The fifth system is marked *Allegro moderato* and includes *pp*, *ppp*, and *mf cantabile* markings.

По желанию можно сразу перейти на вторую вольту.
 Proceed to Seconda Volta *ad lib.* с 5069 к

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with similar rhythmic patterns. The dynamic marking *p* (piano) is placed at the beginning of the first measure, and *mf* (mezzo-forte) is placed above the second measure.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, featuring a prominent sixteenth-note run. The lower staff continues the bass line. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first measure, and *mp* (mezzo-piano) is placed above the second measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, showing a change in phrasing. The lower staff continues the bass line. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first measure, and *mf* (mezzo-forte) is placed above the second measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic passage with a sixteenth-note run and a fermata. The lower staff continues the bass line. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the first measure. The instruction *Meno mosso e allargando molto* is written above the second measure.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a fermata. The lower staff continues the bass line. The instruction *rall.* (rallentando) is written above the first measure.

allarg.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo marking "allarg." is positioned above the staff. The notation includes various chords and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the key signature and time signature. The notation includes various chords and melodic lines.

Largo (♩ = ♩)

cresc.

Third system of musical notation, marked "Largo (♩ = ♩)". It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature changes to two sharps (F#, C#) and the time signature changes to 2/4. The tempo marking "Largo" and the dynamic marking "cresc." are present. The notation includes various chords and melodic lines.

Tempo I (♩ = ♩)

mf

Fourth system of musical notation, marked "Tempo I (♩ = ♩)". It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature remains two sharps (F#, C#) and the time signature is 2/4. The dynamic marking "mf" is present. The notation includes various chords and melodic lines.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the key signature and time signature. The notation includes various chords and melodic lines.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic values and accidentals, with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Poco meno mosso

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic values and accidentals, with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic values and accidentals, with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic values and accidentals, with a triplet of eighth notes in the treble staff. The word *cresc.* is written in the bass staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various rhythmic values and accidentals, with a triplet of eighth notes in the treble staff.

First system of musical notation. The treble clef part begins with a series of chords and moving lines. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. A *cresc.* marking is placed above the bass line. A *p* dynamic marking is located below the bass line.

Second system of musical notation. The treble clef part continues with similar textures. The bass clef part has a more active eighth-note pattern. A *ff* dynamic marking is present at the start, followed by a *cresc.* marking. A *fff* dynamic marking appears later in the system, with a *mol.* (molto) marking below it. A melodic fragment is circled in the treble clef at the end of the system.

Third system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with some grace notes. The bass clef part has a simpler accompaniment. A *ppp teneramente* marking is in the treble clef, and a *pp* marking is in the bass clef. A *rall.* (rallentando) marking is placed above the treble clef.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a more complex texture with many chords. The bass clef part has a steady accompaniment. A *pp rubato e teneramente assai* marking is in the treble clef, and a *ppp* marking is in the bass clef.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a melodic line with some grace notes. The bass clef part has a steady accompaniment. A *p cantabile* marking is in the treble clef.

pp *sordo* 3

This system contains two staves of music. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second staff includes a *sordo* marking and a triplet of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

p

This system contains two staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The key signature has two sharps (F# and C#).

pp *sotto voce*

This system contains two staves of music. The first staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The second staff includes a *sotto voce* marking. The key signature has two sharps (F# and C#).

mf *f* *mf*

This system contains two staves of music. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, followed by a forte (*f*) marking. The second staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The key signature has two sharps (F# and C#).

f *mf* 3

This system contains two staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The second staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and includes a triplet of eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

musical score system 1, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is marked *sotto voce*. The bass line contains several triplet markings (3).

musical score system 2, continuing the piece. The bass line features a *mf* dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) marking. Triplet markings (3) are present in both the treble and bass lines.

musical score system 3, showing a continuation of the musical texture with various chordal and melodic elements in both staves.

musical score system 4, marked with a *p* (piano) dynamic. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

musical score system 5, marked with a *sf* (sforzando) dynamic. The piece concludes with a final chord in the treble and a final note in the bass.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *mf*. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A crescendo hairpin is visible above the treble staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff includes dynamic markings for *cresc.*, *ff*, and *dim*. The bass clef staff continues with a steady rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The treble clef staff starts with a dynamic marking of *p*. The music consists of chords in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *f*. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment with a second ending bracket labeled '2' at the end.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff starts with a dynamic marking of *f*. The bass clef staff includes a dynamic marking of *ff* and continues with a rhythmic accompaniment.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) begins with a series of chords, marked *ff*. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a complex chordal structure.

Second system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line starting with a *pp* dynamic, followed by a *ppp cresc.* section. The left hand (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment, with a triplet of eighth notes appearing in the second measure.

Third system of a musical score. The right hand (treble clef) consists of block chords. The left hand (bass clef) continues with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fourth system of a musical score. The right hand (treble clef) has a melodic line with a *cresc. poco a poco* marking. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fifth system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a *ff* dynamic.

Sixth system of a musical score. The right hand (treble clef) contains several chords, some marked with an 'x'. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

fff

f

ff

ff

mf

pp

ppp

cresc.

mf

f

ff

mf

imperativo
m.d.
m.s.
e fiero

mp
m.d.
m.s.

p *f*

p

mf

с 5069 к

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music for piano. The first system features a forte (*ff*) dynamic. The second system is marked mezzo-forte (*mf*). The third system includes performance instructions: *imperativo*, *m.d.*, *m.s.*, and *e fiero*, with dynamics *mp*, *m.d.*, and *m.s.*. The fourth system shows dynamics *p* and *f*. The fifth system is marked *p*. The sixth system is marked *mf*. The score concludes with the number 'с 5069 к' at the bottom center.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Features a *f* (forte) dynamic in the bass line and a *p* (piano) dynamic in the treble line, with a *f* dynamic in the treble line in the second measure.
- System 2:** Features a *p* dynamic in the bass line and a *f* dynamic in the treble line.
- System 3:** Features a *f* dynamic in the bass line and a *pp* *sotto voce* dynamic in the treble line.
- System 4:** Features a *f* dynamic in the bass line and a *mp* (mezzo-piano) dynamic in the treble line.
- System 5:** Features a *cresc.* (crescendo) dynamic in the bass line and a *f* dynamic in the treble line.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number 18 is located in the top left corner.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The right hand plays chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *ff* in the second measure of the first system. The second system starts with *mp* and features a *ff* dynamic in the second measure. The third system begins with *mp* and includes a *ff dim.* marking in the second measure. The fourth system starts with *p* and has an *mp* marking in the second measure. The fifth system begins with *mf*. The sixth system starts with *pp* and includes the tempo markings *tranquillo* and *rit.* in the second and third measures, respectively. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Райки, 1909 г.

А.Н. Скрябин.
1909



сил бы Вас очень, очень о присылке журнала. Мое объяснение дает мне право на эту просьбу. Теперь это уже нашатырный спирт, а не опий, а я нуждаюсь сейчас в нашатыре.

Главное там – эмпирическая правда, а я люблю помощь от эмпирики. Вы знаете, Ваша готовность до того не похожа на весь наш русский быт с зачитыванием книг и т.д. до неотвеченных писем включительно, что временами у меня является чувство необходимости говорить с Вами по-немец-

«ЖГУЧАЯ ПОТРЕБНОСТЬ В КОМПОЗИТОРСКОЙ БИОГРАФИИ»

IV

228

ки. Неужели Вы русский профессор? Ваше письмо хотело носить на себе марбургский штемпель, об этом говорила каждая строка. Еще и еще раз тысяча благодарностей. Во всей этой истории со слухом бездна комизма – только не по вечерам.

Сердечный привет Анне Александровне и более непосредственно выраженный лирический порыв к Але и Леве.

Ваш Боря Пастернак.

Абс [олютного] слуха не было: у Мусоргского, у Бородина, у Кюи, был превосходный у Чайковского, Римс[кого]-Корс[акова], феноменальный у Рахманинова – вполне отсутствует у Скрябина и т.д.»¹.

Самойлов прислал журнал со статьей, содержащей научные доказательства. После двухмесячного промедления 1 апреля 1910 года Пастернак отвечал письмом, в конце которого особенно ясно проступает оттенок вымученного юмора:

«Дорогой Александр Филиппович!

Я не знаю, зачем это делаю, но это факт: получается необыкновенно сильный диссонанс, с которого так удобно начать современный Huldigungslied², – я говорю о том, что нет большей жизненной противоположности между тем, как Вы прислали мне книгу и как я Вам отвечаю на это. Если я Вам скажу, что 4 раза писал Вам, где я помимо понятной благодарности высказывал или – лучше – пытался высказать те внутренние мотивы, кот[орые] побуждают меня подозревать некоторую случайность в работе немзыкальных композиторов; главным образом, генезис их творчества иной, чем это наблюдается у комп[озиторов] музыкальных, – если я скажу Вам, что не доканчивал этих писем, потому что эти мысли очень легко выразимы в беседе, а для письма слишком пространны, и, главное, если я прибавлю, что эти попытки последовали непосредственно за неожиданным прибытием ящика Пандоры, – Вы, конечно, не поверите мне или поверите в силу глубокой своей культурности. Я жалею о том, что так преступно опоздал с этим ответом. Сегодня первое апреля. Я не боюсь пойти к Вам в такой день!!

⟨...⟩ Вам теперь, наверное, тягостно выслушивать хотя бы мою признательность, а о том, чтобы говорить со мной, об этом нечего, конечно, и думать. А между тем мне именно Вам хотелось бы многое сказать по поводу статьи и ее темы, и я все-таки думаю о выполнимости этого желания, несмотря на то, что Вы, вероятно, заподозрили мою порядочность. А это жаль.

Но Вы, конечно, понимаете, **как** я благодарен Вам, как неожиданно явилась книга, – Вы понимаете ведь, что мы всегда подставляем себя, что-

¹ Архив Академии наук СССР. Ф. 652. Оп. 2. № 164.

² Хвалебный гимн (нем.).

бы понять действия окружающих, и ясно, что должен был я почувствовать, когда перенес себя в Казань и представил себе **такого** Absender'a¹. Это совершенно необычайный контраст. И вот это чувство, кот[орое] Вы вызывали во мне, я шлю Вам сейчас, сгустив контраст еще более своим возмутительным промедлением.

Я никогда не высказывал такой горячей благодарности, которой бы сопутствовала такая бичующая самооценка. Значит, у меня нет не только абсолютного слуха! Gott sei Dank² – есть и другие дефекты.

Преданный Вам и благодарный, глубоко Вас уважающий

Боря Пастернак».

Случайно уцелевшие нотные записи в архиве Пастернака не идут дальше лета 1909 года. Среди них двойной лист, сложенный как обложка. В столбик карандашом выписано почасовое расписание ежедневных занятий.

«1/2 – контрапункт; 2 – fuga; 3 ч. рояль; 2 ч. сочинение; 1 – литература».

Там же столбик названий: «I соната; II скерцо; III анданте; IV...»

Возможно, тут лежали те три работы, которые он играл Скрябину. Беловых рукописей скерцо и анданте в архиве нет.

Рукопись сонаты для фортепиано b-moll сохранилась в двух экземплярах. Первый, рабочий, с многочисленными исправлениями и двумя вариантами финала, был в 1929 году подарен автором Генриху Густавовичу Нейгаузу. Беловой, переписанный 27 июня 1909 года в Райках, когда родители на месяц уехали в Австрию и Италию, остался среди бумаг Бориса Пастернака. В соответствии с ним соната напечатана для профессионального исполнения издательством «Советский композитор» в 1979 году.

Пастернак часто потом возвращался памятью к событиям 1909 года, когда все его помыслы и надежды были связаны с музыкой и все кругом считали, что его жизнь благополучно устроена. Острее всего эти мысли возникали в критические периоды, накануне прощания с чем-то привычным, дорогим, внезапно становившимся обузой. Иными словами, перед тем, как запасы живых душевных сил превозмогали эти состояния и с болью ставили его на грань новых возможностей.

12 (25) мая 1912 года он писал родителям из Марбурга:

«Тоска по дому, по родине – это все было бы еще не так страшно. Мне никогда не удастся выразить того чувства, которое по временам не только не дает мне думать о чем-либо другом, но часто прямо-таки изнуряет меня.

Но, может быть, я высказал бы его, если бы назвал ваш образ воплощением какого-то немого упрека, нечеловеческого, непрекращающегося, который возникает передо мною иногда и зовет куда-то обратно, обратно.

И, о ужас, когда я начинаю вникать в это „обратно“, в моем сознании

¹ Отправитель (нем.).

² Слава Богу (нем.).

вырисовывается вдруг кусочек подоконника в рабочей комнате Глиэра, на даче, и я слышу собственную сонату, но не это важно, а важен тот мир легендарной сказочной полноты и счастья, которыми заряжено это смолистое, яркое летнее дерево, и душистый сумрак переступающего сада, и эти как бы распечатываемые дальними криками и свистками чистые просторы, темные, матовые, растворенные горизонтами, с воздушной позолотой мошек; эти вечера, в которые можно бесследно совать какие-то мысли, слова, намерения, ненаписанные письма и т.д. и которые тысячекратно ценны именно как эти колодцы, в которые падало столько творчества».

Если юридический факультет был выбран в свое время за легкость и не мешал одновременному окончанию курса консерватории, то переход на философское отделение историко-филологического был переходом к новому языку, подымал вопрос об отношении мысли и слова. Таким образом, Пастернак невольно попадал в положение виноватого перед всеми, и в первую очередь перед родителями, видевшими его «уже ставшим на ноги музыкантом». Временами это представлялось предательством и ему самому, – когда он «лечился музыкой», возобновляя регулярные занятия на фортепиано, сочиняя по ночам. Так было в 1916 году во время пребывания его на Урале, когда последние попытки возвращения к музыке чередовались с литературным трудом, когда писались стихи (в частности, «Баллада») и проза (новеллы «Апеллесова черта» и «История одной контроктавы»).

Таким был для Пастернака канун революции. Впереди было лето 1917 года – время рождения поэтической книги «Сестра моя – жизнь»...

БОРИС ПАСТЕРНАК

ИЗ ПЕРЕПИСКИ 1916–1917 годов

К Р.И. И Л.О. ПАСТЕРНАК

3 февр[аля] 1916 года. Всев[олодо]-Вильва

Дорогие мои!

Сейчас пришло от 29-го ваше. Большое спасибо за него, а ты не беспокойся, мама, я тяжел на подъем, и множество моих планов так планами и остаются. Нельзя только этого сказать об игре на рояле. Я полторы или две недели ничего в этом отношении не делал, а вчера взялся в первый раз за семь лет за упражнения – можешь себе представить, что я при этом испытал и сколько совершенно исчезнувших из моей памяти ощущений звук «Ганона» под рукой вызвал во мне. Я этого не оставлю теперь и буду отныне, как когда-то, регулярно ежедневно заниматься. Но, Боже мой, какие деревянные у меня руки, и я даже не предполагал, насколько они окостенели! Не тот это возраст уже! И сразу эти семь лет встали передо мной, в первый раз в такой целостности. Но я ни о чем не жалею, и нет худа без добра. Читаешь иногда в

книгах и в жизнеописаниях, как хитро иногда и криво складывается у иных жизнь, и не знаешь, что пройдет лет с десятков, оглянешься на себя и почувствуешь, что и твоей собственной жизни склад какой-то мудреный и немилостивый. <...>

Занимаюсь, значит, сейчас и пишу в духе той 1-й новеллы вторую, думаю на днях кончить и начну переписывать. Надоел я вам, верно, с поручениями <...> А если можно, то 1) пластроны, 2) люфу, 3) Черни, 4) мой коричневый шарф, 5) нотной бумаги листов шесть и 6) если бы у Высоцких можно было бы Лену или Иду попросить нот для чтения, т.е. один том Бетховена или Шуберта – или всего лучше Моцарта. А нет, то тогда из гостиной, из черного шкафика, сонаты шубертовские и Вагнера Парсифаль или что там есть Вагнера. <...>

А здесь действительно чудесно, я одно время много катался и гулял, теперь стараюсь зацементировать прочно фундамент для работы и занятий музыкой <...> Если летом я не здесь буду жить, то у вас, наверное, коли позволите, потому что теперь на долгий срок от клавишей отлучаться мне никак нельзя. <...>

ТЕМ ЖЕ

[Середина февраля 1916. Всеволодо-Вильва]

<...> Пришлите <...> нот для чтения (очень прошу), Вагнера, если можно, Шуберта, Моцарта, быть может (Дон Жуана или что-нибудь еще), – но только то, что у нас в черном шкафчике имеется. Конечно, не те ноты, что тебе, мама, нужны. Да притом нужные тебе – настолько мне по слуху известны, что не по ним же мне чтению нот учиться! Не знаю, у нас ли Тристан и Изольда, Мейстерзингеры? Парсифаль, Тангейзер тоже должны быть и, если не ошибаюсь, то и Валькирии. <...>

В конце концов, если что я и делаю сейчас, то это – пальцевая техника. И на это, странно сказать, у меня столько сил уходит, вероятно, не физических только, что после двух-трех часов (я страшно сосредоточенно занимаюсь и постоянно, походя, за делом, тут же себе упражнения полезные выдумываю) – у меня нет никаких желаний. А я не ленюсь ведь, это фатально, что в 26 лет мне приходится делать то, что многие, совсем заурядные и музыке посторонние люди в 12 лет с большим успехом успевают проделать.

Лундберга это огорчает, и он сердит на мою музыку. Он говорит, что литературные мои особенности налицо и они чрезвычайно редкостны и ценны сейчас.

А что музыка только личное мое дело. Нервы, говоришь ты, папа, и недостойный молодого человека тон? Что ж, у меня есть причины и на то и на другое. Как трудно и горько поступаться чем-нибудь, а совместить почти невозможно. А если ты скажешь можно – то как? Дилетантски посредственно? – Ну, я заболтался слишком, пора и честь знать. Еще раз спасибо за все.

Крепко всех целую. Ваш Боря.

ТЕМ ЖЕ

[4 марта 1916 года. Всеволодо-Вильва]

⟨...⟩ Несмотря на то, что впечатление у меня такое, будто я ничего не делаю, я занят почти весь день и думаю, это пойдет еще *crescendo*. А впечатление неплототворности, я понял, является у меня от контраста между моими фантастическими и скороспелыми намерениями и практикой их исполнения. Мне, например, кажется: вот месяц как следует музыкой заняться и в результате чуть что не концерт. И я занимаюсь как следует месяц, но, разумеется, картина результатом далеко не так заманчива, как это в намерении рисовалось.

Прежде, бывало, это разочаровывало меня, и я тогда все бросал. Теперь же я научился радоваться тому, что картина результатов вообще есть и будет еще большая после второго месяца и т.д.; дальше больше, как говорится. Вот я и не унываю. Тот же контраст и в литературном деле. Раскидываю так: на посылку неделю, положим, значит – четыре в месяц, таким образом – книгу можно будет до весны написать. Но на деле контраст тут получается еще больший. Я сейчас кончаю тут вещь, которая тут же у меня зародилась и была мной начата, – ну, скажем, 2-я новелла. И что же! Я бьюсь с этим проклятым концом, да так и нужно, а иначе не стоит – и тут тоже не унываю я. ⟨...⟩



Сёстры
слушают музыку
(за пианино – Р.И. Пастернак).
1917



ТЕМ ЖЕ

[19 марта 1916 года. Всеволодо-Вильва]

⟨...⟩ Желания и намерения мои таковы: май провести в Туркестане, куда я, по всей вероятности, в конце апреля отправлюсь отсюда; остальное лето у вас, – если это возможно и не в тягость вам и если – не сердитесь, – если в Молодах по примеру прошлых лет будет пианино. Это очень важное условие, я опять ношусь с писаной торбой этой и постараюсь и в Ташкенте на месяц пианино напрокат взять. Я взялся за игру на рояле 1-го февраля – вот уже полтора месяца, как я работаю, года два, если это угодно Богу (а ведь я серьезно боюсь и волнуюсь, когда это говорю), – года два эти занятия игрой на рояле будут у меня на первейшем плане, и волей-неволей придется центр тяжести на эти занятия перенести. За 1½ истекших месяца я делал очень много, надо принять во внимание, что суставы у меня уже не переходного возраста и что за период вольных импровизаций я усвоил вредную и с практикой технической беглости враждующую привычку. Вообще – я начинаю – начинаю в 26 лет и пока еще Лиды, кажется, не догнал. Известите меня, пожалуйста, о том, как вы насчет лета думаете, мне очень бы хотелось с мамой заниматься. Но несмотря на то, что пока это все еще очень плачевно у меня выходит, я убежден, что мне это необходимо, что дело можно поправить, и я знаю, что повести это надо в том масштабе возрожденной специальности, в каком я хочу это вести, а никак не слабее, не по-«интеллигентски», и ничто на свете меня от этого не остановит.

А останавливают! Уже (только полтора месяца) – останавливают! Лундберг, например, негодует, что я «по целым дням» одни экзерсисы и этюды заучиваю – что мне надо книги писать, а музыке это не мешает, я мог бы, на-

пример, с нот читать, это бы не так меня утомляло, отымало бы у меня меньше рвения и больше бы рвения оставалось на литературу <...> что из музыки моей неизвестно что выйдет, а в литературе это с меньшей гадательностью можно предугадать. Он прав в одном только отношении: вторая, здесь написанная новелла вышла у меня неудачной, что всеми здесь признано и мною. Он говорит: там, где у меня «бывал мрамор настоящий, здесь – гипс», как будто я пересказом себя самого занялся, вообще он злился на меня (это злоба очень благородная и неопенимо дружественная) за то, что я ленив, что я стал лениво смотреть и лениво видеть. Он прав и в том отношении, что во многом винит он тому музыку и видит проявление лени моей в том, что я так педантически и однообразно музыкой занимаюсь. В последнем отношении он неправ и ничего вообще тут не понимает. Музыкой я занимаюсь последовательно, строго и – не обинуясь скажу – умно. Я занимаюсь ею по-своему, и мой этот способ, по всей вероятности, есть сгущение школы Лешетицкого и твоей, мама. Вообще я мог бы все эти два года без учителя обойтись, и это благодаря тебе, конечно, мама – я ведь с детства свыкся с некоторыми особенностями твоей игры и техники – а склад мой таков, что, когда я на чем-нибудь сосредоточусь, все секреты или целое множество этих секретов, таящихся в предмете, меня интересующем, – открываются передо мной живо, непринужденно и запросто как-то. Меня поймете сейчас вы оба, это и твое, папа, качество и твое, мама. И мое, от вас унаследованное. Меня, признаться, не очень огорчает новая литературная моя неудача, о которой я рассказываю вам, я верю, что не пропаду, если это угодно Богу.

Я знаю, ты снова будешь корить меня в нервности и сентименте лишнем, папа, – но наряду с трезвым сознанием того, что в том удивительном, к чему я готовлюсь, нет ничего удивительного и было бы удивительно, если бы этого не было, – наряду с этим самочувствием, говорю я, – донимает меня немалый чудный какой-то страх.

– Почему это, спрашиваю я, всякая отпетая посредственность может назначить себе урок и не на два года – зачем далеко идти, любая филармонистка тому пример – почему это с ее стороны нет риска и боязни – почему это им удается – а мне, у которого во всяком же случае столько же филармонических прав на успех начинания, как и у них, – этот риск есть, и мне с каким-то суеверием приходится останавливать себя на каждом шагу: если Богу угодно.

Вам это смешно? Напрасно.

Вот о чем я вас еще попрошу. Напишите мне о том, когда годовщина смерти Скрябина и когда он родился, – я хочу тут написать кое-что. <...>

ТЕМ ЖЕ

[30 апреля 1916 года. Всеволодо-Вильва]

<...> Один год сплошь *minimum* я сяду на упорнейшие экзерсисы. Два месяца я занимался и за это время увидел, что стоит, но уже больше месяца

истекло с тех пор, как бросил невольно (тут суматоха началась) <...> Благодаря перерыву снова сижу как рак на мели, и придется начинать сначала. Но я уже остервенел в этом намерении, и меня не сдвинешь. Если вы в Молодях будете, я непременно там на зиму устроюсь, ни за что в городе жить не буду – и вот буду жиреть вовсю. Глиэровы приветы и наставления тронули меня. Он не знает, чего мне хочется. Ведь это меня и погубило. Я не признаю тех стихотворений, которые не были бы автором написаны для собственного голоса, и не сумею писать музыкальных вещей не предназначенных для моих собственных рук. Во всяком случае путь новаторства и самостоятельного творчества для художника не-практика – закрыт. <...> Так заниматься музыкой, как я хочу, можно только в полнейшем одиночестве или же у преданнейших друзей (как было здесь в течение благословенных февраля и марта).

Как приеду к вам, начну снова с тех же азов, с каких начал и здесь. Знаю, что литература затормозится у меня на эти годы. Но это пустяки. Все дело в том, чтобы не было пробелов вялости и сонного тупоумия в собственном существовании. Энергия должна стать совестью и совесть – энергией. Когда сблизятся два этих угла – из их электрической работы сами собой проистекут и нравственная (в широчайшем живом смысле) – чистота, и счастье, и здоровье душевное, и близость человечеству (сейчас или по смерти, все равно, тут важно человечество как градус, как деление индивидуальной шкалы). Ты, может быть, думаешь, что я знаменитостью собираюсь сделаться? О нет. Это и не дано мне, и вообще, как задача – неопределенно слишком и принципиально бессмысленно. Ведь тех, кто делает художников знаменитостями, художники никогда не знают и не могут знать, а кучка доброжелателей и сторонников всегда более или менее неискренне себя настраивает на сочувственный лад. Искренним будет только потомство. Но опять-таки повторяю, нелепая эта мысль, которую я только что разобрал, и в голову мне не приходила.

Я буду думать о том, чтобы осуществлять себя так, как сам я себе это подсказываю. Сейчас вовсе не время для живых обобщений, а современные частности таковы, что на них вообще не стоит останавливаться. Сейчас во всех сферах творчества нужно писать только этюды, для себя, с технической целью, и рядом с этим накапливать такой опыт, который лишен печати эфемерности и случайности. А когда наступит время...

Нужно, конечно, и в материальном отношении держаться как-нибудь. Но с грехом пополам я как-нибудь думаю просуществовать эти годы. В крайнем случае, под псевдонимом, от которого я всеми силами своей души резко отмежуюсь и никогда с ним не сольюсь, буду мастачить то легкое, среднее, посредственное и общедоступное, что «все-таки» Русская Мысль и Русские Ведомости принимают.

Нет, вру. Это невозможно. Для этого надо настроиться на равнодушный лад для той работы, которой смысл весь в том, что она свидетельствует о человеке в состоянии неравнодушия.

Нет, с таким противоречием я не справлюсь. Но что угодно, а пианистом

для себя мне нужно стать в кратчайший срок. Впрочем, мы ведь скоро увидимся. Крепко вас всех целую. Сюда не пишите уже больше. А непременно, умоляю вас, пишите в Ташкент до востребования.

Мама, сообщай о себе.

Ваш Боря.

Л.О. ПАСТЕРНАКУ

[Начало мая 1916 года]

Дорогой отец!

Это письмо – исключительно к тебе. Ты не ближе мамы мне. Но на тебя я похож больше, чем на нее. А в этом письме – я не знаю еще, удастся ли это – я говорю почти с самим собой.

Дорогой отец, я боюсь.

Полоса тоскливого страха нашла на меня, как когда-то. Я не помню, где и когда я испытывал уже этот страх, но он знаком уже мне; и если я испытывал уже его, то тем сильнее он сейчас. Мне страшно то, что, пока я располагал свободно своими желаниями, шли годы. Они шли мимо меня, их нагромождал не я, и я не замечал, как они нагромождаются; если бы я следил за этой работой времени, я одумался бы и перестал откладывать исполнение своих желаний; но я видел, что происходит. А теперь мне это так ясно, что если бы я сказал, что мне 26 лет, я солгал бы так же, как тот магазинер, который считал бы одни лишь мешки, сваленные в помещении склада, и не видел бы мешков, втаскиваемых рабочими на склад. Сегодня мне тридцать с лишком лет, по той причине, что недостающие годы уже здесь, времени остается сделать шаг, и мой счет оправдается. И затем: время упражняется на нас, и дни рождений следуют друг за другом все быстрее и быстрее. И так, молодость уходит. Я уже не тот, что был. Но не в этом дело. Я не сделал ничего того, что мог сделать и испытать только в те годы. Потому что переносить, откладывая их, неисполненные желания из возраста в возраст – значит перекрашивать их и извращать их природу. Потому что у каждого возраста свой спектр и своя перспектива, и то, что в двадцать лет есть квадрат, передвинутое на десять лет, становится, может быть, ромбом, и никакие силы в мире не осуществят тебе квадрат в этих новых возрастных условиях.

Как же это случилось и кто в этом виноват? И прежде всего: все ли то, что я откладывал, вызывает во мне раскаяние и страх, что я уйду когда-нибудь ни с чем? Все ли?

Нет, конечно, не все. Музыка я оставил из убеждения в собственной бездарности. Это был голос молодой и требовательной совести, и я рад, что этого голоса послушался. Теперь, быть может, я не столь требователен и не так суров к себе. Ясно, что музыкой мне суждено было заниматься теперь, в условиях настоящего возраста; ясно, что музыка моя могла существовать только в ромбе, а в квадрате – не могла и дожидалась этого ромба, чтобы уместиться в нем. Естественные и здоровые мотивы повели к здоровым и

естественным следствиям, я не раскаиваюсь в том, что сложнейшие ходы научной философии стали мне доступны благодаря этому; и то, что я освоился с литературой как со вторым отечеством, не вызывает раскаяния во мне. Ты видишь, как тут по внешней видимости отказ от желания (отказ от композиторства), а в действительности только тяжелый акт легкой совести привел к последствиям здоровым и счастливым. <...>

К.Г.ЛОКСУ

27 января 1917 года

<...> В каждом человеке – пропасть задатков самоубийственных. Знал и я такие поры, в какие все свои силы я отдавал восстанию на самого себя. Этим можно легко увлечься. И это знаю я. За примерами далеко ходить не приходится. В строю таких состояний забросил я когда-то музыку. А это была прямая ампутация, отнятие живейшей части своего существования. Вы думаете, редко находит на меня теперь состояние полной парализованности тоскою, когда я каждый раз все острее и острее начинаю сознавать, что убил в себе главное, а потому и все? Вы думаете, в эти нахлыни меланхолии сужденье мое заблуждается, Вы думаете, на самом деле это не так и в поэзии – мое призванье?

