



Журнал
Редактор Евгений Беркович

СЕМЬ ИСКУССТВ

Наука

Культура

Словесность

9/2011

Журнал
«Семь искусств»

Сентябрь 2011

Редактор и составитель
Евгений Беркович

Художник Дорота Белас

2011

Журнал

«Семь искусств»

Сентябрь 2011

© Евгений Беркович (составление и редактирование)
© Дорота Белас (оформление)

Компьютерная вёрстка и техническое редактирование
Изабеллы Побединой

Ганновер
Издательство «Общества любителей еврейской старины»

Содержание

Василий Демидович	
Интервью с В.И.Гавриловым.....	5
Эдуард Бормашенко	
О разуме, чувстве и вере	21
Александр Лейзерович	
“Русский” Гейне	30
Виктор Финкель	
Иосиф Бродский об эмиграции и свободе.....	58
Игорь Фунт	
Бескрайние владения души.....	78
Исанна Лихтенштейн	
Страницы жизни доктора Михаила Афанасьевича Булгакова	89
Артур Штильман	
«В Большом театре и Метрополитен Опере».....	114
Тамара Айзикович	
Леонид Утёсов. Грани судьбы.....	153
Яков Фарбер	
Незабываемые встречи.....	200
Юрий Кудлач	
Ариэтта	211
Антонина Шнайдер-Стремякова	
Жизнь – что простокваша	218
Борис Тененбаум	
О проблемах, возникших у викариев Церкви провинции Романья, 1499-1502	223
Эмиль Менджерицкий	
О возникновении самосознания и феномена «Я».....	236
Галина Феликсон	
Стихи	258
Ирина Лейшгольд	
На утренней заре.....	263
Виктория Орти	
Времена года	266
Елена Литинская	
Мой милый доктор	273
Моисей Борода	
Песнь о лесах	290
Елена Матусевич	
Нина Павловна Крылова	295
Жюль Ромен	
«Симпатии и встречи»	298

Лея Гольдберг	
Любовь анхора	307
Акакий Церетели Важа-Пшавела	
Переписка в стихах.....	315
Григорий Никифорович	
Слово о С.Г.....	321
Владимир Слуцкий	
Рената Муха	344
Илья Куксин	
Легенда Российской эмиграции. Алекс Либерман	404
Александр Баршай	
Сказки Нижних земель.....	413
Александр Бизяк	
Несостоявшийся артист	451
Борис Шапиро	
Корабль и ковчег	464
Игорь Мандель	
Ироническая онтология Николая Олейникова в наши дни	484
Игорь Гергенрёдер	
Время вне времени	526
Об авторах	534



Василий Демидович

Интервью с В.И.Гавриловым



.: Валериан Иванович, мы давно с тобой на “ты”, и если нет возражений, то с таким обращением и проведем нашу беседу.

Г.: Абсолютно согласен.

Д.: Я очень рад, что ты сразу согласился на это интервью.

Познакомились мы, помнится, в тысяча девятьсот шестьдесят седьмом году, когда я, будучи аспирантом, по приглашению Николая Владимировича Ефимова начал подрабатывать как почасовик на кафедре математического анализа и стал вести семинарские занятия на младших курсах Химфака МГУ.

Курировал преподавание математики на этом факультете тогда Лев Абрамович Тумаркин. Он же, кажется, был основным лектором по высшей математике на первом и втором курсах Химфака МГУ. На третьем курсе дополнительные главы высшей математики читал там и мой отец — Борис Павлович Демидович, а семинарские занятия и некоторые спецкурсы, наряду с молодыми сотрудниками кафедры матанализа и несколькими мехматскими аспирантами, вели представители как старшей генерации, например, Михаил Иванович Ельшин, Фелия Соломоновна Рацер-Иванова, Леонид Александрович Гусаров, Лидия Ивановна Головина, Леонид Иванович Камынин, Александр Михайлович Полосуев, так и уже приобретшие определённый педагогический опыт люди твоего поколения, к которому, помимо тебя, я отношу, в частности, Евгения Витальевича Майкова, Ирину Андреевну Виноградову, Евгению Сергеевну Соболеву, Иджда Хаковича Сабитова,

Алексея Константиновича Рыбникова. Теперь же, твоё поколение уже стало **старшим** на нашем факультете.

Вот поэтому настала пора поделиться и тебе своими воспоминаниями о жизни на Мехмате МГУ. Согласен?

Г.: Полностью согласен, Василий Борисович. Но, собственно, и ты уже сорок лет преподаешь на факультете, и, как говорится, находишься на обозримом расстоянии от старшего поколения на нашем факультете. А я поздравляю тебя с прекрасной идеей проведения подобных бесед, позволяющих вспомнить моменты из жизни нашего факультета, сохранить, продолжить и укрепить его традиции.

Позволь мне сначала дополнить названный тобой список сотрудников кафедры математического анализа — “старшей генерации”, как ты выразился, именами ушедшего от нас Исаака Ароновича Вайнштейна...

Д.: Нет, нет! Исаак Аронович жив (примеч. Д.: к сожалению, месяцев девять спустя нашего интервью, Исаак Аронович Вайнштейн скончался на 91 году своей жизни).

Г.: Жив?!

Д.: Да.

Г.: Замечательно! Рад это слышать! Я просто это рад слышать!..

...и Ивана Васильевича Матвеева, участника Великой Отечественной войны. А также ныне здравствующего Олега Сергеевича Ивашёва-Мусатова, отмечающего в этом году своё восьмидесятилетие.

Д.: Очень правильное добавление. Спасибо тебе!

Но вернёмся непосредственно, к нашему интервью. В первом моём вопросе — традиционном ко всем собеседникам — я прошу рассказать немного о себе, о своей семье, т.е. когда и где ты родился, как звали твоих родителей, чем они занимались, в частности, кто-нибудь был ли математиком, были ли у тебя братья и сёстры и если да, то кем они стали по профессии, рано ли у тебя пробудился интерес к математике, и наконец, когда ты для себя решил поступать на Мехмат МГУ.

Г.: Я родился в конце января тысяча девятьсот тридцать пятого года в Москве, в Сокольниках, в семье, как в то время было принято называть, служащих.

Мой отец, Иван Дормидонтович Гаврилов, получил инженерное, а точнее сказать, партийное инженерное образование в известной тогда Промакадемии, кажется, имени Сталина, и работал на сверхсекретном сорок пятом авиационном заводе в Лефортово.

Моя мама, Лидия Михайловна Чехова, имела педагогическое образование, и работала учительницей русского языка и литературы в средней школе.

В тысяча девятьсот тридцать восьмом году родился мой брат Дмитрий, окончивший впоследствии школу-студию МХАТ и работавший многие годы актером драматического театра имени Станиславского в Москве.

Д.: Его фамилия тоже Гаврилов, да?

Г.: Его фамилия Гаврилов, и работал он там до своей кончины в тысяча девятьсот девяносто шестом году... Так что нашу семью никак нельзя назвать математической.

В начале Великой Отечественной Войны завод, на котором работал отец, был эвакуирован в Новосибирск, на абсолютно неподготовленное место, и стал выпускать продукцию одновременно со строительством своих корпусов. Отец работал тогда начальником цеха, оставался на заводе сутками. И маме пришлось оставить работу и отдаться воспитанию нас с братом. Она хорошо подготовила меня к школе, и в 1943-м году я пошел учиться сразу во второй класс.

В 1944 году наша семья вернулась в Москву. Папа руководил частичной эвакуацией сорок пятого завода на старое место. И дальше я обучался в Московской школе, которую окончил в 1952-м году с золотой медалью.

Д.: Значит, тебе пришлось при поступлении на Мехмат МГУ проходить лишь собеседование.

Г.: Да, при поступлении на наш факультет я проходил только собеседование. А выбор факультета произошёл абсолютно случайно.

Дело в том, что большой мечтой моего отца было моё поступление в Энергетический институт. Почему-то он

считал, что энергетические институты готовят инженеров самой высокой квалификации. И я действительно готовился туда поступать, даже участвовал в математической олимпиаде в 10-м классе. Но получилось так, что результаты этой олимпиады оказались для меня неизвестными.

Вообще, я не очень увлекался математикой. Из математической литературы я прочёл лишь известную тогда книгу Боброва “Волшебный двурог”, которая очень мне понравилась. Но одновременно я работал на станции Юннатов в Сокольниках в Богородском. А в математических кружках я не участвовал.

Где-то в феврале 1952 года я был вызван в кабинет директрисы школы. Она сказала мне, что идет большой набор студентов в Ленинградский Военно-Морской институт и на механико-математический факультет МГУ. На моё возражение, что вообще-то я собираюсь стать инженером, директриса ответила, что именно им я и стану по окончании механико-математического факультета. И я решил поступать на Мехмат МГУ.

Только потом я понял, что по всем школам Москвы, а может быть и всей страны, проходил отбор студентов на механико-математический факультет МГУ в связи с развитием космической техники и атомной энергии. Больше того, почти все мои сокурсники-механики ушли работать в город Подлипки, ныне Королёв, и теперь занимают там ведущие позиции как инженеры или конструкторы.

Д.: А помнишь ли ты, кто проводил с тобой собеседование?

Г.: Хорошо помню – собеседование проводил Борис Александрович Севастьянов.

Д.: Поскольку я уже проинтервьюировал твоего однокурсника Владимира Михайловича Тихомирова, то знаю, что лекторами у вас на первом курсе были Лев Абрамович Тумаркин, Александр Геннадьевич Курош и Павел Сергеевич Александров. Но легко ли тобой усваивались их лекции? У меня был тот же набор лекторов, я хорошо понимал выверенные лекции Льва Абрамовича, с некоторым напряжением слушал курс педантичного Александра Геннадьевича, а восприятие витиевато

излагаемого Павлом Сергеевичем материала вызывало у меня затруднения.

При подготовке к экзамену по математическому анализу одних записей с лекций Тумаркина мне вполне хватало, да и никакой книги у него не было. Отец рассказывал, что когда однажды поинтересовался у Льва Абрамовича, почему он не напишет свой курс, тот удивлённо ответил: “А зачем? Я и так пока всё держу в голове!”

Готовясь к экзамену по алгебре, кроме конспекта лекций Куроша, я при необходимости пользовался еще и его вполне понятно написанной книгой.

Но когда пришла пора готовиться к экзамену по такой, обычно называемой элементарной, науке, как аналитическая геометрия, я оказался в затруднении: и запись лекций Александрова получилась сумбурной, и никакой его книги тогда не было. Выручила в той ситуации книга, сейчас, наверное, полузабытая, Николая Ивановича Мусхелишвили “Курс аналитическая геометрия”, которая, к счастью, дома имелась.

А каковы твои воспоминания о первом курсе? Легко ли прошла сессия первого семестра?

Г.: Сессия первого семестра прошла, на удивление, легко. Было три экзамена, и я получил за них две пятерки и одну четверку. Предметы мне не казались сложным. Занятия по аналитической геометрии у нас вёл Юрий Михайлович Смирнов, поэтому никаких трудностей по аналитической геометрии у меня тоже не было. Так что, первая сессия прошла удачно, да и остальные сессии я всегда сдавал без троек.

Д.: Стипендию получал?

Г.: Стипендию я получал. И отдавал эти деньги в семью.

Д.: А как ты определился с выбором своего научного руководителя? Это сразу был Алексей Иванович Маркушевич?

Г.: Нет, не сразу. В то время курсовую работу писали уже студенты второго курса, и первую курсовую работу я писал у Анатолия Илларионовича Ширшова. Это была

работа по алгебре, тема называлась “Группы дробно-линейных отображений и их геометрическая иллюстрация”. По-видимому, выбор темы определялся тем, что ещё в первый год обучения я посещал спецкурс по неевклидовой геометрии - геометрии Лобачевского - Бориса Николаевича Делоне. Это был прекрасный лектор, который давал прекрасный материал. Там эти группы движения уже возникли, и Анатолий Илларионович попросил меня рассмотреть эти множества с алгебраической точки зрения, с точки зрения групповой.

Д.: Он был сотрудником кафедры алгебры?

Г.: Да, он был сотрудником этой кафедры, но потом уехал в Новосибирск, где открылось Сибирское Отделение Академии Наук.

Д.: Правильно ли я понимаю, что, занявшись позже аналитическими функциями под руководством Алексея Ивановича Маркушевича, ты стал студентом кафедры теории функции?

Г.: Да, конечно. Алексей Иванович был у нас лектором по предмету “Теория функций комплексного переменного” на 3-м курсе. Он восхитил меня и как человек, и как лектор. И он был истинным интеллигентом, в прямом смысле этого слова.

Д.: У нас он тоже читал этот курс, и мне он тоже нравился во всех отношениях. В частности, мне запомнились некоторые латинские фразы, которые он употреблял во время лекций: “Sic agite!” («Делайте так!»), “Tertium non datur !” (“Третьего не дано!”), “Vita brevis, mathematica longa” (“Жизнь коротка, математика необъятна”) и другие.

Г.: Полностью тебя понимаю.

Тема моей курсовой была уже выбрана. Она касалась структуры целых функций, которыми в то время активно занимался Алексей Иванович.

Надо сказать, что за ходом выполнения курсовых работ реально следили его многочисленные ученики, так как сам он был очень занятым: в то время он был вице-президентом Академии Педагогических Наук СССР, а также первым заместителем министра просвещения Российской

Федерации. Кроме того, Алексей Иванович часто уезжал в командировки, и я фактически оказался на попечении его учеников. В частности на четвёртом курсе меня консультировал Генрих Аронович Фридман, направленный в то время на факультет из Гомеля на курсы повышения квалификации, а также старшие ученики Алексея Ивановича – Генрих Целестинович Тумаркин и Семён Яковлевич Хавинсон.

Д.: Генрих Целестинович имеет какое-нибудь отношение ко Льву Абрамовичу Тумаркину?

Г.: Нет, отец Генриха Целестиновича – Целестин Моисеевич Тумаркин – был известным врачом.

С начала 40-х годов Алексей Иванович руководил известным научно-исследовательским семинаром в Москве. И когда я стал студентом старшего курса, то он предложил мне участвовать в этом семинаре. Сначала я был там просто слушателем, а потом стал и активным участником.

Д.: Где-то я прочёл, что ты обобщил, правда, уже не в студенческие годы, а позднее, результаты переехавшего в СССР из фашистской Германии знаменитого математика Абрама Иезекииловича Плеснера. Успел ли ты его увидеть? Ведь на Мехмате МГУ функционировал и его спецсеминар.

Г.: Да, его спецсеминар на Мехмате МГУ функционировал, но сам Абрам Иезекиилович уже занимался в то время вопросами функционального анализа.

А работы, о которых ты говоришь, относятся к концу 20-х годов, точнее, к 1929-му году. Это “ранний” Плеснер, и эта тематика традиционная для Московского Университета – “Теория граничных свойств аналитических функций” - идущая от Лузина Николая Николаевича, Привалова Ивана Ивановича, Голубева Владимира Васильевича. То есть это совершенно другая тематика.

Но ты абсолютно прав: позже, в начале 70-х годов, мне удалось раскрыть содержание очень важного в теории граничных свойств аналитических функций множества, которое сейчас называется “множеством Плеснера”. Мне удалось расщепить это множество на два взаимно непересекающихся подмножества. Одно подмножество характеризуется распределением значений функции, а

второе я назвал “Усиленными точками Плеснера”. Поэтому известная теорема Плеснера 1929 года о структуре граничных особенностей произвольной мероморфной функции получила моё уточнение.