О нет, стоит мне только излить все накипевшее в какой-нибудь керосином не просветленной импровизации, как жгучая потребность в композиторской биографии настойчиво и неотвязно, как стихийная претензия, начинает предъявляться мне потрясенною гармонией, как стрясшимся несчастьем. Это так навязчиво. Опешенность перед долголетнею ошибкой достигает здесь той силы и живости, с какой на площадке тронувшегося поезда вспоминают об оставленных дома ключах или о печке, оставшейся гореть в минуту выезда.

Я бегу от этих состояний, как чумы. Содеянное – непоправимо. Те годы молодости, в какие выносишь решенья своей судьбы и потом отменяешь их, уверенный в возможности их восстановления, годы заигрыванья со своим *δαίμον ὄμ*¹ – миновали. Я останусь при том, за чем застанет меня завтра двадцать седьмой день моего рождения. <...>

* * *

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Шебечут, свищут, – а слова
Являются о третьем годе.

¹ Демон, гений-хранитель (греч.).

Так начинают понимать.
И в шуме пущенной турбины
Мерещится, что мать – не мать.
Что ты – не ты, что дом – чужбина.

Что делать страшной красоте
Присевшей на скамью сирени,
Когда и впрямь не красть детей?
Так возникают подозренья.

Так зреют страхи. Как он даст
Звезде превысить досяганье,
Когда он – Фауст, когда – фантаст?
Так начинаются цыгане.

Так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,
Внезапные, как вздох, моря.
Так будут начинаться ямбы.

Так ночи летние, ничком
Упав в овсы с мольбой: исполнся,
Грозят заре твоим зрачком.
Так затевают ссоры с солнцем.

Так начинают жить стихом.

1921

АЛЕКСАНДР ПАСТЕРНАК

ИЗ «ВОСПОМИНАНИЙ»

ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА

Музыка матери, на Волхонке, звучала уже не постоянно. Все учащающиеся сердечные припадки выводили мать из строя – и подчас надолго. Особенно это стало заметным в первые годы войны 14-го года – зимами. Музыка раздавалась по квартире все реже и реже. В 1916 году она почти и совсем замолкла. Тут сказались не только сердечные припадки и общая болезнь: сама жизнь в стране – и в нашем быту – осложнялась все более и острее. Мы вошли в революцию при пониженном уже тонузе. Так начались

Пастернаки
в квартире на Волхонке.
Фото 1921 г.



для нас годы совсем нового существования, полного перестройки, в трудах, схватках и при тяжелых болезнях. Как она сама ни страдала, но для отца мама прилагала все оставшиеся силы, чтобы достойно скрашивать уныние и упадок и явные уже трудности существования. В эти дни музыку матери слышали мы только изредка, и не подолгу. Я уже говорил, что наш старик Бехштейн с осени уже впадал в зимнюю спячку и только с весенним теплом, просыпаясь, возвращался к полногласной силе.

В 1921 году родители выехали за границу, в Германию, чему способствовал А.В. Луначарский. Там надо было провести курс лечения матери, да и отцу – возможно – следовало бы оперировать глаз, чего в те времена в Москве делать не брались. Они уехали в уверенности, что, как не раз и раньше бывало, они проживут какое-то время за границей, отдохнут, подлечатся и вернуться, набравшись новых сил. {...}

Когда я попал, приехав в Берлин¹, к нашим, меня сразу же охватило ощущение чего-то нового в их существовании, но чего – я сразу определить не мог. Скорее всего, ощущение это было вызвано их ранее не замечавшейся какой-то самостоятельностью каждого. Тем самым мать была вы-

¹ В июле 1924 г. (примеч. составителя).

свобождена из пут семейных забот, какие были опознавательными знаками ее жизни в Москве.

Здоровье матери заметно улучшилось. Она могла теперь вновь, хотя и понемногу, возвращать себя музыке. Этому, однако, кроме укрепления сил, значительно помогало и то, что вся обычная работа домохозяйки, в Москве поглощавшая массу сил и хлопот, а главное – времени, тут была облегчена новыми для нас бытовыми условиями: покупкой, скажем, пищи, наполовину, если не больше, приготовленной уже в магазине к варке или жаренью. В полном ходу тут были пылесосы и механизмы для натирки полов; упрощена была даже и топка печей. В кухне была газовая плита (<...>)

Из этой-то кухни, наслаждаясь бесшумливостью и послушностью газовой плиты (не нашими тогдашними примусами, которые в Москве, повсюду и постоянно чем-то возмущаясь, ревели угрожающе-свирепо или всем назло неистово коптили, вот-вот готовые взорваться), – вот из этой тихой обители кулинарии слушал я иной раз игру моей матери. Кухня была на отлете, но, когда обе двери соединительного коридорчика были открыты, музыка доносилась с тем особым великолепием, какое придает ей воздушный фильтр.

Чаще всего это были произведения, связанные памятью с Москвой и игрой матери в Москве: шопеновские этюды или щемящие до боли его же прелюдии или баллады. Они проигрывались, как и в Москве, подряд, как неразрывно следующие одна за другой главы одного романа. Если это был не Шопен, то Шуман или кто-нибудь другой, но тогда не было уже ни романа, ни глав последовательности, а начиналось что-то, обрывалось на полупhrазе, и после небольшой заминки, точно кто-то что-то говорил пианистке, звучал другой отрывок, уже из другой вещи, из другого мира – безразлично, более ли позднего или, наоборот, совсем уж раннего. Бывало и так: среди такой биографической разрозненности и после более длительной передышки вдруг скрябинская музыка – этюды, скорее всего, но может быть, и Поэма или иное что – заполняла собою небольшую нашу кухню.

Все это было мне знакомо – и эта манера, и эти перескоки из эпохи в эпоху, все это бывало и на Волхонке, и раньше. Но вот в какой-то день, который, однако, ничем не выделял себя из чреды других, таких же, я вернулся от «баурата» и, как всегда, приготовил к жаренью купленное мясо. Среди обычных у мамы музыкальных поисков – что играть – я услышал какую-то совершенно незнакомую мне музыку в мамином репертуаре, никогда ею ранее не игранную. Это была почти что импровизация. Она звучала так, как будто мама не играла нотопись **пальцами по клавиатуре**, а, сидя перед клавиатурой, **размышляла музыкой**. Тихие звуки, точно про себя сказанные, вполголоса, слова и фразы, как будто мама вела с самой собой диалог, в глубоком раздумье... Эти несколько фраз вступления поразили меня таким большим внутренним чувством, таким изумляющим духом глубокой тоски и горечи, что я обо всем забыл и зачарованно в тиши кухни слушал, пока распространившийся по кухне сизый чад и горький запах сгоревшего

мяса на сковороде не вернул мне способность жить и думать. Я бросился, погасив плиту, в комнату к играющей и, еще на бегу спросив – что это? – узнал, что это шубертовская Фантазия f-moll, op. 103. Она, собственно, написана Шубертом для двух роялей, но переложена для игры в четыре руки на одном инструменте. В исполнении же матери (в две руки) поражало особенно выраженное импровизационное, драматически-грустное и проникновенное звучание. Особенно тема начала. Вся вещь была необычной сочетанием прозрачности, ясности и какой-то душевной чистоты почти народного напева и вот этого грустного как бы взгляда на все происходящее, какой-то думы, когда все надо понять и как-то разъяснить – себе и другим. Конечно, матери эта вещь говорила многое; она ее очень глубоко поняла и полюбила. Как ни странно, ее она играла редко. Бывало, я ее очень упрашивал, но она отказывалась играть, с тем чтобы через какое-то время, без всяких просьб и уговоров, проиграть ее несколько раз, стремясь сыграть эту музыку вопросов и размышлений самопознания как можно глубже и тоньше, как можно яснее и естественней, а главное – что самое трудное – как можно более просто.

Очевидно, степень взросления меняла во мне очень многое! Ну, например, привычное мне еще с детства, тогда еще услышанное и ставшее понятным, воспринималось как незыблемость. Музыка, прослушиваемая теперь из очарования белокафельной чистоты, все во мне опрокидывала, все мои устои, и меняла мою душу.

Многое – и в музыке также – стало мною понятным по-новому в моей теперь совсем новой для меня жизни – с Германии начиная. Почти осязательно всплывают в памяти события и звуки той жизни – в Берлине, в Мюнхене,



Портрет
Бориса Пастернака с матерью.
1916

в разных городах, в горах, даже в железнодорожных вагонах. Но это вполне естественно, и иначе не может и быть! Но, как электрический разряд, как удар, действует какое-нибудь случайно услышанное сочетание или даже картина чего-то, что одно только вызывает – по сходству, должно быть, – в памяти другую музыку – первые такты этой Фантазии! Или иначе: среди разговора, внезапно, непонятно почему и как, что-то заставляет зазвучать в моих ушах музыку, никому, однако, не слышимую, и это опять все та же фантазия Шуберта! Та же фантазия! Та же! <...>

Кто мог думать, что, выходя осенью 1925 года из квартиры, где мне выпало счастье вновь, и не раз, слушать музыку – и в блестящей, для меня не ожидаемой форме – моей матери, мы прощались и с матерью, и с ее музыкой – в последний раз? Что никогда более я не услышу ее игры? Расставаясь, мы давали обещание вновь приехать не далее как через год! Но это было все же последним прощанием. . .

Но след, оставленный игрой матери в моем сознании, был так глубок, что даже и сорок с лишним лет не в состоянии были его вытравить и сгладить. Особенно же резко врезалось мне в память ее исполнение шубертовской Фантазии. Оно и по сей час еще звучит в моих ушах как эталон силы проникновения в сущность музыкального произведения.

БОРИС ПАСТЕРНАК

ИЗ ПИСЬМА М.И. ЦВЕТАЕВОЙ

от 20 апреля 1926 года

<...> Вчера я прочел в твоей анкете о матери. Все это удивительно! Моя в 12 лет играла концерт Шопена, и, кажется, Рубинштейн дирижировал. Или присутствовал на концерте в Петербургской консерватории. Но не в этом дело. Когда она кончила, он поднял девочку над оркестром на руки и, расцеловав, обратился к залу (была репетиция, слушали музыканты) со словами: «Вот как это надо играть». Ее звали Кауфман, она ученица Лешетицкого. Она жива. Я, верно, в нее. Она воплощение скромности, в ней ни следа вундеркинства, все отдала мужу, детям, нам.

Но это я пишу о тебе. Утром, проснувшись, думал об анкете, о твоём детстве и с совершенно мокрым лицом напевал их, балладу за балладой, и ноктюрны, все, в чем ты выварилась и я. И ревел. Мама при нас уже не выступала. Всю жизнь я ее помню грустной и любящей. <...>

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

1929 год назван в «Охранной грамоте» «той из века в век повторяющейся странностью, которую можно назвать последним годом поэта»¹. Это относилось не только к Маяковскому, но, судя по многим письмам, в значительной мере к самому себе. Тогда он переделал свое стихотворение 1916 года «Баллада» и, добиваясь определенности, рассказал в нем, как зимняя московская жизнь его юности преобразалась в музыку, чтобы «зеркалом исчезновенья качнуться, выскальзывая из рук». Он вновь сравнил в нем музыку с колодцем, в который погружалась тоска и из глубин которого Шопен умел вернуть реальность в фортепианных балладах.

В письме к родителям 24 августа 1928 года Пастернак писал:

«В автобиографической вещи, которую я начал зимой и которую вы когда-нибудь прочтете (ее продолжение – очередная работа, которая ждет меня по возвращении в Москву), да, так в автобиографической этой вещи я описал мое расставание с музыкой в тех именно словах, которые подошли бы и к моему нынешнему состоянию. Кто этой сложности, где-то завершающейся горькой гармонией всепримирения, не испытал, тот, живя, прозевал свою собственную одухотворенность».

Итоговое просветленное изложение той же темы Пастернак дал в главе «Скрябин» написанного в 1956 году очерка «Люди и положения»...

БОРИС ПАСТЕРНАК

ИЗ ОЧЕРКА

«ЛЮДИ И ПОЛОЖЕНИЯ»

СКРЯБИН

1

Два первые десятилетия моей жизни сильно отличаются одно от другого. В девяностых годах Москва еще сохраняла свой старый облик живописного до сказочности захолустья с легендарными чертами третьего Рима или былинного стольного града и всем великолепием своих знаменитых сорока со-

¹ Избранное. Т. 2. С. 216.

роков. Были в силе старые обычаи. Осенью в Юшковом переулке, куда выходил двор училища, во дворе церкви Флора и Лавра, считавшихся покровителями коневодства, производилось освящение лошадей, и ими, вместе с приводившими их на освящение кучерами и конюхами, наводнялся весь переулочек до ворот училища, как в конную ярмарку.

С наступлением нового века на моей детской памяти мановением волшебного жезла все преобразилось. Москву охватило деловое неистовство первых мировых столиц. Бурно стали строить высокие доходные дома на предпринимательских началах быстрой прибыли. На всех улицах к небу поднялись незаметно выросшие кирпичные гиганты. Вместе с ними, обгоняя Петербург, Москва дала начало новому русскому искусству – искусству большого города, молодому, современному, свежему.

2

Горячка девятисотых годов отразилась и на училище. Казенных ассигнований не хватало на его содержание. Поручили дельцам изыскание денежных средств для пополнения бюджета. Решено было возводить на земле училища многоэтажные жилые корпуса для сдачи квартир внаем, а посередине владения, на месте прежнего сада, выстроить стеклянные выставочные помещения для сдачи в аренду. В конце девяностых годов стали сносить дворовые флигеля и сараи, на месте выкорчеванного сада вырыли глубокие котлованы. Котлованы наполнялись водою, в них, как в прудах, плавали утонувшие крысы, с земли в них прыгали и ныряли лягушки. Наш флигель тоже предназначен был на слом.

Зимой нам оборудовали новую квартиру из двух или трех классных комнат и аудиторий в главном здании. Мы в нее перебрались в 1901 году. Так как квартиру перекраивали из помещений, из которых одно было круглое, а другое еще более прихотливой формы, то в новом жилище, в котором мы прожили десять лет, были чулан и ванна с площадью в виде полумесяца, овальная кухня и столовая со входящим в нее полукруглым выемом. За дверью всегда слышался заглушенный гул училищных мастерских и коридоров, а из крайней, пограничной комнаты можно было слушать лекции по устройству отопления профессора Чаплыгина в архитектурном классе.

Предшествующие годы, еще на старой квартире, со мной занимались дошкольным обучением то мать, то какой-нибудь приглашенный частный преподаватель. Одно время меня готовили в Петропавловскую гимназию, и я проходил все предметы начальной программы по-немецки.

Из этих наставников, которых я вспоминаю с благодарностью, назову первую свою учительницу Екатерину Ивановну Боратынскую, детскую писательницу и переводчицу литературы для юношества с английского. Она обучала меня грамоте, начаткам арифметики и французскому с самых азов, с того, как сидеть на стуле и держать ручку с пером в руке. Меня водили к

ней на урок в занимаемый ею номер меблированных комнат. В номере было темно. Он снизу доверху был набит книгами. В нем пахло чистотой, строгостью, кипяченым молоком и жженым кофе. За окном, покрытым кружевной вязаной занавеской, шел, напоминая петли вязанья, грязноватый, серо-кремовый снег. Он отвлекал меня, и я отвечал Екатерине Ивановне, разговаривавшей со мной по-французски, невпопад. По окончании урока Екатерина Ивановна вытирала перо изнанкой кофты и, дождавшись, когда за мной зайдут, отпускала меня.

В 1901 году я поступил во второй класс московской пятой гимназии, оставшейся классической после реформы Ванновского и сверх введенного в курс естествознания и других новых предметов сохранившей в программе древнегреческий.

3

Весной 1903 года отец снял дачу в Оболенском, близ Малоярославца, по Брянской, ныне Киевской, железной дороге. Дачным соседом нашим оказался Скрябин. Мы и Скрябины тогда еще не были знакомы домами.

Дачи стояли на бугре вдоль лесной опушки, в отдалении друг от друга. На дачу приехали, как водится, рано утром. Солнце дробилось в лесной листве, низко свешивавшейся над домом. Расшивали и пороли рогожные тюки. Из них тащили спальные принадлежности, запасы провизии, вынимали сковороды, ведра. Я убежал в лес.

Боже и господи сил, чем он в то утро был полон! Его по всем направлениям пронизывало солнце, лесная движущаяся тень то так, то сяк все время поправляла на нем шапку, на его поднимающихся и опускающихся ветвях птицы заливались тем всегда неожиданным чириканьем, которое поначалу порывисто громко, а потом постепенно затихает и которое горячей и частой своей настойчивостью похоже на деревья вдаль уходящей чащи. И совершенно так же, как чередовались в лесу свет и тень и перелетали с ветки на ветку и пели птицы, носились и раскатывались по нему куски и отрывки Третьей симфонии или Божественной поэмы, которую в фортепианном выражении сочиняли на соседней даче.

Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвой 1903-го, а не 1803 года. И как не было в этом лесу ни одного листика из гофрированной бумаги или крашеной жести, так не было в симфонии ничего ложноглубокого, риторически почтенного, «как у Бетховена», «как у Глинки», «как у Ивана Ивановича», «как у княгини Марьи Алексевны», но трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел.

Предполагалось, что сочинявший такую музыку человек понимает, кто он такой, и после работы бывает просветленно ясен и отдохновенно спокоен, как бог, в день седьмой почивший от дел своих. Таким он и оказался.

Он часто гулял с отцом по Варшавскому шоссе, прорезавшему местность. Иногда я сопровождал их. Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пущенный рикошетом камень, точно немногого недоставало – и он отделился бы от земли и поплыл бы по воздуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды одухотворенной легкости и неотягощенного движения на грани полета. К явлениям этого рода надо отнести его чарующее изящество, светскость, с какой он избегал в обществе серьезности и старался казаться пустым и поверхностным. Тем поразительнее были его парадоксы на прогулках в Оболенском.

Он спорил с отцом о жизни, об искусстве, о добре и зле, нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека, аморализм, нищезанство. В одном они были согласны – во взглядах на сущность и задачи мастерства. Во всем остальном расходились.

Мне было двенадцать лет. Половины их споров я не понимал. Но Скрябин покорял меня свежестью своего духа. Я любил его до безумия. Не вникая в суть его мнений, я был на его стороне. Скоро он на шесть лет уехал в Швейцарию.

В ту осень возвращение наше в город было задержано несчастным случаем со мной. Отец задумал картину «В ночное». На ней изображались девушки из села Бочарова, на закате верхом во весь опор гнавшие табун в болотистые луга под нашим холмом. Увязавшись однажды за ними, я на прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе ногу, сросшуюся с укорочением, что освобождало меня впоследствии от военной службы при всех призывах.

Я уже и раньше, до лета в Оболенском, немного брэнчал на рояле и с грехом пополам подбирая что-то свое. Теперь, под влиянием обожания, которое я питал к Скрябину, тяга к импровизации и сочинительству разгорелась у меня до страсти. С этой осени я шесть следующих лет, все гимназические годы, отдал основательному изучению теории композиции, сперва под наблюдением тогдашнего теоретика музыки и критика, благороднейшего Ю.Д. Энгеля, а потом под руководством профессора Р.М. Глиэра.

Никто не сомневался в моей будущности. Судьба моя была решена, путь правильно избран. Меня прочили в музыканты, мне все прощали ради музыки, все виды неблагоприятного свинства по отношению к старшим, которым я в подметки не годился, упрямство, непослушание, небрежности и странности поведения. Даже в гимназии, когда на уроках греческого или математики меня накрывали за решением задач по фуге и контрапункту в разложенной на парте нотной тетради и, спрошенный с места, я стоял как пень и не знал, что ответить, товарищи всем классом выгораживали меня и учителя мне все спускали. И, несмотря на это, я оставил музыку.

Я ее оставил, когда был вправе ликовать и все кругом меня поздравляли.

Бог и кумир мой вернулся из Швейцарии с «Экстазом» и своими последними произведениями. Москва праздновала его победы и возвращение. В разгаре его торжеств я осмелился явиться к нему и сыграл ему свои сочинения. Прием превзошел мои ожидания. Скрябин выслушал, поддержал, окрылил, благословил меня.

Но никто не знал о тайной беде моей, и, скажи я о ней, никто бы мне не поверил. При успешно подвинувшемся сочинительстве я был беспомощен в отношении практическом. Я едва играл на рояле и даже ноты разбирал недостаточно бегло, почти по складам. Этот разрыв между ничем не облегченной новой музыкальной мыслью и ее отставшей технической опорой превращал подарок природы, который мог бы служить источником радости, в предмет постоянной муки, которой я в конце концов не вынес.

Как возможно было такое несоответствие? В основе его лежало нечто недолжное, взывавшее к отплате, непозволительная отроческая заносчивость, нигилистическое пренебрежение недоучки ко всему казавшемуся наживным и достижимым. Я презирал все нетворческое, ремесленное, имея дерзость думать, что в этих вещах разбираюсь. В настоящей жизни, полагал я, все должно быть чудом, предназначением свыше, ничего умышленного, намеренного, никакого своеволия.

Это была оборотная сторона скрябинского влияния, в остальном ставшего для меня решающим. Его эгоцентризм был уместен и оправдан только в его случае. Семена его воззрений, по-детски превратно понятых, упали на благодарную почву.

Я и без того с малых лет был склонен к мистике и суеверию и охвачен тягой к провиденциальному. Чуть ли не с родионовской ночи я верил в существование высшего героического мира, которому надо служить восхищенно, хотя он приносит страдания. Сколько раз в шесть, семь, восемь лет я был близок к самоубийству!

Я подозревал вокруг себя всевозможные тайны и обманы. Не было бессмыслицы, в которую бы я не поверил. То на заре жизни, когда только и мыслимы такие нелепости, может быть, по воспоминаниям о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока. То я воображал, что я не сын своих родителей, а найденный и усыновленный ими приемыш.

В моих несчастьях с музыкой также были виноваты не прямые, мнимые причины, гадания на случайностях, ожидание знаков и указаний свыше. У меня не было абсолютного слуха, способности угадывать высоту любой произвольно взятой ноты, умения, мне в моей работе совершенно ненужного. Отсутствие этого свойства печалило и унижало меня, в нем я видел доказательство того, что моя музыка негодна судьбе и небу. Под таким множественным ударом я поникал душой, у меня опускались руки.

Музыку, любимый мир шестилетних трудов, надежд и тревог, я вырвал вон из себя, как расстаются с самым драгоценным. Некоторое время при-

вычка к фортепианному фантазированию оставалась у меня в виде постепенного пропадающего навыка. Но потом я решил проводить свое воздержание круче, перестал прикасаться к роялю, не ходил на концерты, избегал встреч с музыкантами.

4

Скрябинские рассуждения о сверхчеловеке были исконной русской тягой к чрезвычайности. Действительно, не только музыке надо быть сверхмузыкой, чтобы что-то значить, но и все на свете должно превосходить себя, чтобы быть собою. Человек, деятельность человека должны заключать элемент бесконечности, придающий явлению определенность, характер.

Ввиду моей нынешней отсталости от музыки и моих отмерших и совершенно истлевших связей с ней, Скрябиным моих воспоминаний, Скрябиным, которым я жил и питался, как хлебом насущным, остался Скрябин среднего периода, приблизительно от Третьей сонаты до Пятой.

Гармонические зарницы Прометея и его последних произведений кажутся мне только свидетельствами его гения, а не повседневною пищею для души, а в этих свидетельствах я не нуждаюсь, потому что поверил ему без доказательства.

Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слоги, его гласные и согласные.

Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов.

Так на старом моцартовско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом.

Так Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки до основания в самом начале своего поприща. Уже в этюдах восьмого опуса или в прелюдиях одиннадцатого все современно, все полно внутренними, доступными музыке соответствиями с миром внешним, окружающим, с тем, как жили тогда, думали, чувствовали, путешествовали, одевались.

Мелодии этих произведений вступают так, как тотчас же начинают течь у вас слезы, от уголков глаз по щекам, к уголкам рта. Мелодии, смешиваясь со слезами, текут прямо по вашему нерву к сердцу, и вы плачете не оттого, что вам печально, а оттого, что путь к вам вовнутрь угадан так верно и пронизательно.

Вдруг в течение мелодии врывается ответ или возражение ей в другом, более высоком и женском голосе и другом, более простом и разговорном тоне. Нечаянное препирательство, мгновенно улаживаемое несогласье. И нота потрясающей естественности вносится в произведение, той естественности, которую в творчестве все решается.

Вещами общеизвестными, ходовыми истинами полно искусство. Хотя пользование ими всем открыто, общеизвестные правила долго ждут и не находят применения. Общеизвестной истине должно выпасть редкое, раз в сто лет улыбающееся счастье, и тогда она находит приложение. Таким счастьем был Скрябин. Как Достоевский не романист только и как Блок не только поэт, так Скрябин не только композитор, но повод для вечных поздравлений, олицетворенное торжество и праздник русской культуры.

ЕВГЕНИЙ ПАСТЕРНАК

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ БИОГРАФИИ...

К композиторскому опыту Бориса Пастернака, его профессиональным занятиям музыкой и расставанию с ней в большой мере относится евангельская истина: «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Проза и стихи Пастернака в прямом смысле носят след все глубже проникающего мастерства композиции, в частности, в ее музыкальном значении. Недаром в первоначальном варианте статьи о Шопене (1945) он свидетельствует: «Значение Шопена шире музыки. Его произведения воспитывают и не музыканта. Это часть нашего общего образования. Лично мы обязаны ему безмерно многим и учились у него роли техники в творческих поисках...»

Наиболее обстоятельные исследования романа «Доктор Живаго» приходят к выводу, что эта лирическая проза строится, в частности, по законам контрапункта.



Б.Л. Пастернак,
З.Н. Пастернак
и Станислав Нейгауз
в доме отдыха «Одоево».
Фото 1930-х гг.

Интересно отметить, что если ранние стихотворения Пастернака или его повести допускают прямое вычленение музыкальной формы (такие сопоставления встречаются во многих исследованиях), то в позднем творчестве единство и естественность художественной ткани не вызывает при чтении желания отмечать эти элементы и их анализировать.

Игра на рояле, точнее, импровизации оставались частью пастернаковского обихода до начала войны 1941 года. При этом он импровизировал в одиночестве, чаще у нас на Тверском бульваре, где стоял рояль его матери, к которому он привык. После войны я его импровизаций не слышал, более того, на мои просьбы он отвечал отказом. Именно к этому времени приложимы его слова, сказанные в очерке «Люди и положения»:

«Некоторое время привычка к фортепианному фантазированию оставалась у меня в виде постепенно пропадающего навыка. Но потом я решил проводить свое воздержание круче, перестал прикасаться к роялю, не ходил на концерты, избегал встреч с музыкантами».

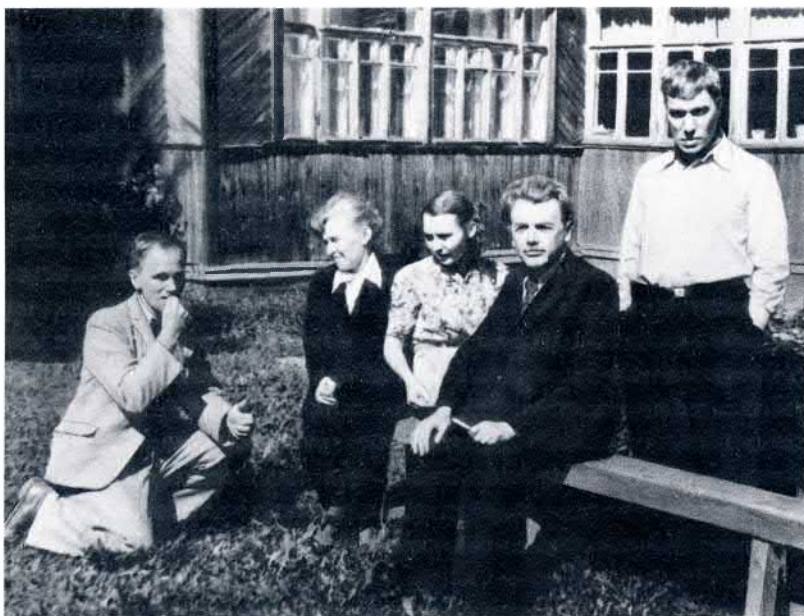
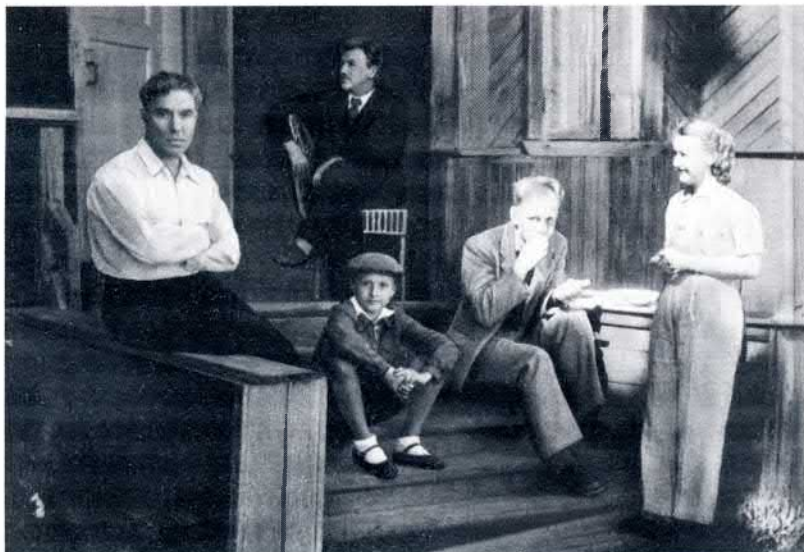
Музыка в семье, доме и обиходе Пастернака продолжала играть огромную роль. Женившись в 1931 году на пианистке Зинаиде Николаевне Нейгауз, ученице Ф.М. Блюменфельда в Петербургской консерватории, Пастернак принял на себя заботу о ее детях. Годы занятий и становления замечательного пианиста Станислава Нейгауза совпали со временем работы над романом «Доктор Живаго». Успехи и победы молодого музыканта были для Пастернака поддержкой и живейшей радостью, а болезненные трудности – глубоким страданием.