Д.: Скажи, общение с какими из наших математиков, кроме Алексея Ивановича Маркушевича, о котором ты уже сказал, произвело на тебя особое влияние?

Г.: Я уже упомянул нескольких учеников Алексея Ивановича. В частности, тему кандидатской диссертации мне подсказал один из них – Генрих Целестинович Тумаркин.

Дело в том, что в 1957 году вышла пионерская работа финских математиков Лехто и Виртанена, посвящённая абсолютно новому понятию нормальных мероморфных функций. Генрих Целестинович обратил моё внимание на эту работу. И она оказалась определяющей для моей дальнейшей судьбы. То есть основные понятия, в частности, уточнения множества точек Плеснера, связаны именно с этой тематикой, идущей от Лехто и Виртанена.

Большое влияние на меня оказал и Евгений Дмитриевич Соломенцев.

Д.: Он не работал на Мехмате МГУ?

Г.: Он не работал на Мехмате МГУ, но он заведовал в Реферативном журнале “Математика” отделом комплексного анализа. В период его работы там я получал от него очень много заказов на реферирование статей. А это, конечно, расширило мой научный кругозор, мой интерес к различным разделам не только комплексного анализа.

Это был замечательный человек, участник Великой Отечественной Войны. Он был во вражеском плену, откуда несколько раз пытался бежать, получил увечья.

Должен сказать, что очень большое влияние оказал на меня Андрей Васильевич Бицадзе. Больше того, он был тем человеком, который подвигнул меня на написание докторской диссертации. Он был на одной из международных конференций, проходившей в Финляндии, посвящённой восьмидесятилетию Ролфа Неванлинны. По приезде с этой конференции Андрей Васильевич встретился со мной и рассказал, что во многих докладах фигурировала

фамилия Гаврилов. Он спросил: “Так вы доктор наук или нет?”. Я признался, что еще не защитил диссертацию. И тогда Андрей Васильевич настоял на том, чтобы я занялся оформлением своей докторской диссертации, пообещав быть моим оппонентом.

Д.: Так и было?

Г.: Да, так и было, и Андрей Васильевич неоднократно публично об этом говорил.

Д.: Расскажи, занимался ли ты в студенческие годы общественной работой? Был ли ты на какой-нибудь выборной комсомольской должности? Я, например, как ты знаешь, несмотря на имевшиеся в моей жизни последующие неприятности, с теплотой вспоминаю свою комсомольскую юность, когда в аспирантскую пору был секретарем факультетского комитета ВЛКСМ.

Г.: Знаешь, честно говоря, не пришлось мне быть ни комсомольским вожаком, ни профсоюзным вожаком... В студенческие годы я общественной работой почти не занимался.

Д.: А как же ты получил рекомендацию в аспирантуру?

Г.: Здесь вообще была целая история. О том, что рекомендован в аспирантуру факультета я узнал только на комиссии по распределению, куда пришёл за направлением на работу. Выяснилось, что рекомендация состоялась на основании письменного представления Алексея Ивановича, заблаговременно направленного им в деканат факультета.

После этого состоялись выпускные государственные экзамены по специальности и по общественной дисциплине.

Экзамен по математике я сдал на “отлично”, а на другом получил оценку “удовлетворительно”. Это было время “хрущевской оттепели”, и на одном из семинарских занятий в семестре я произнёс весьма фривольную фразу “так называемая Великая Октябрьская Социалистическая Революция”. Преподаватель запомнил эту фразу, и я не получил красного диплома. Вот тут-то меня вызвали в партбюро факультета на собеседование с Иваном Семёновичем Березиным. Посмотрел он на меня и сказал

только: “Дурак ты дурак!”. После этого я был окончательно рекомендован в аспирантуру Мехмата МГУ.

На вступительных экзаменах в аспирантуру я имел два “отлично” – по специальности и иностранному языку – и, опять же, своё “удовлетворительно” по общественной дисциплине. Хотя эти оценки были, всё же, “проходными”, но в окончательном решении о моём зачислении в аспирантуру, как я узнал позже, опять участвовал Алексей Иванович.

Эта “двойственность” продолжалась и при обучении в аспирантуре. Я успешно там сдал два математических экзамена: один - Георгию Евгеньевичу Шилову с Павлом Сергеевичем Александровым, другой - Алексею Ивановичу Маркушевичу с Борисом Владимировичем Шабатом. Но получил очередную “тройку” по общественной дисциплине. Да уж ладно об этом.

Конечно, нами на факультете и в ректорате руководили мудрые и доброжелательные люди. Почти все они были участниками Великой Отечественной Войны, очень порядочными людьми. Я, например, хорошо помню Андрея Борисовича Шидловского, Николая Петровича Жидкова ...

Д.: Я тоже их всегда помню, и многим им обязан.

Г.: ... Ивана Семёновича Березина, Ивана Зиновьевича Пирогова – заместителя декана по учебной работе. Это были замечательные люди!

Д.: С написанием кандидатской диссертации ты уложился в срок? Какая была её тема?

Г.: Конечно, я уложился полностью в срок, даже опубликовал её.

Мои первые статьи в 1960 году представлял в “Доклады Академии Наук” Иван Георгиевич Петровский по рекомендации Алексея Ивановича - они опубликованы в 1961 году. А дело это происходило так: я приходил в приемную ректора, у которого была единственная помощница Татьяна Владимировна, узнавал у неё, когда Иван Георгиевич сможет принять меня, потом приходил в назначенное время и показывал ему свои записи. Иван

Георгиевич брал их на просмотр, а потом представлял их в “Доклады Академии Наук”.

Д.: Это были рукописи?

Г. Да, это были напечатанные на машинке работы.

Могу с гордостью сказать, что моими оппонентами на защиту кандидатской диссертации были назначены Сергей Никитович Мергелян и Павел Петрович Белинский – ученик Михаила Алексеевича Лаврентьева, профессор из Новосибирска. Но вскоре Белинский уехал в Соединенные Штаты, и Учёный совет Математического института имени Стеклова под руководством Ивана Матвеевича Виноградова назначил ещё третьего оппонента, которым стал Алексей Фёдорович Леонтьев. Всё это очень известные люди, и я очень рад, что они были моими оппонентами на защите, которая прошла в Математическом институте имени Стеклова в феврале 1962 года.

Нужно сказать, что в то время активно проходил набор людей со званием “офицеров запаса” в армию. В конце 1961 года, когда я уже работал на кафедре математического анализа, меня вызвали в военкомат и сказали, что и я должен идти в армию. Я обратился к Ивану Георгиевичу. И он ответил, что пока я не кандидат, меня действительно могут забрать в армию в любой момент. Подумав, он позвонил Виноградову, спросил, нет ли в ближайшие два месяца свободного времени для защиты моей диссертации. Выяснилось, что есть. Так я вскоре и защитился. И военкомат вынужден был отказаться от моих услуг.

Д.: Замечательно! Владимир Михайлович Тихомиров собирает примеры для задуманной им книги “Тысяча добрых дел Ивана Георгиевича”. Вот и у тебя есть такой пример.

Г.: Да, есть у меня и другие примеры! Ведь Иван Георгиевич представлял мои работы очень долго, до 1965 года.

Д.: После окончания аспирантуры тебя сразу зачислили на кафедру математического анализа?

Г.: Да, сразу зачислили. В 1960 году ... Было приглашение Николая Владимировича Ефимова. В то время

секретарем факультетского партбюро был Андрей Борисович Шидловский, и он также поддержал эту идею.

Д.: Так, а теперь немного о твоей командировке в Индию. Ты ведь тогда уже был сотрудником кафедры? Расскажи немного об этой поездке.

Г.: Да, конечно, я тогда работал доцентом кафедры. Эта поездка возникла, в какой-то степени, по моей инициативе, поскольку материальное положение было довольно трудным. Я был уже женат, у меня был маленький сын, нужно было зарабатывать на квартиру. И в этот момент появилась возможность поехать в Индию. Перед этим я целый год занимался английским языком в институте имени Мориса Тореза.

Д.: У меня была такая же ситуация, только я занимался французским языком. Но предполагаемая моя поездка в Бурунди не состоялась.

Г.: А я вот изучал английский. И моя поездка в Индию состоялась: мы там оказались всей семьёй, и прожили там два года. И я очень рад, что так случилось.

Д.: Правда ли, что ты был лично знаком с знаменитыми финскими математиками, братьями Фритъёфом Неванлинной и Ролфом Неванлинной, и знаком ли ты с ныне живущим сыном Фритъёфа Неванлинны - Вэйко Неванлинной?

Г.: Нет, к сожалению, я не был знаком ни с одним из них. Я уже упомянул, что был приглашён на Международную конференцию, посвященную восьмидесятилетию Ролфа Неванлинны, поскольку Лехто – ученик Неванлинны, но не смог там быть. Там был Бицадзе Андрей Васильевич, как я уже говорил.

Д.: По-моему, в 1971-ом году ты стал заместителем декана нашего факультета. С какими деканами ты проработал на этом посту? С Петром Матвеевичем Огибаловым, конечно, с Алексеем Ивановичем Кострикиным, тоже, это я даже помню. А вот работал ли ты с Олегом Борисовичем Лупановым?

Г.: Нет, к большому моему сожалению, с Олегом Борисовичем я не работал в деканате. В деканат я был приглашён Петром Матвеевичем, действительно, в 1971

году и несколько лет, 2 или 3 года, работал там с Алексеем Ивановичем Кострикиным.

Должен сказать, что личности обоих произвели на меня очень большое впечатление, особенно личность Петра Матвеевича. Это человек стратегического мышления, как мне кажется. Деканат Петра Матвеевича состоял из Виктора Антоновича Садовниченко, Михаила Константиновича Потапова, Валерия Борисовича Кудрявцева. Все они сейчас являются руководителями университета и факультета, и это, конечно, заслуга Петра Матвеевича.

Д.: Все они в то время были доцентами?

Г.: Все они были доцентами, молодыми ещё людьми, но вскоре Виктор Антонович защитил докторскую диссертацию.

Продолжая разговор о своей работе в деканате факультета, могу с гордостью сказать, что я тоже оставил свой след в студенческой жизни факультета – занятия физкультурой стали проходить вплоть до 4-го курса. На остальных факультетах они прекращаются после 2-го курса. Так было и на Мехмате МГУ, а на 3-м и 4-м курсах физкультура проходила лишь факультативно. Мы же сделали её обязательной до 4-го курса включительно.

Д.: Это правильно, особенно для мехматян.

А как насчет изучения на нашем факультете иностранного языка? Когда я поступил на Мехмат МГУ, то на первом курсе, сразу же, среди нас был произведен опрос, кто какой язык желает изучать - английский, французский или немецкий? Потом все в обязательном порядке стали изучать только английский язык. Не ты ли “приложил к этому свою руку”?

Г.: К этому “приложили руку”, как ты выразился, не столько Петр Матвеевич или я, сколько Магда Максовна Глушко, которая в то время была заведующей кафедрой английского языка. Кстати, при ней на факультете появились лингафонные кабинеты.

Д.: Когда у тебя появился свой собственный семинар? Много ли учеников у тебя было и помнишь ли ты своего первого аспиранта?

Г.: Семинар появился по моему возвращению из командировки в Индию в 1971 году. Но первыми моими учениками были индусы в Бомбейском Технологическом Институте. Когда я приехал туда, профессор Джейн, который меня и пригласил, посмотрел на меня и сказал: “Ну что же, допускать тебя до чтения лекций не стоит, но вот тебе задание: два сотрудника нашего факультета не имеют ещё степени Ph.D и твоя задача довести их до этого уровня”.

Д.: И ты справился?

Г.: Справился, я хорошо помню этих людей: одного звали Кришнамурти, а второго Шиварамакришнан. Всего же под моим руководством защищено более 30 кандидатских диссертаций, из них 11 иностранными гражданами.

Д.: А как называлась твоя докторская диссертация? И кто по ней были твоими оппонентами?

Г.: Докторская диссертация относилась к теории граничных свойств аналитических функций.

Д.: Это был какой год?

Г.: 1979-й. Двумя оппонентами были упоминавшиеся мною Андрей Васильевич Бицадзе и Евгений Дмитриевич Соломенцев. Внешний отзыв написал тогда уже член-корреспондент АН СССР Алексей Фёдорович Леонтьев. Третьим оппонентом был Борис Владимирович Хведелидзе, член-корреспондент АН Грузии.

Д.: А название диссертации не помнишь?

Г.: Диссертация называлась “Нормальные семейства и граничные свойства аналитических функций”.

Д.: Ну что ж, список запланированных вопросов подходит к концу, осталось всего два.

Во-первых, если ты разрешишь, я задам тебе личный вопрос. Расскажи немного о своей семье, как зовут твою супругу, кто она по профессии, есть ли у вас дети, чем они занимаются, и в частности, пошёл ли кто-нибудь из них по стопам отца.

Г.: Я женился достаточно рано, в 1959 году. В то время моя жена, Елизавета Михайловна Гаврилова (Козлова), была студенткой физического факультета. Она кандидат биологических наук и работает на химическом

факультете, на кафедре химической энзимологии, которую создал Илья Васильевич Березин.

Д.: Это бывший декан Химфака МГУ?

Г.: Да, он был деканом химического факультета МГУ, стоял у истоков тогда нового направления – биотехнологии. Жена работает в области аналитической биотехнологии, удостоена медалями и дипломами ВДНХ СССР за внедрения результатов научных исследований в практику клинического здравоохранения, автор более 100 публикаций и учебника.

Сын Всеволод закончил факультет вычислительной математики и кибернетики МГУ и его аспирантуру: его научный руководитель – выдающийся математик Владимир Александрович Ильин. Кандидатская диссертация сына была очень интересной: она касалась разложений по собственным функциям оператора Шредингера. Конечно, сказалось влияние Владимира Александровича Ильина, которого я считаю одним из лучших аналитиков современности.

Уже давно, более 10 лет, сын не занимается научной работой, перейдя на государственную службу в Правительство Российской Федерации, в МЭРТ. Могу похвалиться: два кодекса – лесной и водный – принятые совсем недавно, были разработаны с участием моего сына. Он даже получил за эту работу орден.

Д.: Достойная смена.

Ну что ж, теперь последний вопрос. Впрочем, тебе решать, как на него ответить. Я задавал этот вопрос всем и, честно говоря, ожидал, что будут отвечать “Без комментариев”. Однако практически всем было что рассказать.

Скажи, ты о чём-нибудь в своей жизни сожалеешь?

Г.: Вопрос очень правильный. Ведь жизнь прожита довольно продолжительная, и, конечно, есть моменты, за которые сейчас стыдно и о которых больно вспоминать. Их не так много, но они очень жгут совесть.

Основное, о чём я сожалею, это то, что я не всё отдал своим родителям, то есть долги отдал не полностью. Если бы я мог вернуться в те времена, я бы многое переделал.

Ведь они столько сил вложили в меня, практически создали своими руками. В трудные военные и послевоенные годы на счету была каждая копейка, а за полное среднее образование и обучение в высшем учебном заведении нужно было платить деньги. В 8-м классе за меня еще платили родители, дальше плату за обучение в старших классах отменили. В университете её отменили, когда я был на 2-м курсе. Правда, в то время я получал стипендию, иногда даже повышенную, но всё равно, всем, чего я достиг, я обязан моим родителям. Сейчас я с горечью понимаю, что некоторые мои поступки оставили им отрицательные эмоции, обижали их.

Ещё я мог бы сказать, но... думаю, что на этом всё.