Изредка, освободившись от хозяйственных забот, за рояль садилась Зинаида Николаевна. Постоянно и помногу играл частый гость дома Генрих Густавович Нейгауз, перемежая игру увлеченными разговорами об искусстве. Мария Вениаминовна Юдина каждый из своих приездов в Переделкино делала музыкальным событием и – шире – духовным праздником. С середины сороковых годов стал бывать у Пастернаков Святослав Рихтер. На концерты этих музыкантов Пастернак регулярно приезжал в Москву. Его можно было видеть и на симфонических вечерах.

Вероятно, последним его посещением консерватории был концерт Леонарда Бернштейна осенью 1959 года, куда его пригласил дирижер. За несколько дней до этого Бернштейн с женой разыскали Пастернака в Переделкине. Композитор рассказывал о своей музыкальной драме «Вестсайдская история», играл отдельные моменты и пальцами танцевал по крышке рояля, изображая своих героев. Ужинали и оживленно разговаривали. Своей манерой дирижировать Бернштейн напоминал Пастернаку Артура Никиша, которым он так восхищался в молодости.

В письмах последних годов своей жизни Пастернак часто касается опыта своих любимых композиторов – Баха, Шопена, Вагнера, говорит об их открытиях, определивших облик искусства и времени на целый исторический период и давших возможности нового духовного проявления поколений.

**Б.Л. Пастернак,
Г.Г. Нейгауз, Леонид Пастернак, С.Т. Рихтер, Г.С. Нейгауз.
Перedelкино. 1946. Фото С. Нейгауза**



**С.Т. Рихтер, М.С. Нейгауз, Г.С. Нейгауз, Г.Г. Нейгауз, Б.Л. Пастернак.
Перedelкино. 1946. Фото С. Нейгауза**

v

**«...Лица,
друзья
и семья»**

Б. Пастернак. Стихи, письма, дарственные надписи на книгах

**Мы были музыкой объятий
В сопровождении обид...**

Высокая болезнь



Б.Л. Пастернак.
Фото 1958 г.

* * *

Годами когда-нибудь в зале концертной
Мне Брамса сыграют, – тоской изойду.
Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый,
Прогулки, купанье и клумбу в саду.

Художницы робкой, как сон, крутолобость,
С беззлобной улыбкой, улыбкой вздохлеб,
Улыбкой, огромной и светлой, как глобус,
Художницы облик, улыбку и лоб.

Мне Брамса сыграют, – я вздрогну, я сдамся,
Я вспомню покупку припасов и круп,
Ступеньки террасы и комнат убранство,
И брата, и сына, и клумбу, и дуб.

Художница пачкала красками траву,
Роняла палитру, совала в халат
Набор рисовальный и пачки отравы,
Что «Басмой» зовутся и астму сулят.

Мне Брамса сыграют, – я сдамся, я вспомню
Упрямую заросль, и кровлю, и вход,
Балкон полутемный и комнат питомник,
Улыбку, и облик, и брови, и рот.

«... ЛИЦА, ДРУЗЬЯ И СЕМЬЯ»

И сразу же буду слезами увлажен
И вымокну раньше, чем выплачусь я.
Горячая давность ударит из скважин,
Околицы, лица, друзья и семья.

И станут кружком на лужке интермеццо,
Руками, как дерево, песнь охватив,
Как тени, вертеться четыре семейства
Под чистый, как детство, немецкий мотив.

1931

ИЗ ПИСЬМА К Р.И. ПАСТЕРНАК

от 6 марта 1930 года

⟨...⟩ Всем вам просил кланяться А.С. Шор, которого я недавно видел на концерте. И Неменова-Лунц, – совсем седая, но по-прежнему жизнерадостная и бодрая. И Гнесина. Наконец, – папе и Кенеман, который учеником консерватории встречал его у Сафонова.

Единственная отрада нашего существования – это разнообразные выступления последнего моего друга (то есть друга последнего года) – Генриха Нейгауза, и у нас, нескольких его друзей, вошло в обычай после концерта остаток ночи всей компанией проводить друг у друга. Устраиваются обильные возлияния с очень скромной закуской, которую по техническим причинам достать почти невозможно. В последний раз он играл с Кенеманом на двух роялях, и любопытно было узнать, что уже и одна разница в ударах превращает рояли одной фирмы в несвязуемо различные по тембру инструменты. Ни разу не разойдясь в ритме, они все время расходились в музыке, и даже Женя и Ирина, закрыв глаза, понимали, когда вступает Нейгауз и в бойко текущие упражнения для пальцев вдруг вливается волна значащей звучности, с дьявольским чувством ритма и темпераментом. Потом (без Кенемана, разумеется) до 6-ти часов утра пили, ели, играли, читали и танцевали фокстрот ⟨...⟩

БАЛЛАДА

Дрожат гаражи автобазы,
Нет-нет, как кость, взблеснет костел.
Над парком падают топазы,
Слепых зарниц бурлит котел.
В саду – табак, на тротуаре –
Толпа, в толпе – гуденье пчел.
Разрывы туч, обрывки арий,
Недвижный Днепр, ночной Подол.

«... ЛИЦА, ДРУЗЬЯ И СЕМЬЯ»

«Пришел», – летит от вяза к вязу,
И вдруг становится тяжел
Как бы достигший высшей фазы
Бессонный запах матиол.
«Пришел», – летит от пары к паре,
«Пришел», – стволу лепечет ствол.
Потоп зарниц, гроза в разгаре,
Недвижный Днепр, ночной Подол.

Удар, другой, пассаж, – и сразу
В шаров молочный ореол
Шопена траурная фраза
Вплывает, как больной орел.
Под ним – угар араукарий,
Но глух, как будто что обрел,
Обрывы донизу обшаря,
Недвижный Днепр, ночной Подол.

Полет орла как ход рассказа.
В нем все соблазны южных смол
И все молитвы и экстазы
За сильный и за слабый пол.
Полет – сказанье об Икаре.
Но тихо с круч ползет подзол,
И глух, как каторжник на Каре,
Недвижный Днепр, ночной Подол.

Вам в дар баллада эта, Гарри.
Воображенья произвол
Не тронул строк о вашем даре:
Я видел всё, что в них привел.
Запомню и не разбазарю:
Метель полночных матиол.
Концерт и парк на крутояре.
Недвижный Днепр, ночной Подол.

1930

ИЗ ПИСЬМА К З.Н. ПАСТЕРНАК

от 9 июня 1931 года

⟨...⟩ Гаррик все играл превосходно, вечер был настоящим триумфом. Но некоторые вещи (вторую по порядку, но не знаю, которую по счету, сонату Скарлатти, 109 ор. Бетховена, части шумановской фантазии и балладу As-dur Шопена) он играл сверхчеловечески смело, божественно, безбрежно властно, нежно-лепетно до улетучивания, нематерьяльно. После баллады поднялся настоящий рев, полы тряслись, десять минут ему не давали переи-



ти к Листу, его заразили, он забылся, отбросил привычки, вставал и кланялся. Листом (этюдом) кончалась программа. Выходя в десятый раз на вызовы и просьбы бисировать, он среди водворившейся тишины сказал, что нездоров и еле играет и что исполнит сейчас свое сочинение. Он сыграл свою прелюдию, ту, которую я люблю и часто напеваю, с широкой кантиленой и колокольчикоподобной второй темой. Он изумительно сыграл ее, и услышать ее было для меня торжеством: на концерте, из-под рук Гаррика, в виде единственного биса, как он, по-видимому, решил, эта прелюдия была сигналом с эстрады, свидетельством того, что он проникся восторгами слушателей, и если не оценил, наконец, себя, то хоть понял высоту и победоносность этого своего вечера, – в состоянии непобежденной неудовлетворенности он бы себя не играл. И, сквозь печаль, он сиял и почти смеялся (живой Адик), его больше чем слушали – слушали и любили. В напряженье предельной близости ползала поднялось после прелюдии, памятуя его слова об утомленье, и эта покорность гипнотически удаляющейся толпы, отказывающейся от новых требований, потрясла меня больше, чем бушеванье оставшихся. Я зашел к нему в артистическую. Он все знал и понимал и был радостен <...>

* * *

Окно, пропитр и, как овраги эхом, –
Полны ковры всем играным. В них есть
Невысказанность. Здесь могло с успехом
Сквозь исполнение авторство процвеств.

Окно не на две створки *alla breve*,
Но шире, – на три: в ритме трех вторых.
Окно, и двор, и белые деревья,
И снег, и ветки, – свечи пятерик.

Окно, и ночь, и пульсом бьющий иней
В ветвях, – в узлах височных жил. Окно,
И синий лес висячих нотных линий,
И двор. Здесь жил мой друг. Давно-давно

Смотрел отсюда я за круг Сибири,
Но друг и сам был городом, как Омск
И Томск, – был кругом войн и перемирий
И кругом свойств, занятий и знакомств.

И часто-часто, ночь о нем продумав,
Я утра ждал у трех оконных створ.
И муторным концертом мертвых шумов
Копался в мерзлых внутренностях двор.

И мерил я полуторною мерой
Судьбы и жизни нашей недомер,
В душе ж, как в детстве, снова шел премьерой
Большого неба ветреный пример.

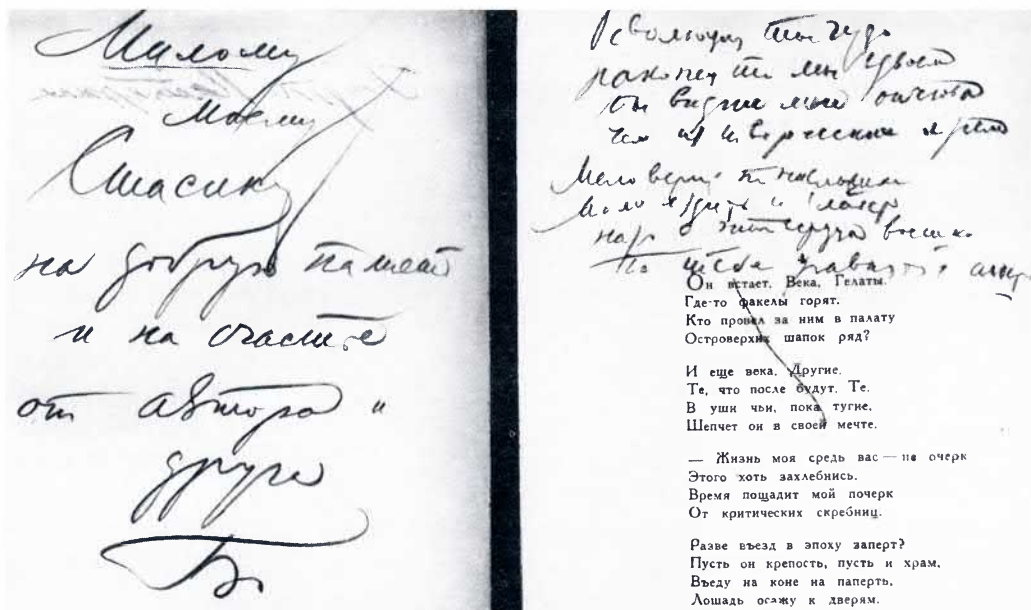
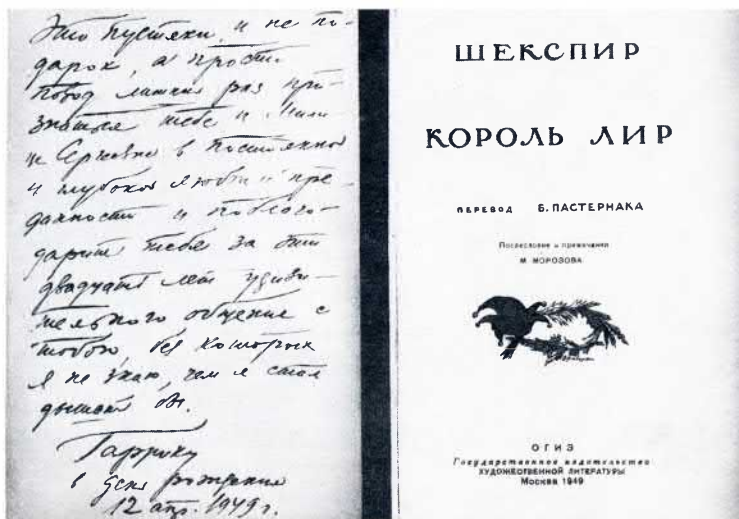
1931



У пианино

«... ЛИЦА, ДРУЗЬЯ И СЕМЬЯ»

Дарственная надпись М.С. и Г.Г. Нейгауз: «Это пустяки, и не подарок, а просто повод лишний раз признаться тебе и Милице Сергеевне в постоянной и глубокой любви и преданности и поблагодарить тебя за эти двадцать лет удивительного общения с тобою, без которых я не знаю, чем я стал дышать бы. Гаррику в день рождения 12 апр. 1949 г.».



Дарственная надпись С.Г. Нейгаузу
(со страницей авторской корректуры)

С.Г. Нейгауз.
Фото начала
1950-х гг.



М.В. Юдина.
Фото начала 1930-х гг.

«... ЛИЦА, ДРУЗЬЯ И СЕМЬЯ»

ИЗ ПИСЬМА К Ж.Л. ПАСТЕРНАК

от 16 января 1929 года

⟨...⟩ Месяц тому назад, предварительно спросясь по телефону, явилась ко мне молодая особа типа и склада Лидочки (но это очень приблизительно, и, может быть, я ей польстил) и, поминутно вспыхивая и загадочно смущаясь, осведомила, возможна ли и допустима ли просьба о переводе любимого немецкого поэта со стороны частного лица, то есть мыслим ли такой заказ. Речь шла о переводе нескольких стихотворений из «Stundenbuch»¹, и я ей отказал, потому что был занят, а кроме того, и долг свой памяти Rilke исполняю в другом совсем плане и шире. Я что-то пробормотал о том, что другое, мол, дело, если бы предложенье какого-нибудь издательства, но она, перебив меня, спросила, не все ли мне равно – издательские условия могла бы предложить и она, и я улыбнулся, потому что не только меценатство теперь у нас матерьяльно немислимо, но все это еще особенно становилось трогательно при взгляде на ее стоптанные башмаки и более чем скромную кофту. На всякий случай я записал ее адрес (она из Ленинграда), узнал, что она преподавательница Ленинградской консерватории и переводы ей нужны для приближенья рильковской поэзии к музыке и музыкантам в России, что ей представляется существенно важным, а фамилия ее мне ничего не сказала. Однако надо прибавить, что я больше сижу дома и в том, говорят ли что-нибудь теперешние имена, не судья.

Прошло некоторое время, и как-то я познакомился с одним из лучших наших пианистов здесь – Генрихом Нейгаузом, побывав перед этим на одном из его концертов. И вот, отклоняя мои комплименты и прочее, он стал настойчиво мне советовать пойти на концерт (еще не объявленный) одной пианистки из Ленинграда, перед которой он-де совершенно ничто, и что это замечательная музыкантша и со странностями: мистически настроена, под платьем носит вериги, и так выступает, и интересно: – по происхождению еврейка, и прочее, и прочее, и он назвал мне мою посетительницу.

Она играла Баха, Крейсleriану, несколько вещей Hindemit'a и снова Баха, главным образом органные его хоралы. В антракте я ей послал единственное, с чем из вещей Rilke я мог расстаться и что было у меня под рукой: юношеский сборник слабых для позднейшего Rilke рассказов «Am leben hin»² с соответствующей надписью: «Простите, что не знал, кто Вы. Напишите из Ленинграда, переведу все, что захотите». Теперь я получил от нее письмо, именно такое, как должно было последовать. Но просьбу я ее исполню не скоро, теперь это исполнимо менее, чем еще когда. Но мне хотелось послать ей настоящего, стоящего Rilke и – по ее настроенью. Таковы

¹ «Часослов» (нем.).

² «Вдоль жизни» (нем.).

две книги «Buch der Bilder»¹ и «Geschichten vom lieben Gott»². Пришли мне их, если тебе не трудно. И мне это нужно именно для того, чтобы оставить все в той скупой духовной деятельности, как это случилось. Я, может быть, при книжках, даже не отвечу ей. Может быть, в порядке той же экономии пошлю ей, если будет время отыскать, мои последние по времени бывшие музыкальные рукописи. Но вернее, что дам их Neuhaus'у. <...>



Дарственная надпись М.В. Юдиной: «Юдина, Вы чудная художница и просто радость подписывать Вам книгу. Живите долго и счастливо. Ваш Б. Пастернак».

БОРИС ПАСТЕРНАК

Раз в вечности

ИЗБРАННЫЕ СТИХИ И ПОЭМЫ

*Юдика чудница
ко мне в гости.
И этот день.*

Б. Пастернак

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1945

Дарственная надпись М.В. Юдиной: «Раз в вечности Юдина пришла ко мне в гости в этот день. Б. Пастернак».

¹ «Книга обрядов» (нем.).

² «Истории о господе Боге» (нем.).

Д.Д. Шостакович.
Фото 1946 г.



Надпись на книге, подаренной Д.Д. Шостаковичу: «Мужайтесь, Дмитрий Дмитриевич, сохраните среди всего этого ясность духа и здоровье».

Помните, что даже в том случае, если бы за всем этим была хоть тень правоты, не наше дело мудрить и умничать и ломать и портить в себе лучшее, что дает природа человеку при рождении, — цельность.

Спокойно и радостно примите все, что встретит Вас на Вашем пути, и да поможет Вам в эти дни издали Ваше великое будущее.

Ваш Б. Пастернак

22 апр. 1948 г.»

Мужайтесь Дмитрий г-н Димитрий
риевич, сохраните среди
всего этого ясность духа
и здоровье.

Помните, что даже
в том случае, если бы
за всем этим была
какая-нибудь правота,
не наше дело мудрить
и умничать, и ломать
и портить в себе лучшее
что дает природа —
цельность при рождении —
цельность.

Спокойно и радостно

примите все, что встретит
Вас на Вашем пути
и да поможет
Вам в эти дни издали
Ваше великое
будущее.

Ваш Б. Пастернак

22 апр. 1948.

VI

«Занятье философией»

Б. Пастернак. Стихи, переводы, философская проза, письма

Хотя к этому располагал рассказ, я вопроса о том, что такое музыка и что к ней приводит, не ставил. Я не сделал этого не только оттого, что, проснувшись однажды на третьем году ночью, застал весь кругозор залитым ею более чем на пятнадцать лет вперед и, таким образом, не имел случая пережить ее проблематику. Но еще и оттого, что она теперь перестает относиться к нашей теме. Однако того же вопроса в отношении искусства по преимуществу, искусства в целом, иными словами – в отношении к поэзии, мне не обойти. Я не отвечаю на него ни теоретически, ни в достаточно общей форме, но многое из того, что я расскажу, будет на него ответом...

Охранная грамота



**Б.Л. Пастернак
за рабочим столом в Переделкине.
Фото 1948 г.**

〈ОТРЫВОК〉

Многие музыканты хотели философии. С этим словом шутило и бессмертие Бетховена. Между тем они не знали, что в числе просроченных задач философии находится и месть музыке. Эта месть, если бы она была исполнена, носила бы на себе печать высокого благородства, – она явилась бы мстью не за себя.

Поэзия любила философию всегда. Все ли знают, что эта любовь была неравной? Философия ревнива к поэзии, часто чудится ей обида, нанесенная музыкой ее божеству.

Музыке можно мстить. Не надо понимать этого лично. Опустошения, производимые ею в душе, не дают еще основания для того, чтобы негодовать. Недовольство такого рода было бы низко и малодушно.

Но музыку надо призвать к порядку. «Музыкальность лирики» есть обозначение, которое составляет честь поэзии, делает в то же время очередной взнос и в тот общий фонд предрассудков, которые поддерживают незаконное первенство музыки среди искусств. Словосочетание это представляет

опасность для музыки: здесь притязательность ее становится беспечностью самозванца и здесь-то ее легче всего уличить.

Прелесть строфы, в которой ритм подымает на себе поверхность слов и образует ритмический профиль предложения, прелесть такой строфы вулканической природы дает нам основание для подобных сближений с музыкой. Приходится довольствоваться таким сравнением, мириться с его условностью, с тем, что музыка слова есть несобственное обозначение, слово, лишенное прямого смысла; такие приемы говорят всегда о несоответствии между предметом и выражением; троп свидетельствует или об излишке выражения или о его недостатке, о пафосе или о затруднении.

Кажется чем-то самоочевидным, что, сравнивая формальные достоинства поэзии с целой стихией музыки, богатой и другими признаками сверх тех, которые она разделяет с подвижностью речи, мы применяем троп, который...

⟨1910–1911⟩

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, ледящая лист,
Это – двух соловьев поединок.

Это – сладкий заглохший горох,
Это – слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и флейт – Фигаро
Низвергается градом на грядку.

Всё, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде – духота.
Небосвод завалился ольхою.
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое.

⟨1919⟩

ПОЛЬ ВЕРЛЕН

ИСКУССТВО ПОЭЗИИ

(Перевод Бориса Пастернака)

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песня, где немножко
И точность точно под хмельком.

Так смотрят из-за покрывала,
Так зыблет полдни южный зной.
Так осень небосвод ночной
Вызвезживает как попало.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона.
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон.

Нет ничего острот коварней
И смеха ради шутовства:
Слезами плачет синева
От чесноку такой поварни.

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты – куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухой или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

«ЗАНЯТЬЕ ФИЛОСОФИЕЙ»

Так музыки же вновь и вновь!
Пушай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пушай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворожит ему заря...
Все прочее – литература.

〈ОТРЫВОК〉

Этот предмет прекрасен; значит ли это, что со мной должен согласиться всякий, кто выражает притязание на вкус; если бы я достиг соглашения, такое соглашение только затемнило бы для меня как для философа общезначимость понятия прекрасного. Но если бы встретились бы двое людей, спор которых протекал бы в той странной форме, что первый утверждал бы красоту оркестра Римского-Корсакова, а другой отрицал бы, устанавливая красоту за творениями Скрябина, или боролся бы против 18 века с 19-м в руках, если бы мы имели несогласие, вылившееся в странную форму, тогда общезначимость была бы изолирована от своего содержательного момента, поскольку крайнее несогласие и противопоставление признаваемых форм взывало бы к общей форме спора, чтобы не быть нелепым. Мы имели бы в обоих случаях систему психологических мотивов, определяющих эстетический критерий; чтобы следовать своему примеру, поклонник Римского-Корсакова был бы психологическим типом, исследованным формальной школой; каноничность представлений – вот что являло бы собой преддверие того святилища, где стоят его эстетические кумиры; во втором спорящем мы имели бы субъекта ассоциативного типа, того, который склонен к нагроможденной альтерации в музыке, напряженное внимание которого тождественно рассеянной очарованности, столько личного и унесенного в прошлое является, чтобы дефилировать перед ним, распахнувши единство его эстетического объекта. Художник дает такому психологическому типу своеобразное наслаждение.

〈1910–1911〉

ИЗ ПИСЕМ РЕНАТЕ ШВАЙЦЕР

〈...〉 Немного о музыке. Крайне легкомысленно, однако, с моей стороны, что я – в моей обычной поспешной и сжатой манере, да к тому же еще и на моем дурном иностранном языке, – излагаю несвязные мысли, которые,

хотя и имеют какое-то глубокое и определенное значение, но в таком затрудняющем понимании изложении и вовсе теряют свой смысл. Это отдает ребяческой смелостью плохого тона.

Различия стилей, исторические эпохи, периоды расцвета искусств, подьема культур, все, перед чем преклоняются люди академического образования и чем восхищаются, – для меня никак не святыня; для меня все это – вообще ничто. Несколько утрируя, я мог бы так выразить мою мысль: не из-за четырехсотлетнего и бесспорного признания – велик Шекспир, а потому, что он действительно непостижимо живой и гениальный. Или так: несмотря на то, что Бах был композитором, его произведения действительно вершины бессмертия.

Далее я мог бы сказать, – но это нельзя понимать профессионально, узкотехнически, – что искусство всегда переполнено (это его свойство) искусственностями формы, которые, однако, не самоцель, а наоборот – только помехи, через которые надо, не соприкасаясь, прорваться, которые надо – не устраняя с пути – осилить. Они подобны какому-то роду цирковых канатов, по которым надо ступать так, как если бы их вовсе не было или как если бы хождение по ним ничем бы не отличалось от хождения по ровному полю или по земле (снова утрировано, но только не в смысле виртуозной техники, упаси Бог, а в смысле самой сути дела).

Вот живешь, работаешь, пишешь и в конце концов хотелось бы прийти к знанию, что поэзия – размер и рифма – только возможность в приеме искусственном оставаться естественным; возможность раздвинуть границы естественного и исследовать такие закоулки и глубины природы, о которых неведение посредственности и невежества даже и не подозревает, которые им и не снятся!

Стоит тут вспомнить, например, с какой возрастающей свободой вмещал Гете бурный поток своих мыслей в стихотворную форму. Как будто дело шло тут о полном освобождении речи, становящейся снова первобытно-вольной, ничем не обуздываемой.

Все сводится к содержанию. Однако возможность смешения понятий в культурных обществах так велика, что путают даже смысл вещей и, ошибаясь, гораздо чаще принимают одно за другое, чем судят правильно.

Так происходит и с этими упомянутыми канатами, по которым никто и никогда не ступал и не проходил (иначе говоря: с бессодержательным, бедным, то есть пустым искусством, будь то классическое или романтическое, безразлично), но которые тем не менее становятся признанными и действующими, как если бы они были настоящими, живыми путями канатоходца. Искусство сохраняет себя не самим собой и удерживает свои высоты не силой своих законов, а как раз нарушением их и исключением из правил. (...)

(...) Слова «романтизм», «музыка» для меня не существенны, они для меня не святыни. На мой взгляд, эти области творчества лишь для того и су-

ществуют, чтобы гению, которому одному только дано искупить собою и наверстать упущенное за целые столетия посредственности и банальности, эту его миссию возмещения как можно больше усложнить и затруднить.

Я люблю умиротворенное безумство Шумана, всё лиричное у него, – в его фантазиях, во 2-й симфонии, в фортепианном концерте, в его квинтете; я люблю всё народно-мелодийное у Брамса; но – Крейсleriана, всё это куда-то стремительно уносящееся, у них обоих, у всех; эти громоподобные марши, это угловатое в музыке-ремесле, по принятым образцам готовых тем, эта риторика, пустая выпренность этих несущихся, загнанных – или, наоборот, – «волевых», спокойно-отбарабаненных ритмов, эта добрая половина всего сочиненного в музыке – как всё это смехотворно ничтожно и легковесно!

И это так мало отклоняется от механизма простых упражнений в гаммах – любой музыкант по профессии должен был бы ежедневно, импровизируя, исполнять подобные дикие прыжки и тут же их забывать... И вот после какой-нибудь паганиниевской скрипичной, чертовски-быстрой распилки воздуха смычком приходит какому-нибудь Шопену на ум, что музыка могла бы иметь свою неподдельную глубину, что эта новая и широкая область техники и виртуозности могла бы быть наполнена действительно существующим, осмысленным, личным, одаренным содержанием и что тогда наступило бы спасение этого царства шума и гама, и вот это спасение свершается! (Рядом с Шопеном я мог бы поставить только Баха, Вагнера и Чайковского.) (...)

(...) Под романтизмом я понимаю не бывшее некогда течение и не настоящую школу, не степень развития искусства, но романтику как принцип: как производное, не первоначальное, как литературу о литературе и любовании искусством самими художниками (в то время как творящий гений презирает искусство, являясь поклонником жизни в искусстве /снова немного односторонне и преувеличенно – для уразумения/). То же относится и к музыке, так как несодержательное и формальное в ней занимает почти что исчерпывающую долю – и гораздо большую, нежели в поэзии или в живописи. Вот слушаешь Брамса. Он трогает тем, что там всё таково, каким должно быть, что ты не ушибешься о что-то неожиданное, не обычно-привычное. Гайдн, Вебер, Шуберт – кажутся невинным перезвоном колоколов или игрой часов того времени. Но – вот возьмем Баха, например (частично Моцарта, в какой-то мере Бетховена, Шумана, Шопена, Вагнера). Так вот, возьмем Баха. Тут – нечто против ожидаемого, выходящее далеко за пределы требований эстетики, и это – главное, и это – великолепно!

Мы удовольствовались бы и одной, вот такой модуляцией; мы радовались бы и одному, вот такому разрешению. Но нет! Он воздвигает и воздвигает, запутывает и так запутанное и все усложняет... Вот тут бы ему и кончить, и мы в слезах аплодировали бы его успеху. Но нет! Его упрямство идет дальше и дальше и никак не желает задержаться. Обвал произошел, и лавина содержательности засыпала все условное, все формальности чем-то свер-

шенным, созданным, внезапно-вечным. Вот тут-то и начинается святость, реализм – и все то, чему грозило остаться чириканьем птичек, ничтожным, бесплодным, и таким пропасть, – теперь восстанавливается, музыка становится Музыкой, а Вебер и Брамс – только композиторами.

Может удивить, что я назвал выше Вагнера. Конечно, Т. Манн прав, что его тянуло к XIX веку. Еще более прав он, постоянно называя Вагнера душой и сущностью этого века. Надо лишь вызвать в памяти увертюры его расцвета – и вот ты внезапно держишь все в руках: тут тебе и железные дороги, и поезда, и путешествия; тут тебе и летнее цветение лип в столицах, и все это – не как привычное и не как ассоциативные связи, а только потому, что все это так и торчит тут; а он только дает себе труд не удовлетворяться по тем временам ожидаемым или признанным, а все время вводит в условное то неслыханное еще, что есть действительность жизни. Вот за это, им достигнутое, и прощаешь ему все эти «Woge, du Welle, walle zur Wiege»¹.

Говоря о содержании, я, естественно, имею в виду вовсе не иллюстративность, то есть программность музыки. В сущности, иллюстративность невозможна ни в каком роде искусств. Даже в искусстве слова ни фабула, ни предмет повествования не есть еще содержание, а им является степень напряжения и вхождение, вступление в искусство – жизни, жизненного опыта².

Еще недавно гармония была одной из сторон содержания, выражением содержания музыки, совершенно так же, как тем самым для Баха был хроматизм (то есть выражение содержания). Я не знаю, к каким способам выражения – в этом смысле – придет современность или грядущее, но совершенно ясно, что тут все зависит от познания жизни и от жизненного опыта; это будут редкие отдельные высоты, потому что это самое трудное... Вот только такие вершины и будут придавать данной местности ее смысл. Только существование таких вершин превращает местность в горную страну.
<...>

1959

<ОТРЫВОК>

Может быть, тема о бессмертии души в такой постановке неспособна остановить философского внимания. Но, может быть, философское внимание вообще являлось непрошенным к этой теме.

Перед тем как приступить к диалогу о бессмертии, Платон зачем-то рассказывает о периодическом сне Сократа. Какой-то внутренний голос неотступно требует музыки от него – лирического творчества. Каждая ночь при-

¹ См. комментарий, с. 304.

² Дословно: вхождение прожитой жизни – в форму искусственности. (Примеч. переводчика.)

ближает его к порогу освобождения, за которым бессмертие. Бессмертие философа – бессмертие сознания идей. Но одно и то же сновидение возвращается и требует своего. Сократ не знает прямого смысла; он уклоняется от сна; он иносказательно подчиняется ему; его философия – высшая музыка; он умрет – покоряясь демону, – занятый музыкой в ином смысле. Но вновь приходит сновидение. На этот раз его требование совсем недвусмысленно, он хочет обычной музыки, как ее знает народ, *δημοδὴν μουσικὴν*, настоящей лирики. Это предсмертное внушение; Сократ должен умереть лирическим поэтом. Что же это – последние счета с землей? И этот странный, загадочный клочок тонет в диалектическом потоке. Далее – от лица пифагорейцев ставится, оспаривается и утверждается положение бессмертия. Сократ – занят музыкой здесь. Но только в переносном смысле. Жаль. Музыка вообще постоянный спутник великой звезды бессмертия на горизонте древности. Часто можно наблюдать прохождение музыки в обрядах и упоминаниях через ее светящуюся даль. Тогда наступает затмение темы. В затмении можно овладеть ею. <...>

<1910–1911>

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА

Разметав отвороты рубашки,
Волосато, как торс у Бетховена,
Накрывает ладонью, как шашки,
Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.

И какую-то черную доведь¹,
И – с тоскою какою-то бешеной –
К преставлению света готовит,
Конноборцем над пешками пешими.

А в саду, где из погреба, со льду,
Звезды благоуханно разохались,
Соловьем над лозою Изольды
Захлебнулась Тристанова захолодь.

И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье – лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

<1919>

¹ Доведь – шашка, проведенная в край поля, в дамы. (Примеч. Б. Пастернака.)

VII

«При музыке?!»

Б. Пастернак. Стихи

В ряду чувств любовь занимает место притворно смирившейся космической стихии. Любовь так же проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран. Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто краеугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству.

Замечания к переводам Шекспира

**Б.Л. Пастернак.
1948.
Фото Л. Горнунга**



* * *

Рояль дрожащий пену с губ облизет.
Тебя сорвет, подкосит этот бред.
Ты скажешь: – Милый! – Нет, – вскричу я, – нет!
При музыке?! – Но можно ли быть ближе,

Чем в полутьме, аккорды, как дневник,
Меча в камин комплектами, погодно?
О пониманье дивное, кивни,
Кивни, и изумишься! – ты свободна.

Я не держу. Иди, благотвори.
Ступай к другим. Уже написан Вертер,
А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно что жилы отворить.

1918

«ПРИ МУЗЫКЕ?!»

VII

277

СКРИПКА ПАГАНИНИ

1

Душа, что получается?
– Повремени. Терпенье.

Он на простенок выбег,
Он почернел, кончается –
Сгустился, – целый цыбик
Был высыпан из чайницы.

Он на карнизе узком,
Он из агата выточен,
Он одуряет сгустком
Какой-то страсти плиточной.

Отчетлив, как майолика,
Из смол и молний набран,
Он дышит дрожью столика
И зноем канделябров.

Довольно. Мгла заплакала,
Углы стекла всплакнули...
Был карликом, кривлякою –
Messieurs, расставьте стулья.

2

Дома из более чем антрацитных плиток,
Сады из более чем медных мозаёк,
И небо более паленое, чем свиток,
И воздух более надтреснутый, чем вскрик,

И в сердце, более прерывистом, чем «Слушай»
Глухих морей в ушах материка,
Врасплох застигнутая боле, чем удушьем,
Любовь и боле, чем любовная тоска!

3

Ядохну на тебя, мой замысел,
И ты станешь, как кожа индейца.
Но на что тебе, песня, надеяться?
Что с тобой я вовек не расстанусь?

«ПРИ МУЗЫКЕ?!»

Я создам, как всегда, по подобию
Своему вас, рабы и повстанцы,
И закаты за вами потянутся,
Как напутствия вам и надгробья.

Но нигде я не стану вас чествовать
Юбилеем лучей, и на свете
Вы не встретите дня, день не встретит вас,
Я вам ночь оставляю в наследье.

4

Я люблю тебя черной от сажи
Сожиганья пассажиров, в золе
Отпылавших андант и адажий,
С белым пеплом баллад на челе,

С заглубевшей от музыки коркой
На поденной душе, вдалеке
Неумелой толпы, как шахтерку,
Проводящую день в руднике.



Скрипачка
(набросок
на концертной программке)

«ПРИ МУЗЫКЕ?!»

VII

279

ОНА

Изборженный тьмою борздох,
 Рябью сбежавший при виде любви,
 Этот, вот этот бесснежный воздух,
 Этот, вот этот – руками лови?

Годы льдов простерлися
 Небом в отдаленьи,
 Я ловлю, как горлицу,
 Воздух голой жменей.

Вслед за накидкой ваточной
 Всё – долой, долой!
 Нынче небес недостаточно,
 Как мне дышать золой!

Ах, грудь с грудью борются
 День с уединеньем.
 Я ловлю, как горлицу,
 Воздух голой жменей.

ОН

Я люблю, как дышу. И я знаю:
 Две души стали в теле моем.
 И любовь та душа иная,
 Им несносно и тесно вдвоем.

От тебя моя жажда пособья,
 Без тебя я не знаю пути,
 Я с восторгом отдам тебе обе,
 Лишь одну из двоих приюти.

О, не смейся, ты знаешь какую.
 О, не смейся, ты знаешь к чему.
 Я и старой лишиться рискую,
 Если новой я рта не зажму.

⟨1916⟩

УРОКИ АНГЛИЙСКОГО

Когда случилось петь Дездемоне, –
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде, она, –
По иве, иве разрыдалась.

Когда случилось петь Дездемоне
И голос завела, крепясь,
Про черный день чернейший демон ей
Псалом плакучих русл припас.

Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло,
Как в бурю стебли с сеновала.

Когда случилось петь Офелии, –
А горечь грез осточертела, –
С какими канула трофеями?
С охапкой верб и чистотела.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили с сердца замираньем
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.

<1917>

* * *

Еще не умолкнул упрек
И слезы звенели в уколе,
С рассветом к тебе на порог
Нагрянуло новое горе.

Скончался большой музыкант,
Твой идол и родич, и этой
Утратой открылся закат
Уюта и авторитета.

Стояли, от слез охмелев
И астр тяжеля переливы,
Белел алебастром рельеф
Одной головы горделивой.

«ПРИ МУЗЫКЕ?!»

VII

281

Черты в две орлиных дуги
Несли на буксире квартиру,
Обрывки цветов, и шаги,
И приторный привкус эфира.

Твой обморок мира не внес
В качанье венков в одноколке,
И пар обмороженных слез
Пронзил нашатырной иглой.

И марш похоронный роптал,
И снег у ворот был раскидан,
И консерваторский портал
Гражданскою плыл панихидой.

Меж пальм и московских светил,
К которым ковровой дорожкой
Я тихо тебя подводил,
Играла огромная брошка.

Орган отливал серебром,
Немой, как в руках ювелира,
А издали слышался гром,
Катившийся из-за полмира.

Покоилась люстр тишина,
И в зареве их бездыханном
Играл не орган, а стена,
Украшенная органом.

Ворочая балки, как слон,
И освобождаясь от бревен,
Хорал выходил, как Самсон,
Из кладки, где был замурован.

Томившийся в ней поделом,
Но пущенный из заточенья,
Он песнею несся в пролом
О нашем с тобой обрученье.

Как сборы на общий венок,
Плетни у заставы чернели.
Короткий морозный денек
Вечерней звенел ритуально.

Воспользовавшись темнотой,
Нас кто-то догнал на моторе.
Дорога со всей прямоюй
Направилась на крематорий.

С заставы дул ветер, и снег,
Как на рубежах у Варшавы,
Садился на брови и мех
Снежинками смежной державы.

Озябнувшие москвичи
Шли полем, и вьюжная нежить
Уже выносила ключи
К затворам последних убежищ.

Но он был любим. Ничего
Не может пропасть. Еще мене –
Семья и талант. От него
Остались броски сочинений.

Ты дома подымешь попиптр,
И, только коснешься до клавиш,
Попытка тебя ослепит,
И ты ей все крылья расправишь.

И будет январь и луна,
И окна с двойным позументом
Ветвей в серебре галуна,
И время пройдет незаметно.

А то, удивившись на миг,
Спохватишься ты на концерте,
Насколько скромней нас самих
Вседневное наше бессмертье.

1931

* * *

Жизни ль мне хотелось слаще?
Нет, нисколько; я хотел
Только вырваться из чащи
Полуснов и полудел.

Но откуда б взял я силы,
Если б ночью сборов мне
Целой жизни не вместило
Сновиденье в Ирпене?



Никого не будет в доме,
Кроме сумерек. Один
Серый день в сквозном проеме
Незадернутых гардин.

Хлопья лягут и увидят:
Синь и солнце, тишь и гладь.
Так и нам прощенье выйдет,
Будем верить, жить и ждать.

1931

* * *

Красавица моя, вся стать,
Вся суть твоя мне по сердцу,
Вся рвется музыкаю стать,
И вся на рифмы просится.

А в рифмах умирает рок,
И правдой входит в наш мирок
Миров разноголосица.

И рифма не вторенье строк,
А гардеробный номерок,
Талон на место у колонн
В загробный гул корней и лон.

И в рифмах дышит та любовь,
Что тут с трудом выносятся,
Перед которой хмурят бровь
И морщат переносицу.

«ПРИ МУЗЫКЕ?!»

VII

284

И рифма не вторенье строк,
Но вход и пропуск за порог,
Чтоб сдать, как плащ за бляшкою
Болезни тягость тяжкую,
Боязнь огласки и греха
За громкой бляшкою стиха.

Красавица моя, вся суть,
Вся стать твоя, красавица,
Спирает грудь и тянет в путь,
И тянет петь и – нравится.

Тебе молился Поликлет.
Твои законы изданы.
Твои законы в даях лет.
Ты мне знакома издавна.

1931

СВАДЬБА

Пересекши край двора,
Гости на гулянку
В дом невесты до утра
Перешли с тальянкой.

За хозяйскими дверьми
В войлочной обивке
Стихли с часу до семи
Болтовни обрывки.

А зарею, в самый сон,
Только спать и спать бы,
Вновь запел аккордеон,
Уходя со свадьбы.

И рассыпал гармонист
Снова на баяне
Плеск ладоней, блеск монист,
Шум и гам гулянья.

И опять, опять, опять
Говорок частушки
Прямо к спящим на кровать
Ворвался с пирушки.

А одна, как снег бела,
В шуме, свисте, гаме
Снова павой поплыла,
Поводя боками.

Помавая головой
И рукою правой,
В плясовой по мостовой,
Павой, павой, павой.

Вдруг задор и шум игры,
Топот хоровода,
Провалась в тартарары,
Канули, как в воду.

Просыпался шумный двор,
Деловое эхо
Вмещивалось в разговор
И раскаты смеха.

В необъятность неба, ввысь
Вихрем сизых пятен
Стаей голуби неслись,
Снявшись с голубятен.

Точно их за свадьбой вслед,
Спохватая спросонья,
С пожеланьем многих лет
Выслали в погоню.

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Только свадьба, в глубь окон
Рвущаяся снизу,
Только песня, только сон,
Только голубь сизый.

VIII

«Обратившись весь в слух...»

Б. Пастернак. Стихи

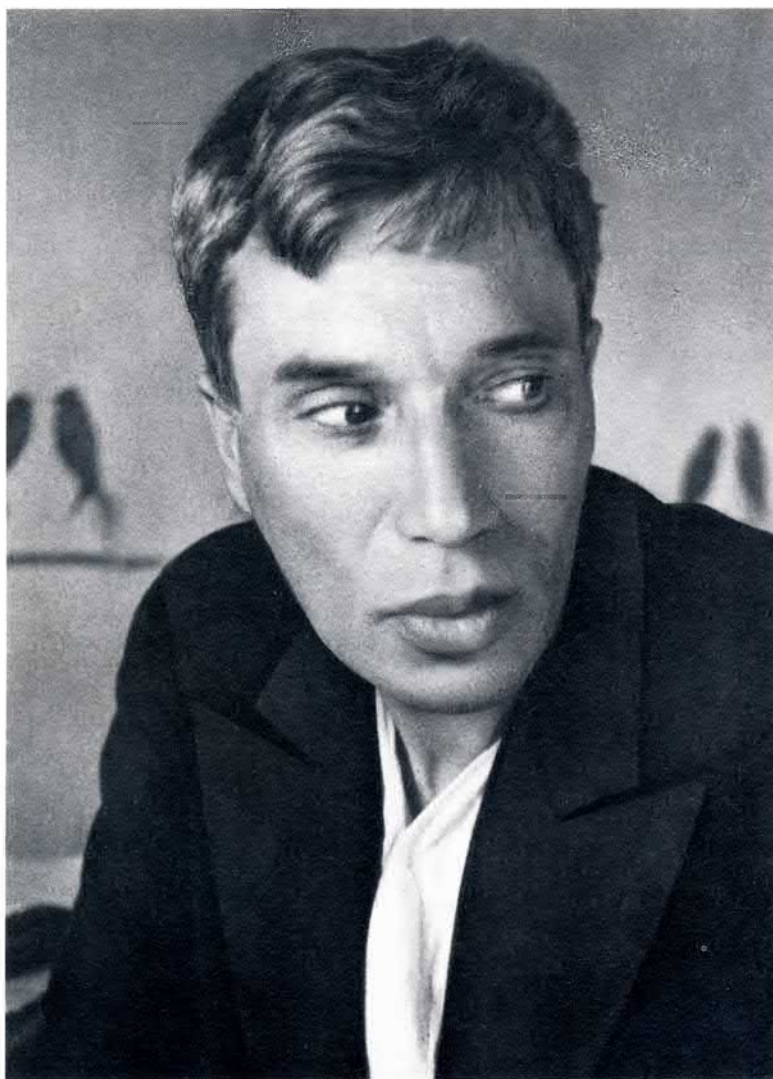
И родина, как голос пуши,
Как зов в лесу и грохот отзыва,
Манила музыкой зовущей
И пахла почкою березовой.

Ожившая фреска

Из глубин сокровенных природы
Разольется поток голосов.
Я услышу летящий под своды
Гул и плеск дискантов и басов.

Проблеск света

**Б.Л. Пастернак
в Чистополе.
Фото 1943 г.**



* * *

Он слышал жалобу бруска
 О лезвие косы.
Он слышал... падала плюска...
 И шли часы.
О нет, не шли они... Как кол
 Колодезной бадьи
Над севером слезливых сел,
 Что в забытьи,
Так время, радуясь как шест,
 Стонало на ветру
И зыбью обмелевших звезд
 Несло к утру.
Распутывали пастухи
 Сырых свирелей стон,
И где-то клали петухи
 Земной поклон.

⟨Между 1909 и 1913⟩

«ОБРАТИВИШИСЬ ВЕСЬ В СЛУХ ...»

VIII

289

ЛИРИЧЕСКИЙ ПРОСТОР

Сергею Боброву

Что ни утро, в плененье барьера,
Непогод обезбрежив брезент,
Чердаки и кресты монгольфьера
Вырываются в брезжащий тент.

Их напутствуют знаком беспалым,
Возвестившим пожар каланче,
И прощаются дали с опалом
На твоей догоревшей свече.

Утончаются взвитые скрепы,
Струнно высится стонущий альт;
Не накатом стократного склепа,
Парусною вздулся асфальт.

Этот альт – только дек поднебесий,
Якорями напетая вервь,
Только утренних, струнных полесий
Колыханно-туманная верфь.

И когда твой блуждающий ангел
Испытает причалов напор,
Журавлями налажен, триангль
Отзвенит за тревогою хорд.

Прирученный не вытерпит беркут,
И не сдержит твердьнь карантин.
Те, что с тылу, бескрыло померкнут, –
Окрыленно вспылишь ты один.

⟨1913⟩

ХОР

Ю. Анисимову

Жду, скоро ли с лесов дитя,
Вершиной в снежном хоре,
Падет, главою очертя,
В пучину ораторий.

(Вариант темы)

Уступами восходит хор,
Хребтами канделябр:
Сначала – дол, потом – простор,
За всем – слепой октябрь.

Сперва – плетень, над ним – леса,
За всем – скрипучий блок.
Рассветно строясь, голоса
Уходят в потолок.

Сначала – рань, сначала рябь,
Сначала – сеть сорок,
Потом – в туман, понтоном в хлябь
Возводится восток.

Сперва – жжешь вдоволь жирандоль,
Потом – сгорает зря;
За всем – на сотни стоги оттоль
Разгулы октября.

Но будут певчие молчать,
Как станет звать дитя.
Сорвется хоровая рать,
Главою очертя.

О, разве сам я не таков,
Не вятно одинок?
И разве хоры городов
Не певчими у ног?

Когда, оглядываясь вспять,
Дворцы мне стих сдадут,
Не мне ль тогда по ним ступать
Стопами самогуд?

⟨1913⟩

«ОБРАТИВШИЕСЯ ВЕСЬ В СЛУХ ...»

ЭХО

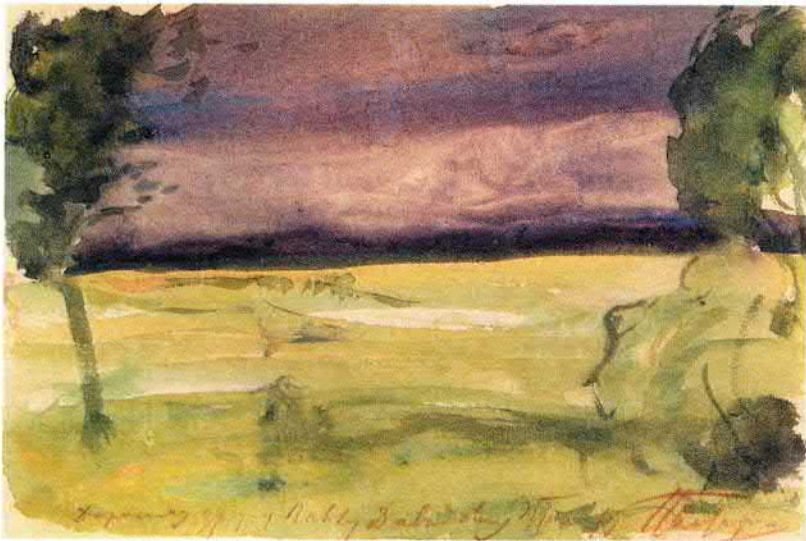
Ночам соловьем обладать,
Что ведром полнодонным колодцам.
Не знаю я, звездная гладь
Из песни ли в песню ли льется.

Но чем его песня полней,
Тем полночь над песнью просторней.
Тем глубже отдача корней,
Когда она бьется об корни.

И если березовых куп
Безвозгласно великолепье,
Мне кажется, бьется о сруб
Та песня железною цепью,

И каплет со стали тоска,
И ночь растекается в слякоть,
И ею следят с цветника
До самых закраинных пахот.

〈1915〉



Пейзаж
(перед грозой)

«ОБРАТИВШИЕСЯ ВЕСЬ В СЛУХ ...»

ПЕТУХИ

Всю ночь вода трудилась без отдышки.
Дождь до утра льняное масло жег.
И валит пар из-под лиловой крышки,
Земля дымится, словно шей горшок.

Когда ж трава, отряхиваясь, вскочит,
Кто мой испуг изобразит росе
В тот час, как загорланит первый кочет,
За ним другой, еще за этим – все?

Перебирая годы поименно,
Поочередно окликаая тьму,
Они пророчить станут перемену
Дождю, земле, любви – всему, всему.

1923

ДРОЗДЫ

На захолустном полустанке
Обеденная тишина.
Безжизненно поют овсянки
В кустарнике у полотна.

Бескрайный, жаркий, как желанье,
Прямой проселочный простор.
Лиловый лес на заднем плане,
Седого облака вихор.

Лесной дорогою деревья
Заигрывают с пристяжной.
По углубленьям на корчевье
Фиалки, снег и перегной.

Наверное, из этих впадин
И пьют дрозды, когда взамен
Разванивают слухи за день
Огнем и льдом своих колен.

Вот долгий слог, а вот короткий,
Вот жаркий, вот холодный душ.
Вот что выделывают глоткой,
Луженной лоском этих луж.

«ОБРАТИВШИСЬ ВЕСЬ В СЛУХ ...»

У них на кочках свой поселок,
Подглядыванье из-за штор,
Шушуканье в углах светелок
И целодневный таратор.

По их распахнутым покоем
Загадки в гласности снуют.
У них часы с дремучим боем,
Им ветви четверти поют.

Таков притон дроздов тенистый.
Они в неубранном бору
Живут, как жить должны артисты,
Я тоже с них пример беру.

1941

ДАЛЕКАЯ СЛЫШИМОСТЬ

Дороги превратились в кашу.
Проходу нет по размазне.
Я с глиной лед, как тесто, квашу
И пробираюсь в стороне.

Вот я в лесу. Он смотрит букой.
Но он порука и обет,
Что вновь он станет царством звука,
Как в продолжение прошлых лет.

Он будущего стер границу,
В нем видны времена насквозь.
Что может впереди случиться,
Когда всё наперед сбылось!

Его разлившиеся топи,
Торчащий из ручья побег
Напоминают о потопе,
Как в воду спущенный ковчег.

Он в реку погрузился стойко
Всем тонущим березняком,
Как неготовая постройка,
Стоящая порожняком.

«ОБРАТИВШИЕСЯ ВСЕ В СЛУХ ...»

Б.Л. Пастернак.
Фото 1950-х гг.



**И вот я в нем и мне не к спеху,
Пускай пластами тает наст.
Как птице, мне ответит эхо,
И целый мир дорогу даст.**

**Я слышу, может быть, верст за пять,
Как умолкает птичья трель,
Как в перерывах с веток капит,
Как пробивает лед капель,**

**Как сумрак пуст и воздух скважист,
Как до лесных последних вех
Деревья сковывает тяжесть
И как съезжает снег со стрех,**

«ОБРАТИВШИСЬ ВЕСЬ В СЛУХ ...»

Как средь размокшего суглинка,
Где обнажился голый грунт,
Щебечет птичка под сурдинку,
Стихая в несколько секунд.

Март, 1958

ЗА ПОВОРОТОМ

Насторожившись, начеку
У входа в чащу,
Щебечет птичка на суку
Легко, маняще.

Она щебечет и поет
В преддверье бора,
Как бы оберегая вход
В лесные норы.

Под нею – сучья, бурелом,
Над нею – тучи,
В лесном овраге, за углом –
Ключи и кручи.

Нагроможденьем пней, колод
Лежит валежник.
В воде и холоде болот
Цветет подснежник.

А птичка верит, как в зарок,
В свои рулады
И не пускает на порог
Кого не надо.

За поворотом, в глубине
Лесного лога,
Готово будущее мне
Верней залага.

Его уже не втянешь в спор
И не заластишь.
Оно распахнуто, как бор,
Всё вглубь, всё настезь.

1958

«ОБРАТИВШИЕСЯ ВСЕ В СЛУХ...»

* * *

Только краешек неба расчистив,
Солнцем даль обольется во мгле,
Чистота свежавымытых листьев
Блещет живописью на стекле.

Точно зелень земного убора
Слюдяное большое окно,
Через которое хор из собора
Временами мне слышать дано.

О природа, о мир, о созданье!
Я великую службу твою,
Сам не свой, затаивши дыханье,
Обратившись весь в слух, отстою.

1956



Б.Л. Пастернак.
Фото 1950-х гг.

«ОБРАТИВШИСЬ ВЕСЬ В СЛУХ ...»

VIII

297



Ванда Ландовская
за роялем.
1907

IX

«Импровизация на рояле»

Б. Пастернак. Стихи

**Чтоб вдохновлять и дерево, допытываясь
У клавишей, чем ангел наш несчастен...**

Из тысячи и одной ночи



**Борис Пастернак
за пианино
во Всеволодо-Вильве.
Фото 1916 г.**

ИМПРОВИЗАЦИЯ НА РОЯЛЕ

**Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и гогот.
Казалось, всё знают, казалось, всё могут
Кричавших кругом лебедей вожаки.**

**И было темно, и это был пруд
И волны. И птиц из семьи горделивой,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Дробившиеся вдалеке переливы.**

**И всё, что в пруду утопил небосвод,
Ковшами кипящими на воду вылив,
Казалось, доплескивало до высот
Ответное хлопанье весел и крыльев.**

«ИМПРОВИЗАЦИЯ НА РОЯЛЕ»

И это был пруд, и было темно,
И было охвачено тою же самой
Тревогою сердце, как небо и дно,
Оглохшие от лебединого гама.

1915, 1946

* * *

Пианисту понятно шнырянье ветошниц
С косыми крюками обвалов в плечах.
Одно прозябанье корзины и крошни
И крышки раскрытых роялей влачат.

По стройкам таскавшись с толпою тряпичниц
И клад этот где-то на свалках сыскав,
Он вешает облако бури кирпичной,
Как робу на вешалку на лето в шкаф.

И тянется, как за походною флягой,
Военную карту грозы расстелив,
К роялю, обычно обильному влагой
Огромного душного лета столиц.

Когда, подоспевши совсем незаметно,
Сгорая от жажды, гроза четырьмя
Прыжками бросается к бочкам с цементом,
Дрожащими лапами ливня гремя.

1921

МУЗЫКА

Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.

Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижаль
На каменное плоскогорье.

И вот в гостиной инструмент,
И город в свисте, шуме, гаме,
Как под водой на дне легенд,
Внизу остался под ногами.

«ИМПРОВИЗАЦИЯ НА РОЯЛЕ»

**Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,
Как бы ее в руках держа
И ею властвуя законно.**

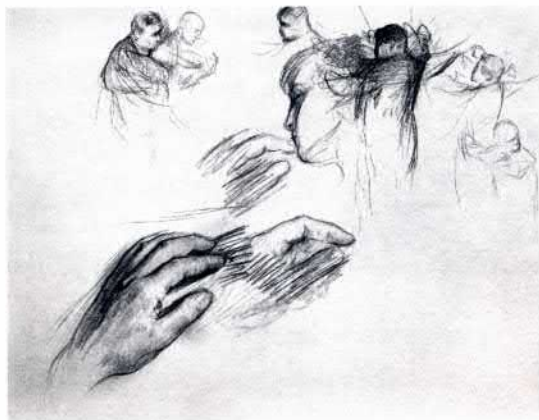
**Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.**

**Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.**

**Так ночью, при свечах, взамен
Былой наивности нехитрой,
Свой сон записывал Шопен
На черной выпилке пюпитра.**

**Или, опередивши мир
На поколения четыре,
По крышам городских квартир
Грозой гремел полет валькирий.**

**Или консерваторский зал
При адском грохоте и треске
До слез Чайковский потрясал
Судьбой Паоло и Франчески.
1956**



**Наброски
на концерте**

«ИМПРОВИЗАЦИЯ НА РОЯЛЕ»

КОММЕНТАРИИ

Большинство текстов Б.Л. Пастернака печатаются (без указания источника) по изданию: Пастернак Борис. Избранное: В 2 томах. – М., 1985.

Тексты, печатаемые по иным источникам, содержат в комментариях библиографические отсылки. Если источником является материал, заимствованный из архивов семьи Пастернаков, то он обозначается сокращенно: АСП.

Фрагменты «Воспоминаний» А.Л. Пастернака печатаются по изданию: Пастернак Александр Леонидович. Воспоминания. – München–Paderborn–Wien–Zürich: Wilhelm Fink Verlag; Verlag Ferdinand Schöningh.

Тексты Е.Б. Пастернака, объединенные названием «Из материалов для биографии Б.Л. Пастернака», печатаются по рукописи, представленной автором специально для настоящего издания. Обращенность книги к широкому кругу читателей обусловила пояснения в комментариях ряда терминов, хорошо известных профессиональным музыкантам или филологам. Пояснения ко всем именам собственным вынесены в помещенный следом за комментариями аннотированный именной указатель.

Кроме лиц, благодарность которым уже высказывалась в заметке «От составителя», комментатор также сердечно благодарит за ценные консультации А.А. Долинина и А.Л. Осовата.