Д.: Ну что ж, Валерян Иванович, большое спасибо тебе за откровенное интервью. Я очень рад нашей беседе!

Г.: Спасибо тебе большое, Василий Борисович. Мне самому очень приятно, и ещё раз поздравляю тебя с этой прекрасной и очень важной идеей.

Д.: Напоминаю, что это идея принадлежит Владимиру Николаевичу Чубарикову. А я её осуществляю по его поручению.

Г.: Замечательно! Это очень правильно, что на механико-математическом факультете Московского государственного университета позаботились о том, чтобы его история стала достоянием многих людей.

Д.: Спасибо. До свидания!

Г.: До свидания.

Май 2007 года



Эдуард Бормашенко

О разуме, чувстве и вере



"еологическая история показывает нам, что жизнь есть лишь беглый эпизод между двумя вечностями смерти, и что в этом эпизоде прошедшая и будущая длительность сознательной мысли – не более, как мгновение. Мысль – только вспышка света посреди долгой ночи. Но эта вспышка – все". Этой поразительной по красоте и сжатости фразой заканчивает свою книгу "Ценность науки" Анри Пуанкаре, в ней – суть эпохи науки. Конечно, Пуанкаре – наследник Декарта и на свой лад переиначивает "мыслью – следовательно, существую". Для Пуанкаре и Декарта мысль – все. Но до наступления эпохи науки всем была вера, и существовать означало верить. А со времен Руссо, в Европе утвердилось воззрение, что существуешь, лишь чувствуя, и всего превыше – чувствительное сердце. Лишь горсточка людей согласится, что мысль – есть все. Эта горсточка за два столетия изменила и земной шар, и нашу жизнь до неузнаваемости. Но, освободив "золотой миллиард" от тяжелого труда, она создала новый Запад, в котором, *развлечение – все*, и "существовать" равносильно "развлекаться". Развлечение легко победило и мысль, и веру и чувства. Наука на глазах уползает на восток, в Китай, Индию и Японию.

Рабби Нахман из Бреслава говорил, что человек подобен висельнику, которого мчит на казнь повозка, запряженная двумя лошадьми; имя им – "день" и "ночь". И как быстро, как споро они несутся. Сходство с мыслью Пуанкаре – разительно, напрашивающийся вывод – за жизнь нужно что-то успеть. Но вот что? Ответ определяет все.

В науке надобно *веровать и чувствовать*, что "мысль – есть все". Ученый – тот, кто так верит и чувствует. Но люди верят и чувствуют и по-другому, и, главным образом, по-другому. Тем, с кем я молюсь в синагоге, мне не удалось бы объяснить, отчего мне так интересно то, чем я занимаюсь в своей лаборатории. А если бы я взялся это объяснять, посмотрели бы на меня, как на сумасшедшего. Среднему человеку с улицы мне тоже не удалось бы этого объяснить, подавляющее большинство двуногих начисто лишено любознательности. Но это – не ново, так было всегда. Ново иное: мне не удалось бы это растолковать и громадному большинству коллег-ученых (у которых недостаток любознательности должен бы свидетельствовать о профнепригодности). Тому много причин, среди них и специализация знания, и безбрежный его рост, и превращение науки из аристократического хобби в массовую профессию. Так или иначе, если сегодня научная конференция не замкнута на очень узкий круг вопросов – она обречена, аудитория быстро погрузится в нездоровый, беспокойный, прерываемый занудой-докладчиком сон.

Итак, моя лабораторная деятельность интересна дюжине специалистов, через пять (в лучшем случае) лет мои статьи забудут напрочь. Зачем же я мчусь поутру в лабораторию? Да просто потому, что я не могу не придумывать опыты, они доставляют мне огромное наслаждение.

Рав Штейнзальц, рассказывает очаровательную историю о старом скряге, женившемся на молоденькой девушке. Друзья попытались его образумить: неужели ты не понимаешь, что она выходит замуж не за тебя, а за твои деньги? "Да, конечно, понимаю, – ответил скупердй, – но, видите ли, я столько лет копил эти деньги, что они уже неотличимы от меня самого, мое "я" и есть деньги". У настоящего ученого, наука становится его сущностью. Ученых часто попрекают экзистенциальным вакуумом, и советуют заполнить этот вакуум духовным содержанием. Это совет столь же нелеп, сколь и попытка образумить

старого скрягу. Для богача, его "я" – его деньги, для ученого – его наука.

Все это было глубоко продумано и прочувствовано Эйнштейном. Вот что он пишет в своей творческой автобиографии: "еще будучи довольно скороспелым молодым человеком, я живо осознал ничтожество тех надежд и стремлений, которые гонят сквозь жизнь большинство людей, не давая им отдыха. Скоро я увидел и жестокость этой гонки, которая впрочем, в то время прикрывалась тщательнее, чем теперь, лицемерием и красивыми словами. Каждый вынуждался существованием своего желудка к участию в этой гонке. Участие это могло привести к удовлетворению желудка, но никак не к удовлетворению всего человека, как мыслящего и чувствующего существа". Да, конечно, наука позволяет прикрыться неведением жизни от ее жестокости. Есть и другая порода людей, пытающихся свернуть жестокость жизни в бараний рог, изменив мир. Это – революционеры. Обычным результатом их деятельности является изничтожение ростков доброты и милосердия, кое-где пробивавшихся на свет до революций. Есть и третьи, убежденные в том, что лишь изменив себя, можно смягчить (нет-нет не устранить) жестокость и бессмысленность жизни. Это – подлинно религиозные натуры.

Эйнштейн полагал, что три основные причины приводят людей в науку. Первые смотрят на науку, как на интеллектуальный спорт, дающий возможность удовлетворить честолюбие, другие идут в науку "на заработки", а третьи сбегают от ужаса жизни в мир "объективного видения и понимания". Именно последних, "людей с тонкими душевными струнами", Эйнштейн и почитал Учеными. Правда же состоит в том, что в каждом из нас эти типологии намешаны в разной пропорции. Правда еще и в том, что те, для кого спорт и заработки науки второстепенны – по преимуществу несчастны (об этом чеховская "Скучная История"). Несчастливы, потому что побег

от жизни все-таки не удастся, и потому что душевные струны – тонки. В общем,

*"Плохо, ежели мир вовне,
Изучен, тем, кто внутри измучен".*

И. Бродский

Науке за последнее время удалось потеснить и веру и чувства. Не в последнюю очередь, потому что разум научился накапливать и передавать свои достижения. А как передать веру? Иудаизму удалось выжить, оттого что в нем образ жизни и вера слиты воедино. Образ жизни транслировать можно. Непросто, но можно, сознательные усилия мудрецов многих поколений обеспечили эту передачу.

Преуспеяние науки, освоившей громадные площади (пока) неживой природы, в некотором смысле иллюзорно. Ибо акт познания во всей полноте совершается здесь и сейчас, никто за тебя ничего не подумает ровно в той же мере, в какой за тебя никто не почувствует. И никакие накопленные человечеством знания не побудят тебя мыслить. И вовсе неизвестно, удастся ли науке передавать страсть к познанию. Воля к познанию независима от суммы накопленных знаний. У меня на глазах обратилась в прах советская наука, исчез целый слой людей, для которых мысль была – все. Механизмы передачи воли к познанию не разработаны, может быть, они и не существуют.

А. Пуанкаре, отстаивая достоинство науки, выбирает серьезного противника – Толстого. "Граф Толстой где-то объясняет, почему "наука для науки" в его глазах представляется идеей, лишенной смысла. Мы не можем знать *всех* фактов, ибо число их действительности безгранично. Необходимо, следовательно, делать между ними выбор. Можем ли мы руководствоваться при производстве этого выбора исключительно капризами нашего любопытства. Не лучше ли руководствоваться нашими нуждами, практическими, и в особенности моральными?" ("Наука и метод") Пуанкаре понимает, что отмахнуться от Толстовского презрения к науке – непросто.