К с. 40. **ИЗ «ПОВЕСТИ».** В приводимых фрагментах из «Повести» (впервые опубликованной в 1929 году) главный персонаж – начинающий литератор Сережа – импровизационно набрасывает план задуманной им драмы в стихах; в частности, набрасывается сцена, где герой драмы, именуемый Игреком, выступает с фортепианными импровизациями и чтением своих стихов.

К с. 55–56. ... **Знаменитое траурное ля-минорное Трио Чайковского** ... – Трио, ор. 50, написано П.И. Чайковским в 1882 году и в том же году впервые исполнено. Оно посвящено памяти Н.Г. Рубинштейна и имеет подзаголовок «A la memoire d'un grande artiste» («Памяти великого художника»).

К с. 57. **Опера Ареского «Рафаэль»** ... – Поставлена силами учащихся Московской консерватории в

1894 году. О работе Л. О. Пастернака над декорациями к этой опере см.: Пастернак Л. О. Записи разных лет. – М., 1975. С. 45–50.

К с. 59. **Я родился ... в доме Лыжина ...** – Место рождения поэта уточнено Е. Б. Пастернаком (см. с. 48 наст. изд.).

К с. 61. ... **Зима двух кончин – смерти Антона Рубинштейна и Чайковского.** – Ошибка памяти Б. Пастернака: А. Г. Рубинштейн скончался в 1894 году, П. И. Чайковский – в 1893-м.

К с. 71. **〈ОТРЫВОК ИЗ РАННЕЙ ПРОЗЫ〉**. Печ. по: Пастернак Е. В. Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1976. – М., 1977. С. 110.

К с. 73. ... **Некто Бахман написал и издал в 1885 году биографию моей матери ...** – Речь идет о книге: Bachmann O. Rosa Kaufmann. Eine biographische Skizze nebst Recensionen. Odessa, 1885.

К с. 75. **Мойра** – в древнегреческой мифологии богиня судьбы.

К с. 86. ... **Миру романтики, эрлькёнигов, ундин и эльфов ...** – Подразумевается круг музыкальных сочинений, связанных с образами сказочной фантастики; ср. такие характерные названия, как «Лесной царь» («Erlkönig») – баллада Шуберта на стихи Гете, «Ундина» – опера Э. Т. А. Гофмана, «Танец эльфов» – фортепианный пьеса Грига, и т. п.

К с. 88. **НАДПИСЬ НА КНИГЕ, ПОДАРЕННОЙ М. А. КУЗМИНУ.** В инскрипт включена нотная запись начала главной темы из Четвертой баллады Шопена.

К с. 89–92. **БАЛЛАДА («БЫВАЕТ, КУРЬЕРОМ НА БОРЗОМ ...»)**. Приводится вторая редакция стихотворения. Раннюю редакцию см.: Избранное т. 1, с. 477. **Здесь жил органист** – ср. с. 142 и 143 наст. изд.

На розыск Кайяфы – то есть на допрос иудейского первосвященника Каиафы (Матф., 26), главного обвинителя Иисуса Христа. Евангельские мотивы существенно важны для созданного пастернаковским воображением глубинного родства творческих установок Льва Толстого и Шопена (ср. в очерке «Шопен», с. 96 наст. изд.). **Рыдван** – большая дорожная карета. **Цехин** – старинная венецианская золотая монета. **Земские ярыги** – исторически сложившееся в России (с XVI века) наименование низших служителей местных властей, выполнявших полицейские функции.

К с. 94. **НАСТУПЛЕНЬЕ ЗИМЫ. Кретон** – плотная цветная ткань; употреблялась, в частности, для гардин и обивки мебели. **Гольтепа** – просторечный вариант слова гольтьба.

К с. 94–95. **«ОПЯТЬ ШОПЕН НЕ ИЩЕТ ВЫГОД ...»**. В стихотворении отразились впечатления от Сонаты Шопена h-moll (№ 3, 1844), размышления о судьбе композитора, а также приметы киевского городского пейзажа (в частности, упоминается улица **Рейтарская**). **Фермата** – нотный знак, увеличивающий длительность звука или паузы. **Мальпост** – почтовая карета.

К с. 96–99. **ШОПЕН.** Заключительный абзац очерка печатается по беловому автографу, приведенному в комментариях к изданию: Избранное, т. 2, с. 503. Во втором разделе очерка упоминаются следующие сочинения Шопена: Этюд ми мажор, ор. 10, № 3, Этюд соль-диез минор, ор. 25, № 6, Этюд до мажор, ор. 10, № 7, Баркарола фа-диез мажор, ор. 60 (1846), Прелюдия ре-бемоль мажор, ор. 28, № 15 (между 1836 и 1839), Полонез ля-бемоль мажор, ор. 53 (1842), Соната си-минор, ор. 58 (1844), Ноктюрн фа мажор, ор. 15, № 1 (1830 ?). Говоря об этюдах, Пастернак использует сквозную нумерацию двадцати четырех сочинений в этом жанре (из 27, написанных Шопеном), представленных в двух тетрадах по двенадцати этюдов в каждой. Первая тетрадь помечена ор. 10 (1828–1833), вторая – ор. 25 (1834–1837). В письме к Т. С. Элиоту (не позднее 14 января 1960 года) Пастернак в связи с предстоящей публикацией французского перевода очерка «Шопен» замечал: «Я ошибочно суммировал нумерацию этюдов обеих нотных тетрадей (из ор. 10 и ор. 25). Поэтому у меня получилась неверная нумерация, и то, что я называю восемнадцатым (№ 4 + 6), в действительности шестой этюд второй тетради (по-моему, ор. 25, если я только правильно помню)». (АСП. Оригинал по-английски. Перевод Е. Б. Пастернака.) Память не подвела автора очерка, и опасения его напрасны: сквозная нумерация, им используемая, применяется во многих изданиях шопеновских этюдов наряду с раздельной нумерацией по опусам. Эпизод, излагаемый в связи с Этюдом № 3, ор. 10 (**Шопен поднял ... руки с восклицанием: «О, моя родина!»**), приводится многими биографами Шопена со слов его любимого ученика Адольфа Гутмана, утверждавшего также, что мелодия этого Этюда была любимейшей мелодией композитора.

В том же втором разделе очерка Пастернак при описании музыкальных сочинений использовал ряд музыкально-теоретических терминов. **Гармонизация** – выбор и сочетание аккордов, предназначенных сопровождать данную мелодию; один из важнейших процессов композиторского мышления, часто протекающий одновременно с сочинением самой мелодии. **Разрешение** – переход неустойчивого созвучия в устойчивое или диссонансирующее в консонирующее. **Проходящие** – звуки, не принадлежащие составу данного аккорда, но возникающие в одном из голосов как промежуточные при движении от одного аккордового звука к другому – ближайшему. **Модуляция** – переход звучания из одной тональности в другую. **Арпеджио** – звучания, образуемые последовательным перебором звуков какого-либо аккорда. **Трель** – быстрое и многократное чередование двух соседних звуков. **Форшлаг** – один или несколько быстро исполняемых звуков, предвещающих появление звука более длительного и, как правило, акцентированного. **Органный пункт** – звук, длительно тянущийся или многократно повторяющийся в одном из голосов (чаще всего в нижнем – в басу), в то время как звуковой материал остальных голосов обновляется.

... **Наставления Баха к игре на органе и на рояле (из них самое знаменитое – «темперированный рояль»)** хочется назвать **практическим богословьем в звуках ...** – Возможно, имеется в виду четырехтомное собрание баховских сочинений для клавишных инструментов (включая и орган), объединенное композитором под названием «Clavierübung» (дословно: «Клавирные упражнения», но предложенный Па-

стернаком термин «наставления», пожалуй, точнее отражает суть баховского замысла). Однако в это собрание не входит двухтомный сборник прелюдий и фуг, озаглавленный Бахом «Das Wohltemperierte Klavier», что нынче принято переводить как «Хорошо темперированный клавесин». Упоминание о «богословье в звуках» в связи с этим сочинением позволяет предположить знакомство Пастернака с баховедческими идеями Б.Л. Яворского, усматривавшего в прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавесина» музыкальное воплощение определенных евангельских сюжетов. Об этой гипотезе Яворского (не нашедшей места в его печатных трудах) Пастернак мог знать из рассказов Г.Г. Нейгауза или М.В. Юдиной, близко знавших и высоко ценивших талант одного из крупнейших отечественных теоретиков музыки.

К с. 99–100. **«ВО ВСЕМ МНЕ ХОЧЕТСЯ ДОЙТИ ...»**. **Фольварк** – польское название усадьбы или хутора.

К с. 106. ... Сочинением своей Третьей симфонии, которую чаще называл в разговоре Божественной ... – Третья симфония Скрябина (до мажор, ор. 43, 1903–1904) имеет подзаголовок «Poème Divin» («Божественная поэма»). В дальнейшем тексте А.Л. Пастернак не совсем точно именует ее Божественной симфонией. ... **Во второй раз – в «Опыте автобиографии»** ... – Имеется в виду автобиографический очерк Б. Пастернака «Люди и положения» (1956–1957). См. с. 244–250 наст. изд.

К с. 107. **В их семейном конфликте ...** – Лето 1903 года было временем назревавшего разрыва Скрябина с первой женой – Верой Ивановной. В 1905 году женой Скрябина стала Т.Ф. Шлёцер.

К с. 108. **«Экстаз»** – Поэма экстаза (до мажор, ор. 54, 1905–1907), одночастное симфоническое сочинение Скрябина. ... Ее (Третьей симфонии. – **Б.К.**) **первым дирижером был Эмиль Купер. Первые исполнения «Экстаза» шли также под его управлением.** – Это сообщение справедливо только в рамках московской музыкальной жизни, где оба сочинения действительно впервые прозвучали под управлением Э. Купера в одном концерте, состоявшемся в Большом зале консерватории 21. II (6. III) 1909 года. Подлинная же премьера Третьей симфонии Скрябина состоялась 16 (29). V 1905 года в Париже под управлением А. Никиша, а первое исполнение в России провел Ф.М. Blumenфельд 23. II (6. III) 1906 года в Петербурге. Поэма экстаза впервые прозвучала в Нью-Йорке 27. X (10. XII) 1908 года (дирижер М.И. Альтшуллер); российская премьера прошла в Петербурге 19. I (1. II) 1909 года (дирижер Г.И. Варлих).

К с. 111. **«Я есмь»**. – В скрябинском пояснении к начальным тактам Третьей симфонии («Божественной поэмы») говорится: «„Я есмь“ – среди безмолвия прозвучали как трубные звуки эти смелые слова». Те же «смелые слова» встречаем в стихотворном автокомментарии к Поэме экстаза, в эпизоде, соответствующем кульминационному проведению так называемой «темы самоутверждения»:

**И огласилась Вселенная
Радостным криком:
Я есмь! –**

(Цит. по: Михайлов М. Александр Николаевич Скрябин. – Л., 1971. С. 81, 102.)

К с. 129. **ИЗ НАБРОСКОВ К НЕЗАВЕРШЕННОМУ СОЧИНЕНИЮ «ЗАКАЗ ДРАМЫ»**. Печ. по: Пастернак Е.В. Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1976. – М., 1977. С. 112–114.

К с. 137. ... В его «Автобиографии». – См. примеч. к с. 106. **Брат, однако, ни словом не обмолвился о музыке в его жизни в Берлине ...** – В очерке «Люди и положения» Б. Пастернак писал: «Скоро я привык к Берлину, слонялся по его бесчисленным улицам и беспредельному парку, говорил по-немецки, подделяясь под берлинский выговор, дышал смесью паровозного дыма, светильного газа и пивного чада, слушал Вагнера. Берлин был полон русскими. Композитор Ребиков играл знакомую свою «Елку» и делил музыку на три периода: на музыку животную до Бетховена, музыку человеческую в следующем периоде и музыку будущего после себя» (Избранное, т. 2, с. 241). «Елка» – опера В.И. Ребикова (1900) по сказке Х.К. Андерсена «Девочка со спичками» и рассказу Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке».

К с. 138–139. **Тоника** – самый устойчивый звук данного лада (в мажоре и миноре – первая ступень), а также самый устойчивый аккорд данной тональности. **Доминанта** – пятая ступень мажора или минора, а также группа неустойчивых аккордов, на ней построенных и требующих разрешения в тонике. **Контрапункт** – а) то же, что полифония, т.е. одновременное звучание двух и более мелодических линий, б) мелодия, звучащая одновременно с другой, более важной, в) специальная композиторская техника, допускающая различного вида обмен мелодическим материалом между разными голосами. ... **«Цифрованный бас», или ... идущее чуть ли не от времен органа св. Цецилии словечко «континуо»** ... – Термином «цифрованный бас» (или basso continuo), в частности, обозначают как сокращенную запись многоголосия (басовый голос выписывается нотами, а остальные голоса импровизируются исполнителем по записанным цифрами аккордам), так и партию инструмента (чаще всего органа или клавесина), для которого такая запись предназначена. Впервые цифрованный бас был употреблен в конце XVI века, и потому «словечко „континуо“» намного моложе известного еще в древнем Риме **органа**, изобретение которого христианское предание приписывает (в результате текстологического недоразумения) **святой Цецилии**, жившей, предположительно, в III веке н.э.

К с. 141–142. ... **Бетховенскую, скажем, грозу ... с пастушескими свирелями ...** – Подразумевается Шестая («Пасторальная») симфония Бетховена, четвертая часть которой называется «Гроза. Буря», а пятая – «Пастушья песнь». **Лендлер** – трехдольный танец австро-немецкого происхождения, один из пред-

шественников вальса. ... **Романтические завихрения Вагнеровых чудовищ или скачущих ... валькирий** ... – По-видимому, речь идет о популярных в концертном репертуаре отрывках из оперы Р. Вагнера «Валькирия» – «Закливание огня», где вихрящими мелодическими пассажами передается движение бога огня Логе, и «Полет валькирий», приобретший особую известность в симфоническом варианте (ср. в стихотворении Пастернака «Музыка» на с. 303 наст. изд.).

К с. 142. ... **Никому не видно, но явно среди нас разгуливающего фигляра и вертопраха Тиля Эйленшпигеля**. – Речь идет о симфонической поэме Рих. Штрауса «Веселые забавы Тиля Эйленшпигеля» (1896).

К с. 144–152. **История одной контроктавы**. Приводится первая часть повести по публикации Е. Б. Пастернака в журнале «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка». 1974. Т. 33. № 2. С. 151–157. Вторая часть повести (отрывки из нее приведены ниже), сохранившаяся в недоработанном виде с обилием пробелов, препятствующих ее публикации в изданиях неакадемического типа, напечатана (совместно с первой) в кн.: Slavica Hierosolymitana. Vol. I. Jerusalem. 1977. P. 251–292. Во вступительных статьях к обеим публикациям Е. Б. Пастернак разъясняет, что рукопись повести уцелела благодаря тому, что данное ему отцом в 1945 году поручение сжечь сверток бумаг осталось невыполненным. В этом свертке и обнаружился беловая запись первой части повести и черновая – второй.

Контроктава – здесь: один из басовых участков клавиатуры, располагающийся выше **субконтроктавы** и ниже **большой октавы**. **Каденция** – здесь: заключительный мелодико-гармонический оборот хорального песнопения. **Импровизация** – здесь: импровизация в полифоническом стиле. **Кантилена** – здесь: певучесть как свойство мелодии. **Тема приближалась к органному пункту** – то есть импровизация приблизилась к завершению; проведением темы на органном пункте (см. примеч. к с. 96–99, очерк «Шопен») нередко завершаются полифонические пьесы. **Звено секвенции** – мелодический или гармонический оборот, последовательно повторяющийся от разных звуков. **От доминанты ее отделило несколько шагов** – то есть приближалась доминантовая гармония, предшествующая заключительной гармонии – тонической. **Мануаль** – ручная клавиатура органа (в отличие от pedalной – ножной). **Вентиль** – клапан органной трубы. **Экстемпорирование** – импровизация (от латинского ex tempore – без подготовки – и немецкого extemporeieren – импровизировать). **Голиаф** – персонаж библейского сказания, филистимлянский воин огромного роста; нарицательное наименование великана.

Во второй части повести органист Кнауер, невольный убийца своего сына, исчезнувший на много лет из родного Ансбаха, появляется в городе снова, на этот раз в качестве наставника молодого путешествующего аристократа. По ряду деталей диалога и по упоминанию имени Амадеус читатель узнаёт в старике гувернера героя первой части задолго до того, как городские обыватели опознают в нем своего бывшего органиста. Приближение к зданию церкви повергает старика в таинственное волнение и побуждает к странным магическим действиям: «Он боролся с каким-то волнением, которое рвалось вперед и чего-то ожидало от правой стороны улицы, противоположной той, по которой они шли; оно не в силах было держаться в той полосе, которая падала от фонаря и вела, и когда в эту полосу внезапно и без предупреждения вкралось громадное, громоздкое и целое подножие готической церкви ... старик стал чудить как-то: он произвел громкий и сухой звук гортанью, и гласная, против воли вырвавшаяся у него, была похожа бы на смех, если бы своею краткостью она не напоминала шелканья языком или неодолженной икоты. Затем он остановился и, решившись, очевидно, выморкаться непременно на этом месте, вынул из старомодного сюртука носовой платок. На полдороге между полой сюртука и носом вытянутая рука его задержалась в воздухе, и платок выпал из нее на землю.

– По-подьми, – раздались в тишине шесть (?) распадающихся костлявых слогов. Конох поставил фонарь на землю и поднял платок. Он передал его старику, смотря на него с удивлением.

– Что с вами?

Но старик оторвал уже подошву одного сапога от намагниченной плиты, ступил, ступил еще раз, и шестие двинулось дальше». (Slavica Hierosolymitana. Vol. I. P. 272–273).

Непонятное для окружающих поведение старика в контексте повести прочитывается символически: Кнауер шаг за шагом переступает запретную полосу, отделяющую его от возвращения к музыке. Считая себя отлученным от искусства, наказанным свыше – гибелью сына – за чрезмерную погруженность в музыку, он видит знак высшего прощения в эпизоде, который оживленно обсуждается ансбахскими бюргерами: «Молнией убило лошадей в упряжи перед самым домом смотрителя, при въезде на почтовый двор, – карета повержена, путешественники целы и невредимы». (Там же, с. 280.) Это была та самая карета, в которой бывший органист въехал со своим воспитанником в родной город. Удар молнии, пощадивший его, он принимает за прощающее знамение и устремляется к запретному для него музыкальному инструменту. Вначале он тайком музицирует в церкви рано утром: «Ни души не было на площади св. Елизаветы, когда козю низко загнусавили два утеса {пробел}. Вся каменная мякоть их отяжелела внезапно, до основания пропитавшись гнусавым и дребезгливым, невозмутимо протяжным сопением.

Ни души. Проходи здесь кто мимо, он остановился бы, поняв, что там заиграли на органе; прежде всего – он услышал бы лавинные раскаты хроматической гаммы, быстро сыгранной полностью с самых низов до последних дискантов и обратно по самое а субконтроктавы, через всю мануаль; и в этой {пробел} он узнал бы в лицо тот пример, при помощи которого, пробуя новый инструмент, профессионалы убеждаются в полной его исправности.

Но на улице не было ни души». (Там же, с. 283–284.)

Решается Кнауер и на большее: просить «господ градоправителей» вернуть ему место органиста.

Однако грех, прощенный небом, не прощается городскими обывателями, чей групповой портрет, начатый еще в первой части повести, дорисовывается здесь в виде толпы, с восторгом созерцающей зверинец, дающий представление под звуки шарманки:

«На тележке стоял ящик со вделанными с одного боку железными прутьями. По крыше ящика гомозились, гримасничая и ища друг у друга в шерсти, голые мартышки. Голубой загар на их чалых рожицах был темен в той мере, в какой должна быть темна древняя печать навек одичалой мудрости. Мелочно и угрюмо помаргивая, слушали они протяжную музыку шарманки, так, как будто эта музыка была выношена ими в их мартышечьих волосатых утробах. Толпа стояла лицом на зверей и на солнце (...) В толпе стоял и старый гувернер. (...)

– Кнауер! – донеслось из гостиницы.

Гувернер обернулся, как будто этот зов относился к нему.

– Кнауер! – звали его с деревянной галереи, шедшей с надворной стороны вдоль всего второго этажа. Гувернер, выйдя из толпы, направился к этой группе, стоявшей у перил галереи. Он вглядывался в них и узнавал их. Он узнал Туха, Штурвиаге, Розариуса и узнал всех, кроме двух-трех ему неизвестных людей. Он был страшно взволнован и непременно снял бы шляпу и стал махать ею, чтобы с лужайки уже подать знак о чувствах радости, заполнивших его горло, им на галерее, тронутым отблеском заката: если бы шляпа была при нем; но он сошел поглядеть на зверей, позабыв надеть шляпу.

О чем они говорили наверху – неизвестно. Переговоры их были непродолжительны. Вскоре на галерее появился Тух, влобоборота беседа со следовавшими за ним товарищами. Они прошли двором на улицу и разошлись по домам. Целью их прихода была информация Кнауера, как они это называли. Они шли сюда, чтобы поставить Кнауера в известность о том, что ходатайство о принятии его на службу городским органом не только отклонено, но они видят в нем редкий по его дерзости образец занесшегося безумия. И это не только ввиду того, что место органиста никак не вакантно еще пока (как он по неискоренимому его самолюбию не мог не подумать), но еще и потому, а в особенности, что присутствие его в городе недопустимо и дальше ни в коем случае терпимо быть не может по некоторым ему самому лучше других известным причинам, которые удесятерились сегодня в числе и в весе после того, как он, никого не спросив, не спросив даже голоса собственной совести (и они на это напирали), осмелился хозяйничать по своему произволу в церкви, распорядившись по-своему вещью, которая (и на это они напирали тоже) должна была б стать неприкосновенно святыней для него и страшною святыней.

Их целью было информировать Кнауера, и хотя неизвестно, о чем они говорили с ним, но можно думать, что они успели и достигли своего.

Когда они от него вышли, на лицах их не было уже того смущения, с каким они шли сюда. Слог резолютивного эдикта, который был прочтен Кнауеру Тухом вслух, владел еще всеми их движениями, когда они прошли двором гостиницы. Слог этот облегал еще их старческие станы ортопедическим корсетом, подоткнутым под короткие брюки, и строгая почтительность намордником приструнивала (пробел)». (Там же, с. 288–291.)

Утром следующего дня Кнауер и его воспитанник исчезают из города. Романтическая история о конфликте артиста с судьбой и толпой завершается обывательской болтовней Мартенса – антипода героя, лжеартиста, ремесленника, занявшего его место и в церкви, и в доме.

«Тем и кончается повесть о двойной октаве, и начинается басня про недобрую славу Кнауера. Басня эта – не басня даже, а побасенка.

Мартенс, тоже органист, бывший у Кнауера при чтении резолютивного эдикта, человек высокой наблюдательности и очень незлобивый, долго еще впоследствии, случалось, припоминал остальным своим товарищам по предмету информации Кнауера, как странно вел себя последний.

– Ну, не чудак ли! Ему говорят о гневе Господнем. Он и ухом не ведет. Ну, допустим, – безбожник. Ему – Тух, должен я сказать, хватил все-таки через край, меня выхвалявая (это я не из скромности говорю), – но правда же: несчастная, нуждающаяся женщина, покинутая мужем, – ну как не помочь ... Всякий из нас бы ... И потом покойница Доротея ангельской кротости была, надо быть справедливым. Чудак! Тух на меня указывает: этот достойный муж (я уж не помню подлинных его слов), – да! – если б не этот человеколюбивый и достойнейший муж (право же, чересчур лестно), бывший ей вторым, если можно так выразиться, супругом, принимая во внимание бескорыстное участие в судьбе вашей супруги и т.д. и т.д. А он! Он и это мимо ушей пропускает. Чудак! Ну, допустим, – старик, в чувствах медлен. Какой там старик! Ему всколых роняют, что он, мол, заслужил вас в должности или что-то в этом роде, – и этот чудак вскидывает на меня глазами, и только тут-то и обнаруживается, что он не окончательно немой: «Вы – органист?!» Ну так как же – не чудак! Это ведь единственные его слова за все то время, что мы у него провели. Чудак, что и говорить! Дивлюсь вам всем, господа, простите. Явись я немного раньше в Ансбах ...

– Ну?

– Живи я здесь в его времена, как все вы, я бы по первому же взгляду его определил. Предсказал бы все. Вот как». (Там же, с. 290–292.)

К с. 155. **Перипатетические занятия** – овладение знаниями во время прогулок или спортивных упражнений (по традиции основанной Аристотелем в Афинах перипатетической школы).

К с. 157–163. **Прелюдии для фортепиано**. Печатаются в редакции Н.В. Богословского с некоторыми уточнениями, сделанными составителем наст. изд. при сверке с автографами, хранящимися в АСП. Прелюдия ми-бемоль минор в автографе записана в ре-диез миноре.

К с. 169. ... Во время происходящего в Москве ... международного конкурса скрипачей ... – Речь идет

о проходившем 8 и 9 марта 1910 года в Москве конкурсе скрипачей, окончивших Московскую консерваторию. Блестящую победу на нем одержал М.И. Пресс.

К с. 173. ... **Два очага – консерватория и Московское филармоническое общество** ... – Точнее было бы говорить о концертах Московского отделения Русского музыкального общества (отделение открылось в 1860 году по инициативе Н.Г. Рубинштейна, организовавшего и возглавившего в 1866 году Московскую консерваторию), проходивших как в консерваторских, так и в иных залах Москвы, и концертах Московского филармонического общества (основано по инициативе П.А. Шостаковского в 1883 году), проходивших в залах Большого народного собрания (Большой зал – ныне Колонный зал Дома союзов).

К с. 174. ... **Русские исполнители, воспитанные ... «Могучей кучкой» и Стасовым, тяготеи ... к своей alma mater, тогда единственной.** – Мемуарист допускает смешение различных течений и периодов русской музыкальной жизни. Во всяком случае, выпускники Московской консерватории вряд ли могли считать себя воспитанниками «Могучей кучки» – петербургского кружка музыкантов с участием В.В. Стасова, кружка, фактически распавшегося с начала 1870-х годов. Те же русские исполнители рубежа XIX–XX веков, для кого в роли alma mater выступала старейшая в России Петербургская консерватория (ее выпускников в Москве было немало, начиная с П.И. Чайковского), далеко не всегда разделяли вкусы и воззрения «Могучей кучки» и ее идеолога В.В. Стасова. Музыканты же, «воспитанные еще началом девятнадцатого века», до описываемой мемуаристом эпохи попросту не дожили.

К с. 186. **Абонементные циклы концертов С.А. Кусевицкого начались примерно с 1910 года** ... – Московские концерты оркестра, созданного Кусевицким, начались с 1908 года.

К с. 194. **Играли в 4 руки симфонию Бетховена** ... – Судя по данному в письме Б. Пастернака описанию, речь идет о переходе от третьей части к финалу Пятой симфонии Бетховена (1804–1808).

К с. 196. **«У источника» Листа** – другой вариант русского названия – «У родника»; фортепианная пьеса из листовского программного цикла «Годы странствий» («Год первый. Швейцария»). Сочиненная в 1835–36-м и переработанная в 1848–54 годах пьеса не только является примером музыкального пейзажа, но и воплощает идею зарождения сил природы.

К с. 229. **Ящик Пандоры** – в греческой мифологии короб, заключавший в себе все человеческие бедствия и открытый вопреки божественному запрету женой титана Эпиметеем Пандорой, впустившей, таким образом, зло в мир.

К с. 231–238. **ИЗ ПЕРЕПИСКИ 1916–1917 ГОДОВ.** Приводимые фрагменты из переписки Б. Пастернака с родителями публикуются впервые по копиям из АСП. **Всеволодо-Вильва** – город на севере Пермской губернии, где Б. Пастернак жил в начале 1916 года. **«Ганон»** – бытовое название сборника (по фамилии составителя) упражнений в технике фортепианной игры, весьма популярного в педагогической практике конца XIX – первой половины XX века. ... **Пишу в духе той 1-й новеллы вторую** ... – Согласно разысканиям Е.Б. Пастернака, речь идет соответственно о повестях «Апеллесова черта» и «История одной контроктавы».

Черни – имеются в виду сборники фортепианных этюдов К. Черни. **Парсифаль** – опера Р. Вагнера (1882). **Дон Жуан** – опера Моцарта (1787). **Тристан и Изольда, Мастерзингеры, Парсифаль, Тангейзер, Валькирия** – оперы Вагнера (соответственно 1854–59, 1861–67, 1877–82, 1842–45, 1852–56). **Молоди** – дачное место в Подмоскovie, где в 1913 году Б. Пастернак написал свою первую книгу стихов «Близнец в тучах». ... **Что «все-таки» Русская Мысль и Русские Ведомости принимают.** – В начале цитируемого письма Б. Пастернак сообщает отцу о возврате рукописи, отправленной им в ежемесячный журнал «Русская мысль» (М., 1880–1918). Приложив редакционный ответ, автор письма спрашивал: «Как тебе понравится это бесподобное «все-таки», с каким они все-таки не приняли моей вещи?» Газета «Русские ведомости» выходила в Москве с 1863 по 1918 год.

К с. 243. **ИЗ ПИСЬМА К М.И. ЦВЕТАЕВОЙ.** Печ. по: Дыхание лирики: Из переписки Р.-М. Рильке, М. Цветаевой и Б. Пастернака в 1926 году/ Публикация, переводы и комментарии К.М. Азадовского, Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака // Дружба народов. 1987. № 6. С. 257. **Вчера я прочел в твоей анкете о матери.** – Отвечая на присланный Пастернаком опросник Академии художественных наук для составления библиографического словаря писателей XX века, Цветаева написала о своей матери: «Ученица Рубинштейна, редкостно одаренная в музыке». (Там же.) **Мама при нас уже не выступала.** – Публикуемые в наст. изд. воспоминания А.Л. Пастернака уточняют это утверждение.

К с. 246. ... **Гимназия, оставшейся классической после реформы Ванновского** ... – По плану, предложенному в 1901 году новым министром просвещения П.С. Ванновским, существовавшие прежде гимназии и реальные училища должны были замениться единой семиклассной школой, в которой, однако, с четвертого класса выделялись учебные заведения с изучением латинского языка (как в старой гимназии) и учебные заведения, где латынь не изучалась. Греческий язык допускался лишь в качестве факультатива. Реформы Ванновского встретили сопротивление. Пятая московская гимназия, где учился Б. Пастернак, оказалась одной из нескольких правительственных гимназий, сохранивших дореформенное обязательное изучение обоих древних языков.

К с. 249. ... **Скрябин среднего периода, приблизительно от Третьей сонаты до Пятой.** – Третья фортепианная соната (ор. 23) написана Скрябиным в 1897–98 годах, Пятая (ор. 53) – в 1907-м. **Гармонические зарницы Прометея** ... – В одночастной симфонической поэме «Прометей» (Поэма огня, 1909–10) отчетливо проступила одна из характерных черт позднего скрябинского стиля: выдвигание сложного диссонансирующего созвучия в качестве единой гармонической опоры всего сочинения.

К с. 255. **«ГОДАМИ КОГДА-НИБУДЬ В ЗАЛЕ КОНЦЕРТНОЙ ...».** В первой публикации («Новый мир», 1931, № 8) стихотворение имело эпиграф: «Интермеццо Йог. Брамса, ор. 115», что было явной опечаткой: следует – ор. 117. По сообщению Е.Б. Пастернака (Избранное, т. 1, с. 583–584), в стихотво-

рени запечатлено воспоминание о лете 1930 года, проведенном Б. Пастернаком и его первой женой (художницей) Евгенией Владимировной в Ирпене, дачном месте под Киевом, совместно с друзьями И.С. и В.Ф. Асмус и З.Н. и Г.Г. Нейгауз (отсюда: **союз шестисердый**). Готовившийся к концертам и игравший для друзей Г.Г. Нейгауз исполнял Интермеццо Брамса, ор. 117. Судя по нотной строке из стихотворения «Жизни ль мне хотелось слаще?..» (см. с. 281–282 наст. изд.), Пастернак имеет в виду Интермеццо, ор. 117, № 3, до-диез минор. Однако слова «чистый, как детство, немецкий мотив» едва ли не ближе подходят к колыбельному напеву первой части Интермеццо, ор. 117, № 1, ми-бемоль мажор. О судьбоносном для Пастернака пребывании в Ирпене (зимой 1931 года поэт расстался со своей первой семьей и женился на З.Н. Нейгауз) см., в частности, стихотворение «Лето» (Избранное, т. 1, с. 313), а также воспоминания свидетеля ирпенских событий: Вильмонт Н. Борис Пастернак и Генрих Нейгауз // Музыкальная жизнь. 1987. № 12–13. «**Басма**» – Марка папируса.

К с. 256. **ИЗ ПИСЬМА К Р.И. ПАСТЕРНАК ОТ 6 МАРТА 1930 ГОДА.** Фрагмент публикуется по копии из АСП. **Женя и Ирина** – жены, соответственно, Бориса и Александра Пастернаков.

К с. 256–257. **БАЛЛАДА (ДРОЖАТ ГАРАЖИ АВТОБАЗЫ ...)**. В первой публикации («Красная новь», 1930, № 12) имелось посвящение Генриху (**Гарри**) Нейгаузу, в дальнейших публикациях отсутствующее. Говоря о своей дружбе с Пастернаком, Г.Г. Нейгауз замечал: «Это в Киеве впервые его стихи и «моя» музыка как бы соединялись воедино ...» (цит. по: Дельсон В. Генрих Нейгауз. – М., 1966. С. 39). Стихотворение связано с выступлением Нейгауза в Киеве на открытой эстраде городского **парка**, расположенного над прибрежным районом города – **Подолом**. Нейгауз исполнял шопеновский Концерт для фортепиано с оркестром ми минор; видимо, «Шопена траурная фраза» и все, что о ней сказано, относится к главной теме первой части Концерта. Вместе с тем можно предположить, что строка «Удар, другой, пассаж, – и сразу ...» – воля или невольная реминисценция строки «Но вдруг удар!.. Другой!.. иной мотив взвился ...» из стихотворения А.Н. Майкова «А.Г. Рубинштейну». **Араукария** – тропическое растение. **Матиолы** (правильнее: маттиолы) – цветы, издающие запах вечером и ночью. **Кара** – река в Забайкалье, в районе каторжных и ссыльных поселений.

К с. 257–258. **ИЗ ПИСЬМА К З.Н. ПАСТЕРНАК ОТ 9 ИЮНЯ 1931 ГОДА.** Печ. по: Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. – М., 1983. С. 494. **109 ор. Бетховена** – Соната для фортепиано № 30, ми мажор (1820). **Он сыграл свою прелюдию ...** – Г.Г. Нейгауз в юности серьезно занимался композицией и пережил драму отказа от собственного творчества ради сосредоточения на исполнительской деятельности. По-видимому, отказ от «композиторской биографии» был не только одним из сближающих обстоятельств в судьбах Пастернака и Нейгауза, но и темой их дружеских бесед. Нейгауз писал: «Один большой поэт – к тому же музыкант до мозга костей – сказал мне однажды, когда я играл ему мои детские и юношеские сочинения, а я сознательно, «насильственно» перестал сочинять в шестнадцать лет: «Гарри, почему ты не сочинишь! У тебя был бы такой верный, единственный друг» – подразумевалось собственное творчество!» (Там же, с. 118.)

К с. 258–259. **«ОКНО, ПЮПИТР И, КАК ОВРАГИ ЭХОМ ...»**. Описание комнаты музыканта как своего рода жилища музыки восходит к ранней прозе Пастернака «Заказ драмы» (ср. с. 129–131 наст. изд.). В стихотворении, однако, воссоздается реальная обстановка квартиры Г.Г. Нейгауза – **здесь жил мой друг ... Сквозь исполненные авторство прощенья ...** – См. предыдущее примечание. **Смотрел отсюда я за круг Сибири ...** – По сообщению Е.В. и Е.Б. Пастернак, в январе 1931 года Нейгауз гастролировал в сибирских городах (Избранное, т. 1, с. 584).

К с. 260. **НАДПИСЬ НА КНИГЕ, ПОДАРЕННОЙ СТАНИСЛАВУ ГЕНРИХОВИЧУ НЕЙГАУЗУ.** В воспоминаниях Г.С. Нейгауз (вдовы С.Г. Нейгауза) рассказывается: «В течение почти пятнадцати лет (с 1946 по 1960 год) около пяти месяцев в году мы жили в Переделкине в семье Пастернаков. Борис Леонидович работал в своем кабинете наверху, а Стасик занимался на пианино внизу, в маленькой комнате с закрытым окном. Сколько ни говорил Борис Леонидович, что ему доставляет большое удовольствие занятия Стасика, он все равно старался меньше играть во время работы Пастернака. (...) Я несколько раз заставала Бориса Леонидовича около закрытой двери маленькой комнаты, когда он слушал, прижимая палец к губам, а потом говорил, что занятия Стасика – это лучший концерт! На концертах Станислава Борис Леонидович бывал часто, всегда очень волновался, иногда даже плакал от восторга, а иногда говорил с огорчением: «Дома было лучше!» Мнение Бориса Леонидовича Стасик очень ценил, и не только потому, что Пастернак когда-то учился у Скрябина, но и потому, что обожал его как поэта и духовно был ему очень близок». (Станислав Нейгауз. Воспоминания. Письма. Материалы. – М., 1988. С. 59.)

К с. 262–263. **ИЗ ПИСЬМА К Ж.Л. ПАСТЕРНАК ОТ 16 ЯНВАРЯ 1929 ГОДА.** Фрагмент публикуется по копии из АСП. Описанные в письме первые встречи Пастернака с М.В. Юдиной положили начало их многолетним дружеским отношениям. Г.Я. Юдин (двоюродный брат М.В. Юдиной) выразительно описал одну из встреч поэта и пианистки в начале 1930-х годов: «Из соседней комнаты, куда я удалился, чтобы не мешать собеседникам, мне был слышен весь их разговор. Он поразил меня своеобразным ритмом и тонусом. Беседа шла на этические темы, близкие обоим собеседникам. После каждой фразы, сказанной Борисом Леонидовичем (или Марией Вениаминовной вполголоса, почти про себя), наступала томительная (как мне казалось вначале) пауза. Лишь потом я уловил, что все это были как бы мысли вслух. Выказывалось сокровенное, не всегда просто и легко сказуемое. И потому были и частые, иногда весьма длительные паузы ...» (Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М., 1978. С. 34). Неоднократно играя для Пастернака в его доме в Переделкине, Юдина играла там и в день похорон поэта. Цитатами из Пастернака насыщены статьи и воспоминания Юдиной, нередко чи-

тавшей пастернаковские стихи во время своих концертных выступлений. Свидетельством общности духовных интересов Юдиной и Пастернака осталась ожидающая публикации переписка. ... **Мыслим ли такой заказ** ... – «Заказ» на переводы стихов Рильке (их очень любила и пыталась перевести сама Юдина) не остался единственным со стороны пианистки. В 1941 году Юдина, составляя сборник песен Шуберта, вновь обратился к Пастернаку с просьбой сделать эквиритмические переводы текстов Гете, звучащих в шубертовских песнях. Рассказ об этом самой Юдиной и письмо к ней Пастернака от 8 февраля 1941 года, завершающееся словами: «Вы знаете, как я ценю, люблю и как безмерно высоко ставлю Вас», – см.: там же, с. 260–262. **Она играла Баха, Крейсериану, несколько вещей Hindemith'a и снова Баха, главным образом органные его хоралы.** – Речь идет о первом сольном выступлении Юдиной в Москве, состоявшемся 5 января 1929 года. Среди прочих пьес в концерте прозвучали Прелюдия и fuga до-диез минор из 1-го тома «Хорошо темперированного клавиесина» Баха, хоральные прелюдии соль минор и фа минор Баха – Бузони, несколько пьес из сборника «Музыка для фортепиано», ор. 37, Хиндемита и «Крейслериана» Шумана.

К с. 264. **НАДПИСЬ НА КНИГЕ, ПОДАРЕННОЙ Д.Д. ШОСТАКОВИЧУ.** Публикуется впервые, благодаря любезности И. А. Шостаковича. ... **Если бы за всем этим была хоть тень правоты** ... – Речь идет об очередном шельмовании творчества Шостаковича (и ряда других композиторов), развернувшегося в прессе и на всевозможных собраниях вслед за постановлением ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» и выступлением А. А. Жданова на Всесоюзном совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП (б) (см.: Советская музыка, 1948, № 1, 2 и следующие). Первая волна нападок на музыку Шостаковича, открывшаяся опубликованной в «Правде» 28 января 1936 года статьей «Сумбур вместо музыки» (считается, что название статьи воспроизводит фразу И.В. Сталина, брошенную после прослушивания оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»), упоминается Пастернаком в письме к О.М. Фрейдберг от 1 октября 1936 года: «**Зимой была дискуссия о формализме. Я не знаю, дошло ли все это до тебя, но это началось со статей о Шостаковиче, потом перекинулось на театр и литературу (с нападками той же развязной, омерзительно несамостоятельной, эпоходобной и производной природы на Мейерхольда, Мариэтту Шагинян, Булгакова и др.). Потом коснулось художников, и опять-таки лучших, как, например, Владимир Лебедев и др.**

Когда на тему этих статей открылась устная дискуссия в Союзе писателей, я имел глупость однажды пойти на нее и, послушав, как совершеннейшие ничтожества говорят о Пильняках, Фединах и Леоновых почти что во множественном числе, не сдержался и попробовал выступить против именно этой стороны всей нашей печати, называя все своими настоящими именами. Прежде всего я столкнулся с искренним удивлением людей ответственных и даже официальных, зачем-де я лез заступаться за товарищей, когда не только никто меня не трогал, но трогать и не собирались. Отпор мне был дан такой, что потом и опять-таки по официальной инициативе ко мне отряжали товарищей из союза (очень хороших и иногда близких мне людей) справляться о моем здоровье. И никто не хотел поверить, что чувствую я себя превосходно, хорошо сплю и работаю. И это тоже расценивали, как фронду». («Дружба народов», 1988, № 8, с. 244).

Надпись на книге, подаренной композитору в 1948 году, в разгар его травли, текстуально перекликается с письмом Пастернака Т. и Н. А. Табидзе от 8 июня 1936 года («Если есть доля правды во всем печатавшемся и говорившемся, то она лишь в том, что совпадает с крупнейшим планом времени, с его исторической бесконечностью». – Избранное, т. 2, с. 461), одновременно свидетельствует, что неприятие Пастернаком «всего этого» за истекшие двенадцать лет обрело куда большую резкость. Стоит заметить, что мы не располагаем данными, свидетельствующими бы о слушательских симпатиях Пастернака к музыке Шостаковича, что, на наш взгляд, придает особую весомость всему инскрипту и в особенности заключительным его словам.

К с. 267–268. **(ОТРЫВОК) («МНОГИЕ МУЗЫКАНТЫ ХОТЕЛИ ФИЛОСОФИИ ...»).** Публикуется впервые по копии из АСП. С этим словом шутило и бессмертие Бетховена. – Скорее всего, имеется в виду широко известное высказывание Бетховена: «Музыка – это открытие более высокого, чем мудрость и философия». (Цит. по: Роллан Ромен. Собр. соч.: В 14 т. М., 1954. Т. 2. С. 71.) Принадлежность этого высказывания Бетховену, как и точность передачи его мысли, в настоящее время подвергается сомнению. Обзор проблематики отношений бетховенского творчества и философии см.: Климовицкий А., Селиванов В. Бетховен и философская революция в Германии // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1971. Вып. 10. Ср. также не лишнее оттенка самоиронии замечание Г. Г. Нейгауза: «Когда мне было лет пятнадцать, я жалел о том, что Бетховен не «перемолол» свою музыку на философию, ибо я думал, что эта философия была бы лучше кантовской и гегелевской, глубже, правдивее и человечнее». (Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1988. С. 14.) **Троп** – здесь: слово, используемое в переносном значении, возникающем вследствие переноса традиционного наименования в иную предметную область.

К с. 268. **ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ.** Стихотворение входит в поэтический цикл «Занятые философией». **Это слезы вселенной в лопатках** ... – По новейшему разъяснению автора, «лопатками в дореволюционной Москве называли стручки зеленого гороха. Горох покупали в лопатках и лущили. Под слезами вселенной в лопатках разумелся образ звезд, как бы держащихся на внутренней стенке лопнувшего стручка». (Избранное, т. 1, с. 547.) **Это** – с пультов и флейт – **Фигаро/Низвергается градом на грядку.** – См. вступительную статью (с. 35).

К с. 269–270. **ПОЛЬ ВЕРЛЕН. ИСКУССТВО ПОЭЗИИ.** Стихотворение, фактически ставшее одним из манифестов символистской поэзии, написано в 1874 году. Переведено Б. Пастернаком в 1938 году.

К с. 270. **(ОТРЫВОК) («ЭТОТ ПРЕДМЕТ ПРЕКРАСЕН ...»).** Публикуется впервые по копии из АСП.

Поклонник Римского-Корсакова был бы психологическим типом, исследованным формальной школой ... – В работах представителей формальной школы (так называлось направление в русском литературоведении середины 1910-х – середины 1920-х годов) обращалось особое внимание на автоматизм художественного восприятия, требующего от произведения искусства следовать выработанным традицией и поэтому заранее известным правилам. **Альтерация** – полутоновое изменение высоты звука в целях повышения общей напряженности звучания; склонность к усложнению альтерации в гармонии отличала музыку позднеромантического стиля (в частности, творчество столь близких Пастернаку композиторов, как Вагнер и Скрябин).

К с. 270–273. **ИЗ ПИСЕМ К РЕНАТЕ ШВАЙЦЕР.** Печ. по: Schweitzer Renate. Freundschaft mit Boris Pasternak. – München, 1963. Перевод с немецкого А.Л. Пастернака. **Рядом с Шопеном я мог бы поставить только Баха, Вагнера и Чайковского.** – Хорошо знавший музыкальные вкусы своего брата переводчик добавил перед именем Чайковского оговорку «может быть, отчасти», которой нет в книге Р. Швайцер. ... **Т. Манн прав ... называя Вагнера душой и сущностью этого века.** – О многоплановой укорененности Вагнера в XIX веке, «чьим совершенным выражением он является», Т. Манн писал в эссе «Страдания и величие Рихарда Вагнера» (Манн Томас. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 102.) ... **Прощаешь ему все эти «Woge, du Welle, walle zur Wiege».** – Речь идет о восклицаниях дочерей Рейна в начале оперы «Золото Рейна», открывающей тетралогии «Кольцо нибелунга»: «Вольные волны, вечная влага» (перевод В. Коломийцева; дословно: «Вздыхайся, волна, качивай колыбелью»). Будучи автором не только музыки, но и текста своих опер, Вагнер особенно заботился о стиховой аллитерации и в данном случае гордился сплочением согласных «w», «g» и «l», сохраненных в переводе В. Коломийцева. Отношение Пастернака к формально-звуковой организации стиха было скептическим, ибо он «всегда считал, что музыка слова – явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания». (Избранное, т. 2, с. 247.) Это, разумеется, не отменяет проблемы фонетической организованности стиха в творчестве самого Пастернака.

Весь пассаж, касающийся Вагнера, в письме к Р. Швайцер имеет аналогию в письме Пастернака к Т. С. Элиоту (не позднее 14 января 1960 года), где, называя Т. Манна «величайшим представителем Германии и Европы на рубеже веков», Пастернак вместе с тем сообщает о своем неприятии ряда черт творчества немецкого писателя и в связи с этим вновь вспоминает Вагнера: «**Большинство его романов, на мой скромный взгляд, лишь расщепленные эссе или статьи, опубликованные дневники и заметки значительной личности. Он был достаточно глубок и чувствителен для того, чтобы распознать, к примеру, в Рихарде Вагнере его гениальность, божественность его небесного прошлого настолько же, как это сделал Обри Бердсли. Потому что Рихард Вагнер действительно был одной из главных составных частей этого времени, основанием, почвой и химическим составом нашего (моего и Вашего) детского подражания, загадки, тайны, железных дорог, поездов, путешествий, разнообразных наречий и больших городов, проникновения в новые привычки самой природы в современном городском окружении. Вагнер несомненно был бессмертным событием, частью этого скрытого замысла, громким отзвуком всех этих блуждающих судеб, скорых поездов и открытий. Но почему я не могу найти ничего похожего в самом Томасе Манне? Ничего из осязаемого колдовства или алхимии, от которых произведение искусства кажется не отражением или описанием действительности, но случайно выломанным куском самой плотности бытия».** (АСП. Оригинал по-английски. Перевод Е. Б. Пастернака.)

К с. 273–274. **(ОТРЫВОК)** («МОЖЕТ БЫТЬ, ТЕМА О БЕССМЕРТИИ ДУШИ ...»). Публикуется впервые по копии из АСП. Размышления Пастернака связаны с диалогом Платона «Федон», содержащим рассказ о смерти Сократа и предшествующем ей диспуте о бессмертии души (см.: Платон. Сочинения: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 13–94). **Какой-то внутренний голос ... требует от него музыки – лирического творчества.** – В переводе С. Маркиша слова, слышанные Сократом во сне, звучат так: «Сократ, твори и трудись на поприще Муз». (Там же, с. 17.) Напомним, что в Древней Греции понятие «лирика» объединяло в себе и музыку и поэзию, ибо подразумевалось пение стихов под аккомпанемент струнного инструмента (лиры или кифары). Сократ у Платона говорит не о музыке в современном смысле этого слова, но о служении Музам, считая, «что высочайшее из искусств – это философия» (там же). **Он хочет обычной музыки ...** – В переводе С. Маркиша: «... сновидение приказывало мне заняться обычным искусством» (там же). Почитая музыку высшим из искусств, символистски ориентированные писатели охотно ссылались на этот эпизод из «Федона», несколько модернизируя при этом понятие «музыка». Ср. в статье А. Блока «Интеллигенция и Революция»: «Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки» (Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 21.) От такого рода модернизации не свободен и приводимый текст Пастернака.

К с. 274. **ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА.** Стихотворение входит в поэтический цикл «Заняты философией». В третьей строфе упомянуты героини оперы Вагнера «Тристан и Изольда».

К с. 277. **РОЯЛЬ ДРОЖАЩИЙ ПЕНУ С ГУБ ОБЛИЖЕТ ...**. Заключительное (девятое) стихотворение цикла «Разрыв». **Уже написан Вертер** – герой романа Гете «Страдания молодого Вертера» (1774), понимая, что его страсть препятствует счастью возлюбленной с другим, кончает жизнь самоубийством.

К с. 280. **Жменя** (южнорусское) – ладонь, кисть руки.

К с. 281. **УРОКИ АНГЛИЙСКОГО.** В трагедиях Шекспира «Отелло» и «Гамлет» пение героинь – **Демони** и **Офелии** – предшествует их гибели.

К с. 281. **«ЖИЗНИ ЛЬ МНЕ ХОТЕЛОСЬ СЛАЩЕ?...».** Сновиденье в Ирпене – см. на с. 309 наст. изд. примеч. к стихотворению «Годами когда-нибудь в зале концертной ...». Нотная строка цитирует первую тему Интермеццо, ор. 117, № 3, Брамса.

К с. 281–284. **«ЕЩЕ НЕ УМОЛКНУЛ УПРЕК . . .»**. Стихотворение обращено к З.Н. Нейгауз и написано в связи с кончиной Ф.М. Блуменфельда. **Твой идол и родич** – З.Н. Нейгауз училась в Петербургской консерватории у Ф.М. Блуменфельда и, будучи в первом браке женой Г.Г. Нейгауза – племянника Блуменфельда, оказывалась тем самым и родственницей последнего. **Самсон** – библейский персонаж, обладавший необычайной силой.

К с. 284–285. **«КРАСАВИЦА МОЯ, ВСЯ СТАТЬ . . .»**. Стихотворение обращено к З.Н. Пастернак. **Поликлет** – греческий скульптор и архитектор второй половины V века до н.э. Среди наиболее прославленных его творений – статуя царицы Олимпа Геры, установленная в храме этой богини в городе Аргосе.

К с. 285–286. **СВАДЬБА**. Стихотворение входит в роман «Доктор Живаго» как сочинение его главного героя Юрия Андреевича Живаго.

К с. 289. **Плюска** – у ряда растений особый нарост, окружающий основание плода.

К с. 290. **ЛИРИЧЕСКИЙ ПРОСТОР. Монгольфьер** – старое название воздушного шара (по имени изобретателей – братьев Монгольфье). **Дека** – часть корпуса музыкального инструмента, служащая для отражения и усиления звука. **Триангл** – треугольник, металлический ударный музыкальный инструмент. **Хорды** – струны.

К с. 291. **Жирандоль** – большой фигурный подсвечник для нескольких свечей.

К с. 294–296. **ДАЛЕКАЯ СЛЫШИМОСТЬ**. Приводим две строфы из другого варианта стихотворения («Все сбылось»):

Среди размокшего суглинка,
Где обнажился голый грунт,
Щебечет птичка под сурдинку
С пробелом в несколько секунд.

Как музыкальную шкатулку,
Ее подслушивает лес,
Подхватывает голос гулко
И долго ждет, чтоб звук исчез.

К с. 301. **ИМПРОВИЗАЦИЯ НА РОЯЛЕ**. Позднейшая редакция стихотворения, открывающего настоящий сборник (ср. с. 39).

К с. 302. **«ПИАНИСТУ ПОНЯТНО ШНЫРЯНЬЕ ВЕТОШНИЦ . . .»**. Стихотворение входит в цикл «Сон в летнюю ночь».

К с. 302–303. **МУЗЫКА. Полет валькирий** – см. примеч. на с. 307 наст. изд. **До слез Чайковский потрясал/ Судьбой Паоло и Франчески**. – Имеется в виду симфоническая фантазия П.И. Чайковского «Франческа ди Римини» (1876), в основу программы которой положена судьба персонажей пятой песни «Ада» из «Божественной комедии» Данте.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ¹

- Аврелий Марк (121–180), римский император, полководец и философ, представитель позднего стоицизма – 46.
- Адик – см. Нейгауз А. Г.
- Азадовский Константин Маркович (р. 1941), литературовед и переводчик – 309.
- Александр III (1845–1894), российский император с 1881 г. – 56–58.
- Альтшулер Модест Исаакович (1873–1963), виолончелист и дирижер, участник Московского трио. С конца 1890-х гг. жил в США, где провел американские премьеры всех симфонических сочинений А. Н. Скрябина – 63, 306.
- Альшванг Арнольд Александрович (1898–1960), музыковед, пианист и композитор; автор ряда работ о творчестве А. Н. Скрябина – 128.
- Андерсен Ханс Кристиан (1805–1875), датск. писатель – 306.
- Анисимов Юлиан Павлович (1886–1940), поэт, переводчик, художник, искусствовед, один из основателей художественных кружков «Сердарда» и «Лирика», куда входил Б. Л. Пастернак, – 201, 209, 290.
- Аренский Антон Степанович (1861–1906), композитор, пианист, дирижер, педагог – 57.
- Архипов Абрам Ефимович (1862–1930), живописец, член Товарищества передвижников – 57.
- Асафьев Борис Владимирович (1884–1949), музыковед и композитор – 23.
- Асмус Валентин Фердинандович (1894–1975), философ, специалист по истории философии, логике и эстетике; близкий друг Б. Л. Пастернака – 15, 36, 309.
- Асмус Ирина Сергеевна, жена В. Ф. Асмуса – Ася – см. Фрейденберг А. О.
- Ахматова Анна Андреевна (1889–1966) – 6.
- Баевский Вадим Соломонович (р. 1929), литературовед – 26.

¹ Краткие аннотации к встречающимся в сборнике именам в ряде случаев расширяются за счет сведений, имеющих отношение к проблематике данной книги. Некоторые общеизвестные имена не аннотируются. Особо выделены номера страниц вступительной статьи и комментариев.

- Баженов Василий Иванович (1737–1799), архитектор, один из основоположников русского классицизма – 57.
- Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873–1944), поэт-символист, писавший на русском и литовском языках; друг А.Н.Скрябина, автор ряда посвященных ему стихотворений – 17.
- Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт-символист, переводчик, критик, публицист; автор стихов и статей о творчестве А.Н.Скрябина – 17, 29.
- Бари Александр Веньяминович, инженер-механик, друг семьи Л.О.Пастернака – 191.
- Бари Анна Александровна – см. Самойлова А.А.
- Бари Ольга Александровна, дочь А.В.Бари – 191, 192, 194.
- Бах Иоганн Себастьян (1685–1750) – 25, 29, 96, 98, 113, 139, 142, 143, 251, 262, 271, 272, 273, 305, 311, 312.
- Бахман О., автор биографии Р.И.Кауфман – 73, 305.
- Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) (1880–1934), поэт, прозаик, критик, один из виднейших теоретиков русского символизма – 20, 22, 89, 128, 249.
- Бёрдсли Обри Винсент (1872–1898), англ. график, один из основоположников стиля «модерн»; почитатель творчества Р.Вагнера – 312.
- Берлиоз Гектор (1803–1869), франц. композитор и дирижер, один из создателей романтической программности в музыке – 98.
- Бернштейн Леонард (1918–1990), амер. дирижер, пианист и композитор. В 1959 г. впервые гастролировал в СССР и познакомился с Б.Л.Пастернаком, вступив затем с ним в переписку, – 251.
- Бетховен Людвиг ван (1770–1827) – 25, 32, 68, 139–141, 167, 186, 193, 194, 200, 201, 232, 246, 257, 267, 272, 274, 306, 309, 310, 311.
- Блок Александр Александрович (1880–1921) – 10, 20, 22, 191, 250, 312.
- Блуменфельд Феликс Михайлович (1863–1931), пианист, дирижер, композитор и педагог; ученик Н.А.Римского-Корсакова; профессор Петроградской, Киевской и Московской консерваторий. Оказал большое воздействие на музыкантское становление своего племянника Г.Г.Нейгауза – 251, 306, 313.
- Бобров Сергей Павлович (1889–1971), поэт, прозаик, критик и переводчик; один из основателей кружка «Лирика» и группы «Центрифуга», в которые (в 1910-х гг.) входил Б.Л.Пастернак, – 290.
- Боратынская Екатерина Ивановна (? – 1921 ?), детская писательница, друг семьи Л.Н.Толстого, домашняя учительница Б.Л.Пастернака – 68, 69, 245, 246.
- Бородин Александр Порфирьевич (1833–1887) – 229.
- Браилловский Леонид Михайлович (1868–1937) – архитектор, живописец, театральный декоратор – 171.
- Брамс Иоганнес (1833–1897), нем. композитор, пианист и дирижер – 10, 25, 140, 255, 272, 273, 309, 313.
- Брандуков Анатолий Андреевич (1856–1930), виолончелист, педагог. В 1870-х гг. занимался в Московской консерватории теорией музыки у П.И.Чайковского, высоко его ценившего. Выступал с А.Г.Рубинштейном, Ф.Листом, С.В.Рахманиновым. Свой последний концерт в январе 1930 г. Брандуков провел с Г.Г.Нейгаузом – 5, 55, 58, 60, 81, 167.
- Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924), поэт, прозаик, стиховед, критик, переводчик – 17.
- Бузони Ферруччо Бенвенуто (1866–1924), итал. пианист, композитор, дирижер, педагог и муз. писатель. На петербургском конкурсе им. А.Г.Рубинштейна в 1890 г. получил первую премию по композиции. В 1890–1891 гг. профессор Московской консерватории. С 1894 г. жил в Берлине. Неоднократно и с огромным успехом гастролировал в России – 112, 113, 311.
- Букеник Михаил Евсеевич (1872–1947), виолончелист, педагог, муз. критик, мемуарист. Выступал в ансамблях с С.И.Танеевым, К.Н.Игумновым, В.Ландовской. В 1906–1918 гг. активно участвовал в муз. жизни Москвы. С 1922 г. жил в США – 196.
- Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940), писатель – 311.
- Бухштаб Борис Яковлевич (1904–1985), литературовед – 30.
- Вагнер Рихард (1813–1883), нем. композитор, дирижер, драматург, муз. писатель – 21, 23–25, 28, 32, 63, 128, 136, 137, 139, 140, 142, 205, 207, 232, 251, 272, 273, 301, 309, 312.
- Вальтер (Шлезингер) Бруно (1876–1962), нем. дирижер и пианист – 140.
- Ван Гог Винсент (1853–1890), голланд. живописец, представитель постимпрессионизма – 128, 204.
- Ванновский Петр Семенович (1822–1904), военный министр (1881–1898) и министр народного просвещения (1901–1902) в России – 246, 309.
- Варлих Гуго Иванович (1856–1922), дирижер; выходец из Чехии, с конца 1870-х гг. жил в России. С 1888 г. возглавлял в Петербурге Придворный оркестр – 306.
- Вебер Карл Мария фон (1786–1826), нем. композитор, дирижер, пианист, муз. писатель; один из ранних представителей муз. романтизма – 25, 272, 273.
- Веденев, московский домовладелец – 48, 53.
- Верлен Поль (1844–1896), франц. поэт – 269, 311.
- Верхарн Эмиль (1855–1916), бельг. (франкоязычный) поэт, драматург и критик – 7, 185.
- Вильмонт (Вильмонт-Вильям) Николай Николаевич (1901–1986), филолог-германист, переводчик; автор воспоминаний о Б.Л.Пастернаке и Г.Г.Нейгаузе – 18, 310.
- Винклер Александр Адольфович (1865–1935), пианист и композитор; в 1909–1924 гг. профессор Петербургской консерватории, где у него занимался С.С.Прокофьев. С 1925 г. жил во Франции – 200.
- Владимирова Мария Владимировна (1879–1965), певица (сопрано) и педагог, с 1935 г. профессор Московской консерватории – 196.