Но заключает так: "Я не желал бы ... демократии, среди которой жили бы мудрецы, лишенные любознательности, люди, которые, избегая всякого излишества, не умирали бы от болезни, но наверняка погибали бы от скуки".

"Мудрецы, лишенные любознательности..." С литературным мастерством, не уступающим Толстовскому, Пуанкаре превосходно формулирует проблему: мудрость и любознательность оказываются расцепленными. Мудрец понимает, что мир – непознаваем, горизонт знания будет непрерывно убежать, а коли так, и гнаться за ним не стоит. На человека, усомнившегося в законах Ньютона, сто пятьдесят лет тому назад посмотрели бы, как на умалишенного. Сегодня так же смотрят на невежду, не принимающего теорию относительности и квантовую механику. Толстовские мудрецы ласково нашептывают: всего знать нельзя, все теории, в конце концов, будут опровергнуты, зачем же эта безумная гонка за заведомо недостижимым знанием, зачем эта нервная, беспокойная, на пределе сил жизнь "в науке", от которой через полдюжины лет не останется и следа? Пуанкаре отвечает – иная жизнь мне не интересна, скучна. Это честный и очень страшный ответ, могучим импульсом к научному знанию оказывается скука.

К скуке следует относиться уважительно, скука – это человеческое, очень человеческое. От того что молодым людям скучно, ведутся войны. Никогда не скучно примитивному животному. В.Ф. Турчин заметил, что высшие животные играют, кошка гоняется за бантиком, привязанным к ниточке, прекрасно отличая бантик от мышки. Игра – шаг по направлению к человеку. Соблазнительно приравнять науку к преферансу, раз и то и другое разгоняет сплин. Без *веры* в то, что наука больше чем развлечение, обойтись трудно.

Дзэн-буддизм, с легкостью покоривший Запад, предлагает "освобождение от всякого беспокойства, или лучше сказать от рассуждающего разума, как источника беспокойства и комплексов" (У. Эко "Дзэн и Запад"). Платоновский идеал – абсолютного знания оказался

недостижим. Недостижим, даже в математике, "вечных законов" не обнаружилось нигде. Зуд исследования гонит ученых все дальше. Освободиться от внутреннего раздражения, питающего науку – можно, но только расставшись с самим познающим разумом; тут, Эко прав. Многие скажут (и с ними Толстой) – невелика потеря. С адептами "дзэн" и толстовцами и самый спор – невозможен. Им и успевать за жизнь ничего не нужно. Все усложняющаяся, бешеная современная жизнь будет плодить опропценов во множестве, предсказывать здесь – несложно.

Говоря о разуме, мы зачастую подразумеваем деятельность головного мозга. На самом же деле в познании принимает участие все тело, все органы чувств. Ребенок, облизывая и обнюхивая игрушку, дергая за тесемочку, привязанную к коляске, формирует разум, не в меньшей (а может быть и в большей) степени, нежели студент, уткнувшийся в персональный компьютер. Человек мыслит всем телом, волнуемый запах, запустив неведомые механизмы мышления, может поднять со дна подсознания ключ к математической теореме. Серотонин, отвечающий за наше эмоциональное состояние, вырабатывается на периферии тела, в том числе и в кишечнике; так что и чувства и разум небезразличны к деятельности кишечника. Наши мудрецы, например, вместилищем совести полагали почки. Разум человека принципиально отличен от компьютерного, именно потому что мы мыслим телом.

Разум, вера и чувства слитны в моем потеющем и переваривающем обед теле. Эта мысль глубоко продумана хасидизмом.

Биологи говорят, что клеточный состав тела обновляется каждые семь лет. Удивляться следует не тому, что наши суждения меняются со временем, а тому, что они остаются сколь-нибудь постоянными.

Тот, кто *увидел* дерево, *услышал* адажио Альбинони, испытал страх Б-жий, прочитал Коэлет, "Рассуждение о методе" Декарта, и "Войну и Мир" и понял общую теорию

относительности, уже знает все. Но и Б-г и дьявол в деталях, и детали нам интересны.

Наука добивается все более однозначного понимания слов, и чем тверже наука изгоняет двусмысленности и нечеткости, тем она успешнее. Так, теория относительности навела порядок в употреблении слова "одновременно". Искусство, напротив, тем интереснее, чем менее однозначно, чем больше пространства оно оставляет для интерпретаций и "вчитывания" смысла.

Единство познания обеспечивается не единством его методов, а тем, что оно происходит *во мне*. Источник же этого единства находится вне нас, и как полагал Г. Вейль этот же источник порождает феномен свободы. Познание и свобода – одно. Ничто и никто не заставляет меня продумать вот эту мысль, на которой я сосредоточен сейчас.

Никто сильнее ученых не чувствует непознаваемость мира. Самое ужасное, что нам не дано знать, упорядочен мир или хаотичен. Спиноза писал: "никому не известны причины всех вещей, чтобы судить есть ли в природе действительно беспорядок". Это сказано за триста лет до торжества квантовой механики.

Мы разобрали строение атома и галактик, но будущее остается для нас непроницаемым. Нам не дано знать, что с нами произойдет в следующую минуту. С гнусенькой улыбкой и явным удовольствием нам сообщает об этом Воланд "...только что человек соберется в Кисловодск... пустяковое, казалось бы, дело, но и этого совершить не может..." Это воистину дьявольский, убийственный аргумент, обесценивающий всякое познание. Мрак будущего своей непроницаемостью сравним лишь с мраком смерти, смерть и будущее – близкие родственники. О будущем нам достоверно известно, лишь то, что мы все умрем. Этот мрак рассеивает лишь свет веры. Всему остальному он не доступен.

Переход от неверия к вере – смена жизненного масштаба. Опасность, связанную с этой сменой не следует недооценивать. Человек начинает плохо видеть в мелком масштабе, попросту перестает замечать происходящее у него под носом.

Обращение к вере, как правило, сопряжено с еще одной потерей, утрачивается чувство юмора. Это – жаль, без чувства юмора нет познания. Талмуд полон остроумия.

Религия – форма, рамка, в которой может реализоваться добро. Вне этой рамки слишком уж часто усилия проваливаются в зазор между желанием добра и результатами нашей деятельности, "хотели, как лучше, а вышло, как всегда". Кто ж не хочет добра? Но без того, чтобы договориться о том, что есть добро, без возникновения самосогласованного поля представлений о нравственном, все наши усилия обречены оставаться маховым колесом, вращающимся вхолостую (оттого толстовство – обречено, выдумать религию не может даже гений).

В этом религия схожа с кантовскими формами познания – пространством и временем. Но в той же мере, в какой пространство и время сами по себе не обеспечивают познания, религия сама по себе не гарантирует нравственности. Это было прекрасно известно еврейским мудрецам, есть и адекватный термин "мерзавец с позволения Горы".

Интеллектуалам зачастую претит ритуал, тяготят обряды. Между тем, потребность в ритуале – *духовная* потребность человека. Ритуалом человек прикрывается от беснующегося хаоса жизни.

М. Алданов говорил о том, что большинство людей рождаются в одной вере и в ней же и умирают (так оно и было еще во времена Алданова). Это не делает большой чести уму верующих, но делают большую честь их сердцу.

Так ли? Возможно ли здесь отделить ум от чувства? Веру не выбирают, как ботинки. Это внятно и уму.

Сегодня перед религией стоит небывалый вызов – ей противостоит не атеист, а *человек развлекающийся*, готовый и саму религию превратить в развлечение.



Александр Лейзерович

“Русский” Гейне



Если спросить: “Как по-вашему, кто из зарубежных поэтов оказал наибольшее влияние на развитие русской поэзии?”, то ответ, на мой взгляд, будет совершенно однозначен – конечно, Генрих Гейне. По словам лингвиста, культуролога, переводчика Вячеслава Всеволодовича Иванова: “Судьба Гейне в России необычайна... Столетие от Тютчева и Лермонтова до Блока прошло под знаком Гейне”.



Генрих Гейне. Литография Людвиг Гримма, 1827

В 1906 году, на переломе веков, спустя полвека после смерти Гейне, в статье «Генрих Гейне и мы» Иннокентий Анненский писал: “Сделать беглую характеристику Гейне или хотя бы одной его стихотворной

поэзии крайне затруднительно. Пусть стихов у Гейне наберется втрое меньше, чем прозы, – но в результате он всё же дал в своих стихах безмерно и, главное, разнообразно много. Просто глаза разбегаются! Займётся одним, набегают другие... Возьмите одно «Лирическое интермеццо»: сколько здесь этих безыменных, маленьких, но таких законченных пьес - перлов, сжавших в один миг, в один вздох целую гамму ощущений, в падающей капле отразивших целый душевный мир”.

Если бы понадобилось выбрать всего один такой “перл”, одно стихотворение Гейне, в наибольшей степени отразившее его “душевный мир”, я бы, не задумываясь, выбрал это – из книги стихов «Возвращение на родину»:

Когда твоим переулком
Пройти случается мне,
Я радуюсь, дорогая,
Тебя увидев в окне.
За мной большими глазами
С немым удивленьем следишь:
- Скажи, незнакомец, кто ты?
О чём ты всегда грустишь?
“Дитя, я поэт немецкий,
Известен в своей стране.
Кто знает великих поэтов,
Тот знает и обо мне.
И многие вместе со мною
Грустят в немецкой стране.
Кто знает великое горе,
Тот знает, как горько мне”.

Перевод Вильгельма Вениаминовича Левика, причём более ранняя версия. Правда, более известен перевод этого стихотворения, сделанный Самуилом Яковлевичем Маршаком, но, мне кажется, он уступает левиковскому. При этом удивительно, насколько маршаковский перевод по всем основным переводческим решениям, по лексике и интонации близок к переводу Юрия Николаевича Тынянова, опубликованному в 1941 году, перед самой войной.

Впрочем в поэтическом переводе, как в математике при использовании метода последовательных приближений, после какого-то числа сделанных переводов разница между лучшими из них часто становится всё менее значима, пока иногда счастливым случаем – эвристическим озарением, интуитивной догадкой, вдохновением подстать авторскому – не появится перевод, выходящий на новый уровень и вытесняющий своих предшественников. И дело не в одной только стихотворной точности, но и в совпадении мировосприятия, мироощущения. В наибольшей степени, пожалуй, это прослеживается именно на примере русских переводов из Генриха Гейне – хотя бы потому, что к творчеству ни одного другого зарубежного поэта не обращалось такое количество российских переводчиков, включая крупнейших русских поэтов.

В самом деле, если посмотреть, кто переводил стихи Гейне, и выписать только наиболее часто встречающиеся и наиболее знаковые фамилии, расположив их в алфавитном порядке, получится весьма внушительный и любопытный список, объединяющий совершенно разных поэтов разных исторических эпох: Иннокентий Анненский, Алексей Апухтин, Константин Бальмонт, Александр Блок, Валерий Брюсов, Пётр Вейнберг, Лев Гинзбург, Александр Големба, Аполлон Григорьев, Николай Гумилёв, Александр Дейч, Николай Добролюбов, Вера Звягинцева, Вильгельм Зоргенфрей, Поэль Карп, Александр Кочетков, Михаил Кузмин, Пётр Лавров, Вильгельм Левик, Михаил Лермонтов, Михаил Лозинский, Аполлон Майков, Самуил Маршак, Лев Мей, Фёдор Миллер, Дмитрий Минаев, Михаил Михайлов, Семён Надсон, Николай Некрасов, Николай Огарёв, Ада Оношкевич-Яцына, Каролина Павлова, Лев Пеньковский, Алексей Плещеев, Яков Полонский, Осип Румер, Тамара Сильман, Алексей (Константинович) Толстой, Юрий Тынянов, Фёдор Тютчев, Афанасий Фет, Михаил Фроман, Саша Чёрный, Ольга Чюмина, Георгий Шенгели... Трудно назвать другое имя, которое могло бы объединить всех их вокруг себя.

Пётр Исаевич Вейнберг, один из наиболее авторитетных русских переводчиков XIX века, выбравший

себе шуточный псевдоним “Гейне из Тамбова”, автор биографии Гейне в “павленковской” серии «Жизнь замечательных людей» и составитель первых русских собраний сочинений Гейне, использовал в них переводы примерно тридцати поэтов, выбирая лучшие на то время. За подготовку шеститомника Гейне он был удостоен Пушкинской премии и Золотой медали Российской академии наук 1901 года.



Генрих Гейне. Рисунок Фридриха Дица, 1842

В результате своего рода естественного отбора и эволюции появились переводы из Гейне, избранные из избранного, сделавшие, на мой взгляд, бессмысленными попытки повторного перевода этих стихов. В число таких шедевров я бы включил “На пустынный берег моря...”, “Бродят звёзды-златоножки...” и “Как призрак забытый из гроба...” Вильгельма Левика, “В этой жизни слишком тёмной...” и “Как луна дрожит на лоне...” Александра Блока, “Милый друг мой, ты влюблён!...” Саши Чёрного, “Они меня истерзали И сделали смерти бледней...” Апполона Григорьева, “Довольно, пора мне забыть этот вздор...” Алексея Толстого, “Стучи в барабан и не бойся...” Петра Вейнберга, “Брось свои иносказанья...” Михаила Михайлова, “Чтобы ей не сделать больно...” Поэля Карпа... Впрочем, этот список можно продолжать и продолжать.

Официально признанной датой рождения Гейне считается 13 декабря 1797 года, то есть он был на полтора

года старше Пушкина. Однако, если в русской поэзии творчество Пушкина как бы подводило итог и являлось вершиной всего этапа её зарождения и развития во второй половине XVIII - начале XIX веков, то Гейне, начинавший как поэт-романтик в пору “бабьего лета” немецкого романтизма, стал символом новой поэзии, пришедшей на смену “классическому” романтизму. Сам Гейне называл себя первым поэтом XIX века и наивно подчёркивал это самоощущение, указывая датой своего рождения декабрь 1799 года, тем самым как бы относя всю свою жизнь целиком к XIX веку. Романтики всегда неизбежно серьёзно относились и к самим себе, и к своим поэтическим творениям. Некая пиитическая выпренность была порой свойственна даже Пушкину. После его смерти любые попытки продолжать писать в “пушкинских традициях” были обречены на заведомое эпигонство, маньеризм или архаичность. Этим грешили многие даже наиболее талантливые русские поэты “послепушкинской поры”. Поэзия Гейне привлекала именно своей противопоставленностью романтической ауре поэзии начала века, её театрализованной приподнятости и неперемому дистанционированию от “будничной действительности”. Хотя, надо признать, что на портрете Гейне работы “третьего брата Гримм” – Людвиг он позирует в самой что ни на есть романтической позе.

Возникший в середине XIX века феномен “русского Гейне” во многом был связан с поисками нового, более живого и просторечного поэтического языка. Современный российский литературовед (Тарас Бурмистров) иронизирует: “Среди европейских поэтов особым вниманием у нас пользовался Гейне, которому подражали все кому не лень. Русским писателям специфическая “гейневская” интонация, в которой в непринуждённой пропорции смешивались ирония и разочарование, горечь и насмешка, удавалась, пожалуй, лучше, чем самому автору. Хорошо звучали в нашем культурном пространстве и звенящие лирические ноты немецкого поэта”. Кривозеркальным отражением влияния Гейне на русскую поэзию явилось творчество Козьмы Пруткина. Несколько его стихотворений, в

основном написанных Алексеем Константиновичем Толстым, имеют подзаголовок «Из Гейне».