- Высоцкие Елена и Ида, подруги юности Б.Л. Пастернака – 232.
- Гайдн Франц Йозеф (1732–1809), австр. композитор, один из основоположников венской классической школы – **25, 272.**
- Ганон (Анон) Шарль Луи (1819–1900), франц. пианист и педагог, составитель сборника «Пианист-виртуоз. 60 упражнений» – 231, **309.**
- Гаркави В.О., московский адвокат, друг Л.О. Пастернака – 50.
- Ге Николай Николаевич (1831–1894), живописец, один из создателей Товарищества передвижников – **7, 8, 55–58, 61.**
- Гейне Генрих (1797–1856), нем. поэт, публицист, критик; автор ряда отзывов о творчестве Шопена – 98.
- Гельмгольц Герман (1821–1894), нем. физик, физиолог и математик; автор исследований по муз. акустике. Изучал строение и функции органа слуха. Основная работа в этой сфере «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» вышла на русском языке в Петербурге в 1875 г. – 193.
- Гёте Иоганн Вольфганг (1749–1832) – 271, **305, 311, 312.**
- Гинзбург Лидия Яковлевна (1902–1990), литературовед и прозаик – **6, 31, 34.**
- Гладков Александр Константинович (1912–1976), драматург и прозаик; автор воспоминаний о Б.Л. Пастернаке – 55.
- Глен Альфред (Константин) Эдмундович фон (1858–1927), виолончелист и педагог; в 1890–1921 гг. профессор Московской консерватории. Играл в трио вместе с С.И. Танеевым, В.И. Сафоновым, Л.С. Ауэром, И.В. Гржимали. В 1890–1910-х гг. входил в квартет Московского отделения Императорского Русского музыкального общества. С 1921 г. жил в Таллинне, с 1925 – в Берлине – 167.
- Глинка Михаил Иванович (1804–1857) – 174, 246.
- Глиэр Рейнгольд Морицевич (1874–1956), композитор, дирижер, педагог. Выпускник Московской консерватории (1900), где, в частности, занимался по классу полифонии у С.И. Танеева и по классу скрипки у И.В. Гржимали. Преподавал с 1901 г.; среди первых частных учеников – Н.Я. Мясковский и С.С. Прокофьев – **18, 23, 191, 201, 203, 209, 231, 236, 247.**
- Гнесина Елена Фабиановна (1874–1967), пианистка, педагог, муз.-общественный деятель – 256.
- Годовский Леопольд (1870–1938), польск. пианист, педагог и композитор. Неоднократно гастролировал в России. В 1909–1914 гг. руководил классом высшего пианистического мастерства в Академии музыки в Вене, где у него занимался Г.Г. Нейгауз, – 140, 141.
- Гольдингер Екатерина Васильевна, врач; друг и соседка семьи Л.О. Пастернака по Оболенскому – 118.
- Гольдингер, хирург, муж Е.В. Гольдингер – 120.
- Гофман Иосиф (1876–1957), польск. пианист, педа-
- дагог и композитор. Ученик А.Г. Рубинштейна. В 1895–1913 гг. почти ежегодно гастролировал в России – 113, 176, 179, 180.
- Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776–1822), нем. писатель, композитор, дирижер, живописец; один из основоположников романтической музыкальной эстетики и критики – 136, **305.**
- Гржимали Иван Войцехович (1844–1915), скрипач и педагог. В 1861 г. окончил Пражскую консерваторию. С 1869 г. жил в Москве. С 1874 г. профессор Московской консерватории, первая скрипка струнного квартета Московского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Многие годы был концертмейстером симфонического оркестра ИРМО – **5, 55, 58, 60, 63, 80, 81, 167, 177, 178.**
- Григ Эдвард Хагеруп (1843–1907), норв. композитор, дирижер, пианист – 113, 167.
- Гунст Анатолий, владелец школы рисования – 50.
- Гутман Адольф (1819–1882), пианист, один из любимых учеников Шопена – **305.**
- Давыдов Карл Юльевич (1838–1889), виолончелист, композитор, дирижер, педагог. Выступал в ансамбле с А.Г. Рубинштейном, А.Н. Есиповой, С.И. Танеевым, Ф. Листом. Исполнитель сочинений и друг П.И. Чайковского, А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова. В 1862–1887 гг. профессор (в 1876–1887 гг. – директор) Петербургской консерватории – 47.
- Давыдова О., дачная соседка семьи Л.О. Пастернака – 192.
- Данте Алигьери (1265–1321) – **313.**
- Дега Эдгар (1834–1917), франц. живописец, график и скульптор – 128.
- Дейша-Сионицкая Мария Адриановна (1859–1932), певица (драм. сопрано) и педагог. В 1891–1908 гг. солистка Большого театра в Москве. Организатор «Конcertов иностранной музыки» (1906–1908) и (совместно с Б.Л. Яворским) «Музыкальных выставок» (1907–1911), представлявших новые камерные сочинения в основном русских авторов. В 1921–1932 гг. профессор Московской консерватории – 172.
- Делакруа Эжен (1798–1863), франц. живописец и график. В своем «Дневнике» оставил впечатляющий литературный портрет своего друга Шопена и зафиксировал много ценных высказываний композитора – 98.
- Дельсон Виктор Юльевич (1907–1970), музыковед, автор монографии о Г.Г. Нейгаузе – **310.**
- Демидовы (маркизы Сан Донато), династия крупных заводчиков и землевладельцев – 57.
- Добровейн (Барабейчик) Исая Александрович (1891–1953), дирижер, пианист и композитор. Учился в Москве у К.Н. Игумнова и в Вене у Л. Годовского. Композиторское творчество Добровейна испытало сильное воздействие А.Н. Скрябина. С 1923 г. жил за границей, руководя оперными и симфоническими коллективами многих стран мира – 138, 139, 186, 201.
- Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) – 250, **306.**

- Дурылин Сергей Николаевич (1877–1954), литературовед, театровед, историк живописи, педагог – 19, 200, 203.
- Жан Поль Рихтер** (Рихтер Иоганн Пауль) (1763–1825), нем. писатель, выступавший под псевдонимом Жан Поль; оказал сильнейшее воздействие на формирование романтической эстетики, в частности музыкальной, – 136.
- Жданов Андрей Александрович** (1896–1948), советский партийный и государственный деятель; с 1939 г. – член Политбюро ЦК ВКП(б) – 311.
- Жолтовский Иван Владимирович** (1867–1959), архитектор, теоретик архитектуры и педагог – 171.
- Жоня** – см. Пастернак Ж.Л.
- Жорж Санд** (Жорж Занд) – см. Занд Жорж.
- Занд** (Санд) **Жорж** (псевдоним Авроры Дюдеван) (1804–1876), франц. писательница. В романе «Лукреция Флориани» и в мемуарах «История моей жизни» отразились (по мнению биографов, весьма недостоверно) драматические отношения, связывавшие ее в течение ряда лет с Шопеном – 98.
- Зилоти Александр Ильич** (1863–1945), пианист, дирижер и муз. деятель. Ученик Н.Г.Рубинштейна, П.И.Чайковского и Ф.Листа. В 1888–1891 гг. профессор Московской консерватории. В 1901–1902 гг. главный дирижер Московского филармонического общества. Основатель и руководитель камерных «Концертов А. Зилоти», а также «Общедоступных концертов», «Народных бесплатных концертов» и Русского музыкального фонда. Выступал как солист и ансамблист (в трио с Л. Ауэром и А. Вержбиловичем, с Э. Изаи и П. Казальсом). С 1919 г. жил за границей – 180.
- Зиссерман Давид Захарович** (1886–1961), виолончелист – 170, 185, 186.
- Иванов Вячеслав Всеволодович** (р.1929), лингвист, литературовед, искусствовед – 30.
- Иванов Вячеслав Иванович** (1866–1949), поэт, философ и критик; влиятельный представитель символистского направления. Друг А.Н.Скрябина – 17.
- Игумнов Константин Николаевич** (1873–1948), пианист и педагог – 107.
- Изаи Эжен** (1858–1931), бельг. скрипач, композитор, дирижер, педагог. Выступал в ансамбле с А.Г.Рубинштейном, вместе с которым в 1882 г. впервые приехал в Россию. С тех пор по 1912 г. Изаи почти ежегодно гастролировал в России, где имел также ряд учеников (М.И.Пресс, Н.С.Мильштейн и др.) – 140, 176.
- Касаков Матвей Федорович** (1738–1812), архитектор, один из основоположников русского классицизма. Среди оформленных им интерьеров – Большой зал Московского Благодородного собрания (теперь Колонный зал Дома Союзов), где проходили симфонические концерты Императорского Русского музыкального общества, – 177.
- Капе Люсен** (1873–1928), франц. скрипач, педагог и композитор. Основанный им струнный квартет, выступавший в 1904–1921 гг., обрел мировую славу. Впервые выступил в России в 1908 г. – 176, 205.
- Карл, Карл Евгеньевич** – см. Пастернак К.Е.
- Касаткин Николай Алексеевич** (1859–1930), живописец, член Товарищества передвижников – 56, 68.
- Кауфман Берта Самойловна** (? –1930), мать К.И. и Р.И.Кауфман – 48, 192, 193.
- Кауфман Клара Исидоровна** (1869–1949), сестра Р.И.Пастернак – 50.
- Кауфман Роза, Розалия Исидоровна** – см. Пастернак Р.И.
- Качалов** (Шверубович) **Василий Иванович** (1875–1948), артист Московского Художественного театра – 191.
- Кашкин Николай Дмитриевич** (1839–1920), муз. критик, педагог, мемуарист. В 1886–1910-х гг. один из ведущих муз. обозревателей московских газет – 63, 185.
- Кенеман Федор Федорович** (1873–1937), пианист, педагог, композитор и дирижер. Долгие годы аккомпанировал Ф.И.Шаляпину – 256.
- Клиберн Ван** (Клайберн Харви Лаван) (р.1934), амер. пианист, победитель I Международного конкурса им. П.И.Чайковского в Москве (1958) – 34.
- Климовицкий Аркадий Иосифович** (р.1937), музыковед – 29, 311.
- Ключевский Василий Осипович** (1841–1911), историк, специалист по русской истории и историографии, публицист – 7, 185.
- Книппер** (Книппер-Чехова) **Ольга Леонардовна** (1868–1959), артистка Московского Художественного театра – 191.
- Коген Герман** (1842–1918), нем. философ – 22.
- Корещенко Арсений Николаевич** (1870–1921), композитор, пианист, дирижер и муз. критик. В 1894–1896 гг. заведовал муз. отделом газеты «Московские новости» – 63, 185.
- Коровин Константин Александрович** (1861–1939), живописец, театральный декоратор, писатель – 7, 56.
- Крейн Давид Сергеевич** (1869–1926), скрипач и педагог. Ученик И.В.Гржимали. В 1885–1898 гг. – вторая скрипка квартета Московского отделения Императорского Русского музыкального общества. В 1898–1924 гг. участник Московского трио. В 1898–1926 гг. концертмейстер-солист Большого театра. С 1918 г. профессор Московской консерватории – 164, 170, 185, 186, 191.
- Кропоткин Петр Алексеевич, князь** (1842–1921), революционер, публицист, социолог, историк, географ. Теоретик анархизма – 185.
- Кубелик Ян** (1880–1940), чеш. скрипач и композитор. С 1901 г. неоднократно гастролировал в России – 180.
- Кузмин Михаил Алексеевич** (1875–1936), поэт,

- прозаик, композитор и критик; автор одобренного отзыва на первые публикации прозы Б.Л. Пастернака – 88, **305**.
- Купер Эмиль Альбертович (1877–1960), дирижер. В Москве работал с 1907 г.; с 1908-го – постоянный дирижер симфонических концертов Императорского Русского музыкального общества. Первый исполнитель в Москве Третьей симфонии и Поэмы экстаза А.Н. Скрябина – 108, 110, 111, 203, **306**.
- Кусевидский Сергей Александрович (1874–1951), контрабасист-виртуоз, дирижер и муз. деятель. В 1909 г. создал в Москве свой симфонический оркестр. Одновременно организовал Российское музыкальное издательство в целях пропаганды творчества современных русских композиторов. С 1920 г. жил за границей, где вел активную концертную и муз.-организаторскую работу – **35**, 108, 111, 172, 174, 175, 183, 185–188, 210, **309**.
- Кюи Цезарь Антонович (1835–1918), композитор, муз. критик, военный инженер; участник балакиревского кружка, известного как «Могучая кучка» – 229.
- Ландовская Ванда (1879–1959), польск. клавесинистка, пианистка, композитор и музыковед. В 1907, 1909 и 1913 гг. выступала в России, где, в частности, играла для Л.Н. Толстого в Ясной Поляне – 173.
- Лафонтен Жан де (1621–1695), франц. писатель, особо прославившийся своими баснями, – 130.
- Лебедев Владимир Васильевич (1891–1967), художник-график – **311**.
- Левин Лев Григорьевич (1870–1938), врач – 192.
- Левина Мария Борисовна, жена Л.Г. Левина – 192.
- Левитан Исаак Ильич (1860–1900), живописец, член Товарищества передвижников – **7**, **36**, 50, 51, 56.
- Леонов Леонид Максимович (р. 1899), писатель – **311**.
- Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) – 88.
- Лешетицкий Теодор (Федор Осипович) (1830–1915), польск. пианист, педагог и композитор. В 1852–1878 гг. жил в Петербурге, где с 1862 г. был профессором консерватории. Среди его учеников – А.Н. Есипова, А. Шнабель, И. Падервский – 74, 75, 179, 235, 243.
- Лида, Лидочка – см. Пастернак-Слейгер Л.Л.
- Лист Франц (1811–1886) – **24**, **25**, 98, 139, 196, 258, **309**.
- Лихачев Дмитрий Сергеевич (р. 1906), литературовед и культуролог – **30**, **34**.
- Локс Константин Григорьевич (1890–1955), друг Б.Л. Пастернака по университетским годам, участник литературного кружка «Лирика» (1913), историк литературы и педагог – **35**, 238.
- Лотман Юрий Михайлович (р. 1922), литературовед и культуролог – **30**.
- Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933), политический деятель, писатель, драматург, критик. В 1917–1929 гг. народный комиссар просвещения – 240.
- Лундберг Евгений Германович (1887–1965), писатель, критик, литературовед – 232, 234.
- Лыжин, московский домовладелец – 59, 78, 83.
- Львов Алексей Евгеньевич, князь (1850–1917), инспектор (с 1894) и директор (1896) Московского училища живописи, ваяния и зодчества – 57, 60.
- Любошиц Анна Сауловна (1887–1975), виолончелистка, ученица А. Глена. С 1909 г. выступала в сольных и симфонических концертах. Вместе с сестрой Лией (скрипачкой) и братом Петром (пианистом) организовала фортепианное трио, пользовавшееся широкой известностью. В 1931–1939 гг. солистка Московской филармонии – 168, 177.
- Майков Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт, драматург, переводчик – **310**.
- Маковицкий Душан Петрович (1866–1921), врач, издатель, публицист, друг и секретарь Л.Н. Толстого – 208.
- Малер Густав (1860–1911), австр. композитор и дирижер – **8**.
- Мамонтовы, дачные соседи семьи Л.О. Пастернака – 194.
- Мандельштам Осип Эмильевич (1891–1938), поэт, прозаик, переводчик, критик; автор статьи о творчестве А.Н. Скрябина – **17**, **29**.
- Мане Эдуард (1832–1883), франц. живописец, один из основоположников импрессионизма – 128.
- Манн Томас (1875–1955), нем. писатель и публицист – 273, **312**.
- Масленикова Зоя Афанасьевна, скульптор, автор портрета Б.Л. Пастернака и воспоминаний о поэте – 69.
- Маяковский Владимир Владимирович (1893–1930) – **22**, 244.
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), режиссер и актер – **311**.
- Мейчик Марк Наумович (1880–1950), пианист, композитор, муз. писатель. Автор воспоминаний об А.Н. Скрябине – 203.
- Менгельберг Виллем (1871–1951), нидерланд. дирижер немецкого происхождения; пропагандист творчества Р. Штрауса. В начале 1900-х гг. гастролировал в России – 140.
- Мендельсон (Мендельсон-Бартольди) Феликс (1809–1847), нем. композитор, пианист, органист, дирижер, муз. деятель – 68, 97, 169, 195, 196.
- Метнер Николай Карлович (1879/80–1951), композитор и пианист. В 1909–1910 и 1915–1921 гг. профессор Московской консерватории. С 1921 г. жил за границей – 113.
- Михайлов Михаил Кесаревич (1904–1983), музыковед, автор ряда работ о творчестве А.Н. Скрябина – **306**.
- Михалина Акулина Гавриловна, няня в доме Л.О. и Р.И. Пастернак – 53, 62, 68, 70,
- Мицкевич Адам (1798–1853), польск. поэт – 98.
- Мишле Жюль (1798–1874), франц. историк романтического направления – 98.
- Могилевский Александр Яковлевич (1885–1955), скрипач и педагог. Ученик Л.С. Ауэра и И.В. Гржимали. В 1920–1921 гг. профессор

- Московской консерватории. С 1922 г. жил за границей – 168–170, 179, 180, 184, 195, 196, 200, 208.
- Москвин Иван Михайлович (1874–1946), артист Московского Художественного театра – 191.
- Мощарт Вольфганг Амадей (1756–1791) – 12, 25, 35, 167, 232, 272, 309.
- Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) – 229.
- Мяковский Николай Яковлевич (1881–1950), композитор, с 1921 г. профессор Московской консерватории – 18.
- Нейгауз Адриан Генрихович (1925–1945), сын З.Н. и Г.Г. Нейгауз – 258.
- Нейгауз Галина Сергеевна (р.1927), жена С.Г. Нейгауза – 252, 310.
- Нейгауз Генрих Густавович (1888–1964), пианист, педагог, муз. писатель. В 1919–1922 гг. профессор Киевской консерватории, с 1922-го – Московской консерватории. Среди учеников – С.Т. Рихтер, Э.Г. Гилельс, Я.И. Зак, С.Г. Нейгауз, В.В. Крайнев, А.Б. Любимов и др. Одной из вершин исполнительского искусства Г.Г. Нейгауза была интерпретация сочинений Шопена – 18, 28, 115, 155, 179, 196, 230, 251, 252, 256–260, 262, 263, 306, 310, 311.
- Нейгауз Зинаида Николаевна – см. Пастернак З.Н.
- Нейгауз Милица Сергеевна, вторая жена Г.Г. Нейгауза – 252, 260.
- Нейгауз Станислав Генрихович (1927–1980), пианист и педагог, с 1977 г. профессор Московской консерватории. Сын З.Н. и Г.Г. Нейгауз – 179, 251, 252, 260, 261, 310.
- Неменова-Лунц Мария Соломоновна (1879–1954), пианистка и педагог; с 1922 г. профессор Московской консерватории. Ученица А.Н. Скрябина и автор воспоминаний о нем – 17, 256.
- Никиш Артур (1855–1922), венг. дирижер, композитор, педагог и муз.-общественный деятель. Сыграл важную роль в пропаганде творчества П.И. Чайковского. Неоднократно (с 1899 г.) гастролировал в Москве и Петербурге – 35, 112, 132, 140, 175, 186, 197–200, 251, 306.
- Николай II (1868–1918), российский император с 1894 по 1917 г. – 57.
- Ницше Фридрих (1844–1900), нем. философ, филолог, писатель, композитор. Испытал сильное воздействие Р. Вагнера, которому посвятил ряд работ, в том числе и резко критических. Философия Ницше существенно повлияла на мировоззрение А.Н. Скрябина – 247.
- Паганини Никколо (1782–1840), итал. скрипач-виртуоз и композитор – 272, 278.
- Палладио Андреа (1508–1580), итал. архитектор и теоретик архитектуры – 171.
- Пастернак Александр Леонидович (1893–1982), брат Б.Л. Пастернака, архитектор, педагог, мемуарист – 6, 7, 13, 17, 18, 25, 53, 63, 69, 70, 72, 103, 119, 120, 123, 125, 136, 137, 153, 183, 192, 239.
- Пастернак Евгений Борисович (р.1923), старший сын Б.Л. Пастернака, публикатор и исследователь сочинений отца – 6, 12, 16, 19, 117, 123, 126, 133, 143, 153, 189, 201, 244, 250, 304, 307, 309, 310, 312.
- Пастернак (урожд. Лурье) Евгения Владимировна (1898–1965), первая жена Б.Л. Пастернака; художница – 66, 256, 309.
- Пастернак Елена Владимировна (р.1936), жена Е.Б. Пастернака; исследователь творчества Б.Л. Пастернака – 12, 16, 190, 304, 306, 309, 310.
- Пастернак Жозефина Леонидовна (р.1900), сестра Б.Л. Пастернака; поэтесса и философ – 68, 70, 78, 153, 192, 262, 310.
- Пастернак (урожд. Еремеева, в первом замужестве Нейгауз) Зинаида Николаевна (1894–1966), вторая жена Б.Л. Пастернака; пианистка – 251, 257, 310, 313.
- Пастернак Иосиф Акивович (1813?–1898), отец Л.О. Пастернака – 51.
- Пастернак Карл Евгеньевич, двоюродный брат Л.О. Пастернака – 50, 56.
- Пастернак Леонид Борисович (1938–1976), сын З.Н. и Б.Л. Пастернак – 252.
- Пастернак Леонид Осипович (1862–1945), художник, один из создателей «Союза русских художников» (1903), академик живописи. Отец Б.Л. Пастернака – 6, 13, 35, 44, 46–48, 50, 51–57, 60, 61, 64, 66–71, 75–78, 81–86, 118–120, 125, 127, 135, 153, 191, 200, 203, 208, 209, 230–237, 239, 240, 246, 247, 256, 305.
- Пастернак (урожд. Кауфман) Розалия Исидоровна (1867–1939), пианистка и педагог. Жена Л.О. Пастернака, мать Б.Л. Пастернака – 13, 44, 46–48, 50–55, 60–69, 73–86, 118, 119, 123, 125, 127, 153, 165–167, 173, 177–182, 184–188, 191, 195, 196, 200, 208, 230–237, 239–243, 256, 305, 309.
- Пастернак-Слейтер Лидия Леонидовна (1902–1989), сестра Б.Л. Пастернака; химик; переводчица на английский стихов Б.Л. Пастернака; автор стихотворений на русском и английском языках – 69, 70, 119, 135, 153, 192, 234, 262.
- Петри Эгон (1881–1962), нем. пианист и педагог. Ученик Ф. Бузони. С 1923 г. многократно гастролировал в СССР – 113.
- Пильняк (Вогар) Борис Андреевич (1894–1941), писатель – 22, 311.
- Платек Яков Моисеевич (р.1930), музыковед и литературовед – 17.
- Платон (V–IV вв. до н.э.), греч. философ – 273, 312.
- Поленов Василий Дмитриевич (1844–1927), живописец, член Товарищества передвижников – 51, 55, 67.
- Пресс Иосиф Исаакович (1881–1924), виолончелист, участник «Русского трио» (с 1906 г.). Выступал совместно с Ф.И. Шаляпиным, В.И. Сафоновым, К.Н. Игумновым – 167.
- Пресс Михаил Исаакович (1871–1938), скрипач, ученик И.В. Гржимали и Э.Изаи. В 1906–1914 гг. жил в Берлине, где организовал «Русское трио» (совместно с братом – виолончелистом И. Прессом – и женой – пианисткой В. Мауриной). В 1915–1918 гг. профессор Московской консерватории – 168, 309.
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953) – 18, 24.

- Протопоповы – семейство купцов и заводпромышленников, на чьих предприятиях работал К.Е. Пастернак – 50.
- Путята Н.В., владелец имени Райки – места дачного отдыха семьи Л.О. Пастернака – 191.
- Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – **10, 98.**
- Равель Морис (1875–1937), франц. композитор – 113.
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943) – **23, 112, 113, 185, 202, 229.**
- Рибиков Владимир Иванович (1866–1920), композитор, пианист, педагог, писатель. В 1901–1909 гг. концерттировал в европейских столицах – **306.**
- Риг Леонтий, друг Б.Л. Пастернака по гимназии – 197.
- Рильке Райнер Мария (1875–1926), австр. поэт, прозаик, эссеист – 7, 209, 262, **311.**
- Риман Гуго (1849–1919), нем. музыковед и композитор; автор многих трудов, использовавшихся как учебные пособия при обучении композиторскому мастерству – 134, 136, 138, 193.
- Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) – **18, 229, 270, 312.**
- Рихтер Святослав Теофилович (р. 1915), пианист. Ученик Г.Г. Нейгауза, друг дома Б.Л. Пастернака – 251, 252.
- Родионов Николай Сергеевич (1886–1960), литературовед – 60.
- Розенфельд Юлий Семенович и Розалия Александровна, берлинские друзья семьи Л.О. Пастернака – 192.
- Ромм Михаил Яковлевич, друг детства Б.Л. и А.Л. Пастернаков – 69.
- Ромм Яков Максимович, друг семьи Л.О. Пастернака; партнер по игре в четыре руки Р.И. Пастернак – 69.
- Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894), пианист, композитор, дирижер, муз.-общественный деятель. Основатель Петербургской консерватории – 7, 47, 48, 54, 58, 61, 63, 74, 75, 243, **305, 310.**
- Рубинштейн Николай Григорьевич (1835–1881), пианист, дирижер, педагог, муз.-общественный деятель. Основатель Московской консерватории. Брат А.Г. Рубинштейна – **304, 309.**
- Рубинштейн Софья Григорьевна (1841–1919), педагог-вокалист. Сестра А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов – 68.
- Савицкий Георгий Константинович (1887–1949), живописец, сын К.А. Савицкого – 57.
- Савицкий Константин Аполлонович (1844–1905), живописец, член Товарищества передвижников – 53.
- Самойлов Александр Федорович, профессор Казанского университета, специалист по физиологии и акустике – **19, 193, 209, 210, 229.**
- Самойлова (урожд. Бари) Анна Александровна, жена А.Ф. Самойлова – 193, 229.
- Самойловы Аля и Лёва, дети А.А. и А.Ф. Самойловых – 229.
- Сафонов Василий Ильич (1852–1918), пианист, педагог, дирижер, муз.-общественный деятель. В 1889–1905 гг. директор Московской консерватории. В те же годы постоянной дирижер симфонических концертов Московского отделения Императорского Русского музыкального общества – 256.
- Свендсен (правильнее: Свенсен) Юхан (Йохан) (1840–1911), норв. композитор и дирижер – 170.
- Свечин, московский домовладелец – 52, 78, 83.
- Сезанн Поль (1839–1906), франц. художник, представитель постимпрессионизма – 128.
- Серов Валентин Александрович (1865–1911), живописец и график – 7, 67, 69.
- Синявский Андрей Донатович (р. 1925), литературовед, прозаик, публицист – **30, 32.**
- Скарлатти Доменико (1685–1757), итал. композитор и клавесинист; один из родоначальников жанра клавирной сонаты – 257.
- Скрябин Александр Николаевич (1871/72–1915) – **7, 10, 11, 15–17, 19–25, 27–29, 34, 101, 106–119, 124–128, 171, 174, 185, 190, 191, 202–209, 228, 229, 235, 241, 244, 246–250, 270, 306, 309, 310.**
- Скрябина (урожд. Исакович) Вера Ивановна (1875–1920), пианистка. Первая жена А.Н. Скрябина – 107, 108, 119, 124, 203, **306.**
- Словацкий Юлиуш (1809–1849), польск. поэт-романтик – 98.
- Смайлс Сэмюэл (1812–1904), англ. публицист, занимавшийся вопросами морали. В 1903 г. в России вышло шеститомное собрание его сочинений – 118.
- Сократ (ок. 470–399 до н.э.), греч. философ – 273, 274, **312.**
- Софроницкий Владимир Владимирович (1901–1961), пианист; активный пропагандист творчества А.Н. Скрябина – 115.
- Спенсер Герберт (1820–1903), англ. философ и социолог; один из родоначальников позитивизма – 118.
- Сталин (Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879–1953), советский партийный и государственный деятель. С 1922 г. Генеральный секретарь ЦК ВКП(б) – **311.**
- Стасов Владимир Васильевич (1824–1906), художественный критик, историк искусства – 174, **309.**
- Стравинский Игорь Федорович (1882–1971), композитор и дирижер – 24, 25, 174, 191.
- Сувчинский Петр Петрович (1892–1983), музыковед, философ, издатель, переводчик – 7.
- Сумбатов (Сумбатов-Южин) Александр Иванович (1857–1927), актер, драматург, театральный деятель – 191.
- Табидзе Нина Александровна, жена, Т. Табидзе – **34, 311.**
- Табидзе Тицян (1895–1937), груз. поэт – **311.**
- Тагор Рабиндранат (1861–1941), инд. писатель, философ и общественный деятель – **17, 18.**
- Танеев Сергей Иванович (1856–1915), композитор, пианист, теоретик, педагог, муз.-общественный деятель. Один из учителей А.Н. Скрябина – **18, 28, 125, 155.**

- Татьяна Федоровна – см. Шлёцер Т.Ф.
- Тедеско Игнац Амадей (1817–1882), чеш. пианист, композитор и дирижер. С 1840 г. жил в Одессе, выступая с концертами и занимаясь педагогической работой. Гастролировал в Петербурге, Париже, Лондоне и Будапеште – 74, 123.
- Тимирязев Климентий Аркадьевич (1843–1920), естествоиспытатель, специалист по физиологии растений и биологическим основам агрономии – 68.
- Толстая (в замужестве Оболенская) Мария Львовна (1871–1906), дочь Л.Н.Толстого – 55, 58.
- Толстая Софья Андреевна (1844–1919), жена Л.Н.Толстого – 58, 208.
- Толстая (в замужестве Сухотина) Татьяна Львовна (1864–1950), художница. Дочь Л.Н.Толстого – 55, 58, 77, 208.
- Толстой Лев Николаевич (1828–1910) – 5–9, 27, 53–56, 58–61, 78, 96, 128, 186, 191, 208, 247, 305.
- Третьяков Павел Михайлович (1832–1898), коллекционер изобразительного искусства, основатель (совместно с братом Сергеем Михайловичем) Третьяковской галереи в Москве – 47, 48, 77.
- Трубецкой Павел (Паоло) Петрович, князь (1866–1938), скульптор – 7.
- Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943), литературовед, прозаик, переводчик – 30.
- Тюлин Юрий Николаевич (1893–1978), музыковед и композитор – 24.
- Фейнберг Самуил Евгеньевич (1890–1962), пианист, педагог и композитор. С 1922 г. профессор Московской консерватории – 201.**
- Федин Константин Александрович (1892–1977), писатель – 311.
- Фет Афанасий Афанасьевич (1820–1892), поэт, прозаик, переводчик, публицист – 33.
- Фильд (Филд) Джон (1782–1837), ирланд. пианист, композитор и педагог; создатель жанра фортепианного ноктюрна. С 1802 г. жил в России – 249.
- Фоменко И.В., литературовед – 26.
- Франк Сезар (1822–1890), франц. композитор, органист и педагог – 200.
- Фрейденберг (урожд. Пастернак) Анна Осиповна (1860–1944), сестра Л.О.Пастернака, мать О.М.Фрейденберг – 70, 118.
- Фрейденберг Ольга Михайловна (1890–1955), филолог, специалист по античной литературе и мифологии. Двоюродная сестра Б.Л.Пастернака – 6, 7, 14, 70, 118, 311.
- Фуртвенглер Вильгельм (1886–1954), нем. дирижер, композитор, муз. писатель – 140.
- Хиндемит Пауль (1895–1963), нем. композитор, дирижер и муз. теоретик – 25, 262, 311.
- Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) (1885–1922), поэт, прозаик, драматург и теоретик литературы; один из виднейших представителей русского футуризма – 249.
- Цветаяева Марина Ивановна (1892–1941), поэт, прозаик, переводчик – 9–10, 12, 13, 30, 32, 46, 47, 248, 309.
- Циммерман Юлий Генрих (1851–1922), муз. издатель, владелец фабрики муз. инструментов и муз. магазинов в России – 178.
- Чайковский Петр Ильич (1840–1893) – 5, 9, 17, 21, 23–25, 28, 36, 56, 61, 169, 177, 185, 186, 188, 205, 207, 229, 272, 303, 304, 309, 312, 313.**
- Чаплыгин (Чаплин В.М.), инженер – 245.
- Черни Карл (1791–1857), австр. пианист и композитор чешского происхождения. Автор многочисленных инструктивных сочинений – этюдов и упражнений – 22, 232, 309.
- Чехов Антон Павлович (1860–1904) – 36.
- Чуковский Корней Иванович (Корнейчуков Николай Васильевич) (1882–1969), писатель, критик, литературовед, поэт – 124.
- Шагинян Мариэтта Сергеевна (1888–1982), писательница – 311.**
- Шайкевич Самуил Соломонович (1842–1908), адвокат, художник-любитель, коллекционер – 50.
- Шекспир Уильям (1564–1616) – 271, 275, 312.
- Шлёцер Татьяна Федоровна (1883–1922), вторая жена А.Н.Скрябина – 208, 306.
- Шнабель Артур (1882–1951), австр. пианист, педагог и композитор. Впервые гастролировал в России в 1911 г. – 140.
- Шопен Фридерик (1810–1849) – 9, 10, 19, 24–28, 32–34, 68, 86–88, 93–100, 112, 113, 128, 139, 170, 179, 196, 204, 241, 243, 244, 249–251, 257, 272, 303, 305, 312.
- Шор Александр Соломонович (1864–1939), пианист, в 1921–1938 гг. преподаватель Московской консерватории – 256.
- Шор Давид Соломонович (1867–1942), пианист, педагог, муз.-общественный деятель. Один из основателей Московского трио (1892). В 1919–1925 гг. профессор Московской консерватории. С 1927 г. жил за границей – 164, 190, 191.
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) – 24, 25, 264, 311.
- Шостаковский Петр Адамович (1851–1917), пианист, дирижер, педагог. Основатель Московского филармонического общества – 309.
- Штих Александр Львович (1890–1962), юрист; друг Б.Л.Пастернака с гимназических лет – 15, 69, 136.
- Штокхаузен Карлхайнц (р.1928), нем. композитор, пианист, дирижер – 25.
- Штраус Рихард (1864–1949), нем. композитор и дирижер – 140, 307.
- Шуберт Франц (1797–1828) – 9, 25, 166, 196, 232, 242, 243, 257, 272, 305, 311.
- Шуман Роберт (1810–1856) – 25, 63, 98, 166, 170, 196, 241, 272, 311.
- Шура – см. Пастернак А.Л.
- Эйкман Г., нем. живописец и гравер – 135.

- Элиот Томас Стернз (1888–1965), англо-амер. поэт, историк культуры – **305, 312**.
- Энгель Вера Юльевна, дочь Ю.Д. Энгеля – 153.
- Энгель Юлий Дмитриевич (1868–1927), муз. критик, композитор, фольклорист, лексикограф, переводчик, педагог, общественный деятель – **17–19, 23, 125, 134–139, 153–156, 165, 166, 185, 190, 191, 194, 196, 197, 200, 201, 203, 247**.
- Энгель-Рогинская Ада Юльевна, дочь Ю.Д. Энгеля, автор мемуарного очерка «О своем отце» – 153, 190.
- Эрлих Рудольф Иванович (1866–1924), виолончелист чеш. происхождения. С 1882 г. жил в Москве. С 1896 г. участник Московского трио (совместно с Д.С. Шором и Д.С. Крейном) – 164, 170, 190, 205.
- Эткинд Ефим Григорьевич (р. 1918), литературовед и переводчик – **30**.
- Эттингер Павел Давыдович (1866–1948), искусствовед и коллекционер; друг Л.О. Пастернака – 68, 118, 120, 135, 153, 193, 194, 200.
- Юдин** Гавриил Яковлевич (р. 1905), композитор, дирижер, муз. критик, мемуарист. Двоюродный брат М.В. Юдиной – **310**.
- Юдина Мария Вениаминовна (1899–1970), пианистка и педагог – 251, 261–263, **306, 310**.
- Юшков, генерал, московский домовладелец – 57.
- Яворский** Болеслав Леопольдович (1877–1942), муз. теоретик, композитор, педагог и пианист – **306**.
- Яacobson Роман Осипович (1896–1982), лингвист, литературовед, искусствовед – **30, 31**.
- Barnes Christopher (р. 1942), англ. филолог-славист, музыковед и переводчик – **24**.
- Gebhardi, владелица пансиона – 135, 166.
- Hindemit – см. Хиндемит.
- Neuhaus – см. Нейгауз Г.Г.
- Proyart Jacqueline de (р. 1935), франц. филолог-славист, переводчица – **26**.
- Rilke – см. Рильке.

УКАЗАТЕЛЬ ТЕКСТОВ И ИЛЛЮСТРАЦИЙ, ВКЛЮЧЕННЫХ В СБОРНИК

А. ТЕКСТЫ Б.Л. ПАСТЕРНАКА

1. Стихи

Баллада («Бывает, курьером на борзом...») – с. 89–92.
Баллада («Дрожат гаражи автобазы...») – с. 256–257.
Бетховен мостовых – с. 201.
«Во всем мне хочется дойти...» – с. 99–100.
«Все утро с девяти до двух...» – с. 92–93.
«Годами когда-нибудь в зале концертной...» – с. 255–256.
Далекая слышимость – с. 294–296.
Дрозды – с. 293–294.
«Еще не умолкнул упрек...» – с. 281–283.
«Жизни ль мне хотелось слаще?...» – с. 284.
За поворотом – с. 296.
Импровизация – с. 39.
Импровизация на рояле – с. 301.
«Красавица моя, вся статья...» – с. 284–285.
Лирический простор – с. 290.
Музыка – с. 302–303.
Наступленье зимы – с. 94.
«Окно, пюпитр и, как овраги эхом...» – с. 258–259.
«Он слышал жалобу бруска...» – с. 289.
Определение поэзии – с. 268.
Определение творчества – с. 274.

«Опять Шопен не ищет выгод...» – с. 94–95.
Петухи – с. 293.
«Пианисту понятно шнырянье ветошниц...» – с. 302.
«Рояль дрожащий пену с губ оближет...» – с. 277.
Свадьба – с. 285–286.
Скрипка Паганини – с. 278–280.
«Так начинают. Года в два...» – с. 238–239.
«Только краешек неба расчистив...» – с. 297.
Уроки английского – с. 281.
Хор – с. 291.
Эхо – с. 292.

2. Проза

«Автобиографический этюд» от 6 августа 1913 г. («Сейчас я сидел у раскрытого окна...») – с. 122–123.
Заказ драмы (из набросков незаконченного сочинения) – с. 129–133.
История одной контроктавы
Часть первая – с. 144–152.
Часть вторая (фрагменты) – с. 307, 308.
Люди и положения
Младенчество (фрагменты) – с. 59–61.
Скрябин – с. 244–250.
{Отрывок} («Многие музыканты хотели философии...») – с. 267–268.

- 〈Отрывок〉 («Может быть, тема о бессмертии души...») – с. 273–274.
 〈Отрывок〉 («Этот предмет прекрасен...») – с. 270.
 〈Отрывок из ранней прозы〉 («Прежде всего мне хочется говорить о той были...») – с. 71–72.
 Охранная грамота (фрагменты) – с. 124–126, 204–207, 265.
 Повесть (фрагмент) – с. 40.
 Шопен – с. 96–99.

3. Музыкальные сочинения

- Прелюдия ми-бемоль минор – с. 157–158.
 Прелюдия соль-диез минор – с. 159–163.
 Соната – с. 211–227.

4. Письма

(в алфавитном порядке адресатов)

- К.Г. Локус – с. 238.
 Ж.Л. Пастернак – с. 262–263.
 З.Н. Пастернак – с. 257–258.
 Р.И. и Л.О. Пастернак – с. 195, 231–238, 256.
 А.Ф. Самойлову – с. 210–230.
 О.М. Фрейденберг – с. 311.
 М.И. Цветаевой – с. 243.
 Р. Швейцер – с. 270–273.
 Т.С. Элиоту – с. 305, 312.

5. Дарственные надписи на книгах

- М.А. Кузмину – с. 88.
 Г.Г. и М.С. Нейгауз – с. 260.
 С.Г. Нейгаузу – с. 260.
 Д.Д. Шостаковичу – с. 264.
 М.В. Юдиной – с. 263.

Б. СОПУТСТВУЮЩИЕ ТЕКСТЫ

- А.Л. ПАСТЕРНАК. Воспоминания (фрагменты) – с. 72–86, 103–117, 137–143, 153–156, 165–189, 239–243.
 Е.Б. ПАСТЕРНАК. Материалы для биографии Б.Л. Пастернака – с. 45–59, 61–71, 117–120, 123–124, 126–128, 133–136, 143, 153, 156–165, 189–200, 201–203, 208–231, 244, 250–251.
 П. ВЕРЛЕН. Искусство поэзии (перевод Б. Пастернака) – с. 269–270.

В. ЖИВОПИСНО-ГРАФИЧЕСКИЕ РАБОТЫ Л.О. ПАСТЕРНАКА (В ПОРЯДКЕ РАСПОЛОЖЕНИЯ В КНИГЕ)

- Борис Пастернак. 1916. Альбомная зарисовка. Б., ит. кар., сангина – с. 38.

- Борис Пастернак за фортепиано. 1909. Уголь – с. 40.
 А.Г. Рубинштейн. Альбомная зарисовка. 1886. Б., кар. – с. 49.
 Л.Н. Толстой на концерте А.Г. Рубинштейна. Эскиз. Х., м. – с. 54.
 набросок к «Чижику-пыжику» (И.И. Левитан играет Боре Пастернаку на рояле). 1894. Б., кар., цв. мелок – с. 56.
 Трио. Музыкальный вечер. 1901. Линов. б. – с. 58.
 Л.Н. Толстой слушает музыку. Ясная Поляна. 1909. Б., кар. – с. 59.
 Л.Н. Толстой у Пастернаков. 1894 – с. 60.
 Урок музыки. 1913. Б., акв., белила – с. 64.
 За роялем. Портрет Р.И. Кауфман-Пастернак. 1910. Б., пастель – с. 65.
 Музыкальное собрание. 1909. Кар. – с. 71.
 Р.И. Пастернак за роялем. Б., уголь – с. 73.
 Автопортрет. 1909. Цв. б., пастель – с. 76.
 Скрипач И.В. Гржимали. 1903. Б., кар. – с. 80.
 Урок музыки. 1909. Б., пастель – с. 81.
 Автопортрет. 1911. Х., пастель – с. 82.
 Портрет жены. 1911. Б., уголь, сангина – с. 83.
 набросок. 1907 – с. 84.
 У рояля. 1912. Б., пастель – с. 85.
 Борис Пастернак. 1918. Уголь, кар. – с. 93.
 Заседание Скрыбинского общества. 1917. Б., ит. кар. – с. 102.
 А.Н. Скрыбин. 1909. Б., ит. кар. – с. 106.
 набросок на концерте (Колонный зал). Б., кар., пастель – с. 108.
 набросок на концерте (оркестранты) – с. 110.
 набросок на концерте (дирижер Э. Купер?) – с. 110.
 Пианист (С.В. Рахманинов). 1913 – с. 112.
 А.Н. Скрыбин. 1913. Ит. кар. – с. 114.
 наброски на концерте (оркестр). Б., кар. – с. 116.
 Интерьер. 1909. Б., акв. – с. 129.
 Колонный зал Благородного собрания. Б., кар. – с. 131.
 набросок на концерте А. Никиша. 1908 – с. 132.
 Портрет Ю.Д. Энгеля (эскиз). 1906. Х., м. – с. 134.
 набросок на концерте (пианист Л. Годовский). Б., кар. – с. 141.
 Хор (фрагмент). 1919 – с. 143.
 Концерт (фрагмент). 1911. Уголь – с. 150.
 На пляже (остров Рюген). 1906. Б., пастель – с. 154.
 Московское трио (скрипач Д. Крейн, пианист Д. Шор, виолончелист Р. Эрлих). 1917 – с. 164.
 Виолончелист Иосиф Пресс. 1912 – с. 168.
 Скрипач и певица – с. 169.
 Скрипач Д. Крейн и виолончелист Р. Эрлих (Первое московское трио). 1917. Б., кар. – с. 170.
 наброски на программке – с. 172.
 В ложе (концерт Ванды Ландовской). 1907. Б. на х., пастель – с. 173.
 наброски на концертах – с. 174.
 С. Кусевицкий. 1916. Б., кар. – с. 175.
 наброски на концерте – с. 175.
 наброски на концерте (дирижер А. Никиш). 1908. Б., кар. – с. 175.
 наброски на программке концерта Парижского квартета Люсьена Капе. 1911 – с. 176.
 Пианист (А.И. Зилоти). 1910-е гг. Кар. – с. 180.
 Пианист (Иосиф Гофман). 1912. Б., кар. – с. 180.

За роялем. 1912. Б., пастель – с. 181.
Наброски на концерте (на фото С. Кусевицкого).
Б., кар. – с. 183.
Шура со скрипкой. 1911. Б., кар. – с. 183.
Наброски на концерте (С. Кусевицкий). Б., уголь
– с. 183.
С.А. Кусевицкий. 1916. Б., кар. – с. 185.
Концерт С. Кусевицкого (наброски на программ-
ке). 1916. Б., кар. – с. 185.
У рояля. Б., акв. – с. 187.
Набросок (за пианино – Б. Пастернак). 1915. Б.,
кар. – с. 189.
Пианист Д. Шор и виолончелист Р. Эрлих (фраг-
мент). Б., кар. – с. 190.
Портрет Бетховена. 1920. Литография – с. 194.
Трио Мендельсона (скрипач А. Могилевский и
пианистка Р. Пастернак; фрагмент) – с. 195.
Портрет А. Никиша. Калька, ит. кар. – с. 197.
Артур Никиш. 1908. Цв. б., уголь, пастель – с. 197.
Наброски к неосуществленной картине «Увертю-
ра» (дирижер Артур Никиш). 1908 – с. 198–
199.
А.Н. Скрябин на репетиции «Прометея». 1915.
Уголь – с. 202.
Концерт С. Кусевицкого – с. 210.
А.Н. Скрябин. 1909. Б., ит. кар. – с. 228.
Сестры слушают музыку (за пианино – Р. И. Па-
стернак). 1917 – с. 233.
Портрет Р.И. Пастернак. Б., уголь, сангина –
с. 234.
Портрет Бориса Пастернака с матерью. 1916.
Сангина – с. 242.
У пианино. Б., акв. – с. 259.
Скрипачка (набросок на концертной программ-
ке). Б., кар. – с. 279.
Пейзаж (перед грозой). Б., акв. – с. 292.
Ванда Ландовская за роялем. 1907. Цв. б., пастель,
уголь – с. 298.
Наброски на концерте. Б., кар. – с. 303.
Рояль – суперобложка.
Борис играет. 1909 – 2-й форзац.

Г. ФОТОГРАФИИ (В ПОРЯДКЕ РАСПОЛОЖЕНИЯ В КНИГЕ)

Заключительные такты Прелюдии соль-диез ми-
нор (автограф Б. Пастернака) – с. 42.
Р.И. и Л.О. Пастернак. 1896 – с. 44.

Л.О. Пастернак. 1886 – с. 47.
Р.И. Кауфман. 1886 – с. 47.
Л.О. Пастернак с сыном Борей. Одесса. 1891 –
с. 52.
Р.И. Пастернак с сыном Борей. Одесса. 1891 –
с. 52.
Л.О. и Р.И. Пастернак с сыном Борей. Одесса.
1898 – с. 54.
Борис и Александр Пастернаки. 1897 – с. 63.
Семья Пастернаков у дверей флигеля Училища
живописи, ваяния и зодчества. 1901 – с. 67.
Р.И. Пастернак учит Жоню игре на рояле. 1907 –
с. 78.
Б.Л. Пастернак. 1954 – с. 100.
Заключительные такты рукописи Прелюдии ре-
диез минор (автограф Б. Пастернака) – с. 102.
Дача в Оболенском. 1903 – с. 104.
Б. Пастернак. 1913 – с. 121.
Л.О. и Р.И. Пастернак с сыновьями Борисом и
Александром. 1905 – с. 125.
И. Добровейн – с. 138.
Б. Пастернак в год окончания гимназии. 1908 –
с. 188.
Заключительные такты рукописи Сонаты Б. Па-
стернака – с. 206.
Пастернаки в квартире на Волхонке. 1921 – с. 240.
Б.Л. Пастернак, З.Н. Пастернак и Станислав Ней-
гауз в доме отдыха «Одоево». 1930-е гг. –
с. 250.
Б.Л. Пастернак, Г.Г. Нейгауз, Леонид Пастернак,
С.Т. Рихтер, Г.С. Нейгауз. Переделкино.
1946. Фото С. Нейгауза – с. 252.
С.Т. Рихтер, М.С. Нейгауз, Г.С. Нейгауз, Г.Г.
Нейгауз, Б.Л. Пастернак. Переделкино. 1946.
Фото С. Нейгауза – с. 252.
Б.Л. Пастернак. 1958 – с. 254.
Б.Л. Пастернак и Г.Г. Нейгауз. Переделкино.
1946. Фото С. Нейгауза – с. 258.
С.Г. Нейгауз. Начало 1950-х гг. – с. 261.
М.В. Юдина. Начало 1930-х гг. – с. 261.
Д.Д. Шостакович. 1946 – с. 264.
Б.Л. Пастернак за рабочим столом в Переделки-
не. 1948 – с. 266.
Б.Л. Пастернак. 1948. Фото Л. Горнунга – с. 276.
Б.Л. Пастернак в Чистополе. 1943 – с. 288.
Б.Л. Пастернак. 1950-е гг. – с. 295.
Б.Л. Пастернак. 1950-е гг. – с. 297.
Борис Пастернак за пианино во Всеволодо-Виль-
ве. 1916 – с. 300.
Б.Л. Пастернак. 1937. Фото Л. Горнунга – 1-й фор-
зац.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Б. Кац. Пробужденный музыкой. Вступительная статья	5
I. «Импровизация» (Б. Пастернак. Стихи и проза)	37
II. «Так начинают...» (Е. Пастернак. Материалы к биографии Б.Л. Пастернака; А. Пастернак. Воспоминания; Б. Пастернак. Проза)	43
III. «Опять Шопен...» (Б. Пастернак. Стихи и проза)	87
IV. «Жгучая потребность в композиторской биографии» (А. Пастернак. Воспоминания; Е. Пастернак. Материалы для биографии. . . ; Б. Пастернак. Проза, стихи, музыкальные сочинения, письма)	101
V. «...Лица, друзья и семья» (Б. Пастернак. Стихи, письма, дарственные надписи на книгах)	253
VI. «Заняты философией» (Б. Пастернак. Стихи, переводы, философская проза, письма)	265
VII. «При музыке?!» (Б. Пастернак. Стихи)	275
VIII. «Обратившись весь в слух...» (Б. Пастернак. Стихи)	287
IX. «Импровизация на рояле» (Б. Пастернак. Стихи)	299
Комментарии	304
Именной указатель	314
Указатель текстов и иллюстраций, включенных в сборник	322

P24 «**Раскат импровизаций. . .**»: Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака: Сборник литературных, музыкальных и изобразительных материалов/Сост., вступ. статья и комментарии Б. Каца. – Л.: Сов. композитор, 1991. – 328 с., ил.

ISBN 5-85285-159-0

Основу сборника составляют сочинения Б.Л. Пастернака: стихи, касающиеся музыкального искусства, страницы автобиографической прозы, эссе о любимых композиторах – Шопене и Скрябине, а также музыкальные произведения поэта – соната и впервые публикуемые прелюдии.

Творчество Б.Л. Пастернака освещается в книге с помощью материалов, раскрывающих музыкальную атмосферу, окружавшую поэта с детства. Публикуется очерк Е.Б. Пастернака (сына поэта), рассказывающий о роли музыки в жизни отца. Приводятся фрагменты из воспоминаний А.Л. Пастернака (брата поэта), в которых повествуется о не лишенной драматизма судьбе матери поэта – пианистки Р.И. Кауфман. Воспроизводятся несколько десятков живописных работ Л.О. Пастернака (отца поэта); среди них портреты выдающихся композиторов и исполнителей. Включены также отрывки из переписки поэта, который, по собственным словам, «жизни вне музыки. . . себе не представлял».

В обширный иллюстративный материал сборника вошли и фотографии из семейного архива Пастернаков.

Р $\frac{490500000-682}{082(02)-91}$ 462-90

ББК 85.31

«Раскат импровизаций...»

МУЗЫКА

В ТВОРЧЕСТВЕ, СУДЬБЕ И В ДОМЕ

БОРИСА ПАСТЕРНАКА

**Составление, вступительная статья и комментарии
БОРИСА АРОНОВИЧА КАЦА**

Редакторы М.А. Дунаевский, И.М. Плестакова. Художественный редактор Г.Л. Лапшова. Технический редактор Т.И. Кий. Корректор А.А. Тимофеев. Ретушь – Н.И. Крыловой.

ИБ № 2258. Сдано в набор 25.09.89 г. Подписано к печати 18.01.91. Формат 70 × 100 1/16. Бум. мелов. Офс. печать. Печ.л. 20,5. Усл.п.л. 26,4. Уч.-изд.л. 22,2. Усл.кр.-отг. 2050,0. Тираж 25000 экз. Заказ № 11104. Цена 25 руб. Ленинградское отделение Всесоюзного издательства «Советский композитор». 190000, Ленинград, ул. Герцена, 45.

Отпечатано в типографии Кемнитцер Ферлаг унд Друк ГмбХ, Верк Цвикау – ФРГ.

ИМПРОВИЗАЦИЯ НА РОЯЛЕ

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и гогот.
Казалось, всё знают, казалось, всё могут
Кричавших кругом лебедей вожаки.

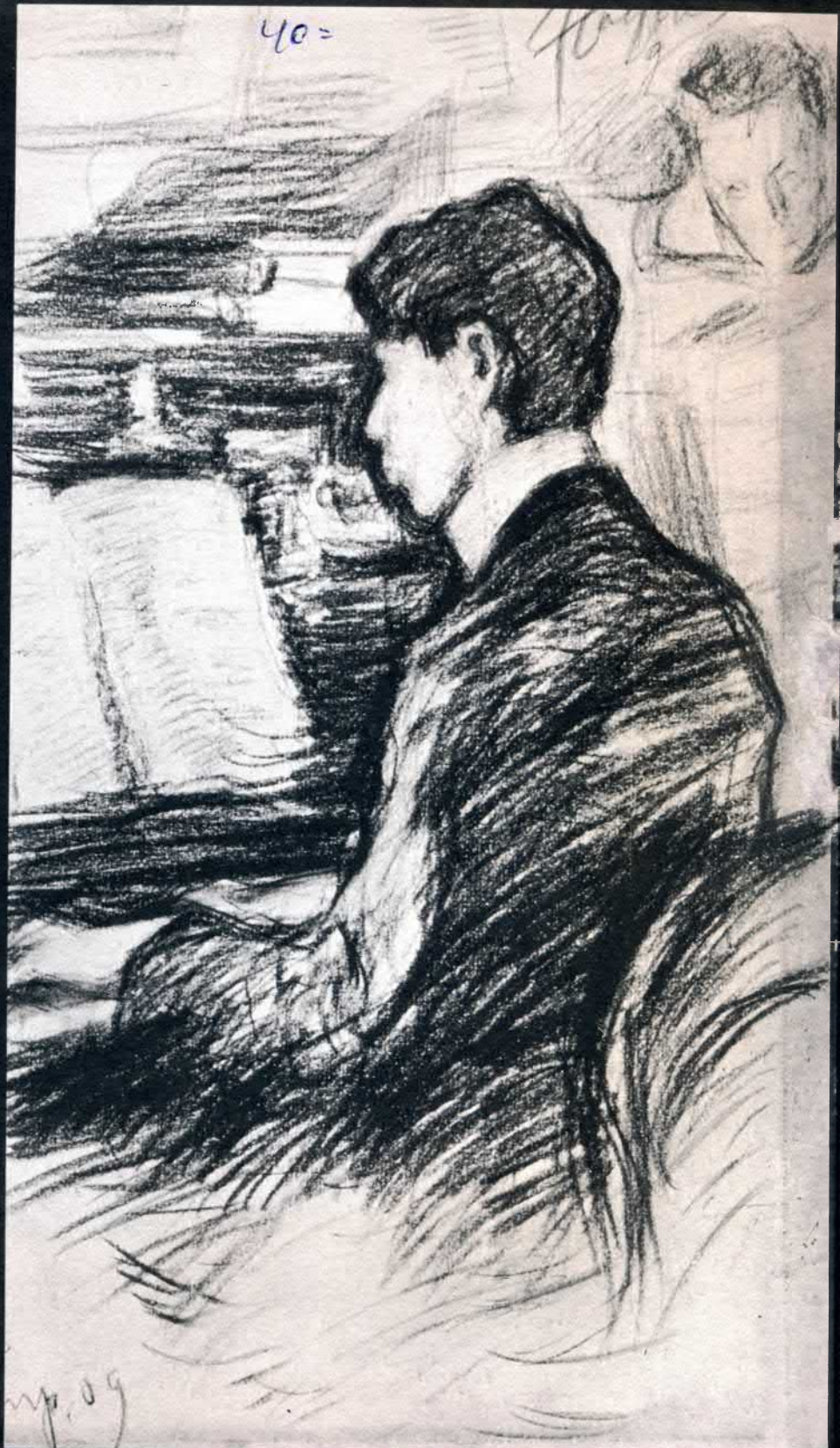
И было темно, и это был пруд
И волны. И птиц из семьи горделивой,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Дробившиеся вдалеке переливы.

И всё, что в пруду утопил небосвод,
Ковшами кипящими на воду вылив,
Казалось, доплескивало до высот
Ответное хлопанье весел и крыльев.

И это был пруд, и было темно,
И было охвачено тою же самой
Тревогою сердце, как небо и дно,
Оглохшие от лебединого гама.

1915, 1946

40 =



mp. 09