Генрих Гейне в Париже. С портрета работы неизвестного художника, ~1847

Гейне внёс в поэзию качество, неотрывно связанное в нашем представлении с его именем, - иронию. Уместно вспомнить слова Ильи Эренбурга о Борисе Пастернаке: “Он мог бы легко впасть в сентиментальность Ленау, но его спасает, как некогда Гейне, значительная доза иронии”. В 1920-е годы Маяковский увлекался Гейне и писал стихи, которые сам называл “Гейнеобразными”. Об ироничности Гейне, близкой многим русским поэтам, писал в своих заметках «Гейне и мы» Иннокентий Анненский. С другой стороны, Аполлон Григорьев в статье «Русская изящная литература в 1852 году» назвал Гейне первоисточником “такого рода болезненности русской поэзии (в частности - Фета), которая как будто... самоуслаждается печалью, этим мучительством, самым процессом страдания, раздутого фантазией”.

Для русской литературы 1860-х годов оказался востребован уже другой Гейне: сатирик, политический поэт, мастер сарказма, глашатай освободительных идей. При этом для русских шестидесятников XIX века Гейне всё-таки был не совсем “свой”, но они или игнорировали это отличие, или довольно сурово расправлялись с тем Гейне, который был им не нужен и даже мешал. Так, Дмитрий Писарев объяснял всё неприемлемое для него в творчестве Гейне отсутствием у того чёткой политической платформы. Он писал: “Предшественники (Гейне) верили в политический переворот; преемники верят в экономическое обновление, а посередине лежит тёмная трущоба, наполненная разочарованием, сомнением и смутно-беспокойными тревогами; и в самом центре этой тёмной трущобы сидит самый блестящий и самый несчастный её представитель - Генрих Гейне, который весь составлен из внутренних разладов и непримиримых противоречий”. По мнению Писарева, от всего, написанного Гейне, останутся лишь “его сарказмы, направленные против традиционных доктрин, против политического шарлатанства, против национальных предрассудков, против учёного педантизма”.

Спустя почти сорок лет Писареву возражал Иннокентий Анненский: “Если есть - не решаюсь сказать народ, но общество, интеллигенция, которой Гейне, действительно, близок по духу и у которой нет, да и не может быть с ним никаких политических счётов, - так это, кажется, только мы, русские. Особенно в шестидесятые годы и в начале семидесятых мы любили Гейне, пожалуй, больше собственных стихотворцев...”

Естественно, не обошлось без имени Гейне и в мучительно двойственной статье Александра Блока 1908 года «Ирония»: “И все мы, современные поэты, пропитаны провокаторской иронией Гейне... На этот смех, эту иронию указано давно. Ещё Добролюбов говорил, что “во всём, что есть лучшего в нашей словесности, видим мы эту иронию, то наивно-открытую, то лукаво-спокойную, то сдержанно-желчную“. Добролюбов видел в этом залог процветания русской сатиры, он не знал всей страшной опасности, происходящей отсюда, по двум причинам. Во-первых, он

страдал обратной болезнью, он не умел улыбнуться, он не владел ни одним из многообразных методов смеха. Он был сыном несмеющейся эпохи, естественной реакцией против которой был Кузьма Прутков... Во-вторых, и это главное, Добролюбов – писатель дореволюционный. В его критических гаданиях не было ни малейшего предвидения не только андреевского “красного смеха“, но и глубин иронии Достоевского. А уж тонкой и разрушительной иронии Сологуба Добролюбов и во сне не видал.” И дальше, ближе к концу статьи, у Блока вырывается: “Кто знает то состояние, о котором говорит одинокий Гейне: “Я не могу понять, где оканчивается ирония и начинается небо!“ Ведь это крик о спасении... Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. Не верьте никому из нас, верьте тому, кто за нами”.

Упоминаемый Блоком Фёдор Сологуб, поэт-символист и автор гротескного романа «Мелкий бес», который и имел в виду Блок, в свою очередь, внёс окончательную неразбериху в понятие иронии: “Как выразитель миропонимания искусство может быть или лирикой, или иронией, понимая оба термина не в обычном их словоупотреблении. Ирония принимает мир до конца и, таким образом, вскрывает его противоречия. Лирика разрушает мир и создает новый, желанный, но невозможный. Всякая поэзия представляет сочетание иронии и лирики. Ирония преобладает у Гёте, Пушкина, Бальмонта, Брюсова; лирика - у Шиллера, Гейне, Лермонтова, Александра Блока.” На мой взгляд, тут уже всё перевернуто с ног на голову, и в “обычном словоупотреблении”, конечно, стоило бы говорить скорее об иронии Гейне и Лермонтова и лирике Гёте и Пушкина.

Генрих Гейне любил повторять, что “надо быть очень внимательным, выбирая родителей”. И мать, и отец будущего поэта происходили из еврейских буржуазных семей среднего класса. Гейне был, хотя и в дальнем, но родстве с Карлом Марксом: тот был его четвероюродным племянником. Развитием поэтического воображения Гейне во многом был обязан дяде по матери Симону ван Гельдерну, в причудливом доме которого, прозванном

Ноевым ковчегом, он не только познакомился с классической и современной европейской литературой, но и нашёл семейный архив, включая библиотеку двоюродного деда, тоже Симона ван Гельдерна, где, помимо свитков на древнееврейском, были и переведенные на французский книги по еврейской истории.

Пётр Вейнберг отмечал: “Очень важное место в истории умственного развития Гейне должно быть отведено и французскому влиянию, вследствие господства Наполеона над Германией...” По преданию, Гейне был тем самым юношей, который вскарабкался на круп коня памятника маркграфу Дюссельдорфа, восторженно приветствуя войска революционной Франции, вошедшие в Рейнскую область. Для молодого Гейне французская революция и Наполеон, генерал революционной армии и “сын французской революции”, были символами свободы и свободомыслия.

После завершения Гейне учёбы в католическом лицее, “убедившись в отвращении юноши к торговой профессии, родители решили отдать его в университет, по юридическому факультету, и благодаря поддержке дяди со стороны отца, гамбургского финансового туза Соломона Гейне, он в 1819 году очутился в Бонне... Пробыв в боннском университете менее года, он перешел в геттингенский,.. а затем переселился в Берлин”.

При рождении мальчика назвали Хаим; повседневное его имя было Харри. Имя Генрих (точнее, полностью – Христиан Иоганн Генрих) было взято позже, при крещении. Свои стихи Гейне чаще всего подписывал “Н. Heine”, не раскрывая инициала, а под газетными статьями ставил вместо подписи знак гексограммы – то, что теперь мы привыкли называть магеновидом или звездой Давида.

Имя Гейне отозвалось в стихах Марины Цветаевой:

И мне - в братоубийственном угаре -
Крест православный - Бога затемнял!
Но есть один - напрасно имя Гарри
На Генриха он променял!

Она также писала о своём отношении к Гейне в письме к Ольге Колбасиной-Черновой: “...После всех живых евреев – Генриха Гейне - нежно люблю – насмешливо люблю – мой союзник во всех высотах и низинах, если таковые есть”.

Гейне был крещён по лютеранско-евангелическому обряду в 1825 году примерно за месяц до окончания юридического факультета Геттингенского университета. Сам Гейне называл своё обращение в христианство “входным билетом в европейскую культуру”. Дело обстояло даже проще – преподавать в университете, находиться на государственной службе или заниматься адвокатской практикой в Германии имели право только христиане.

При всём том, однако, важно иметь в виду и другое – в конце XVIII и начале XIX веков среди образованных немецких евреев всё шире разворачивалось движение Хаскалы, еврейского Просвещения, провозглашённое Моисеем Мендельсоном, которого называли третьим Моисеем (после библейского пророка Моисея и Моше Маймонида, Рамбама – еврейского вероучителя и философа XII века). Основным лозунгом Хаскалы было - “извлечь еврея из гетто”. Один из ближайших друзей молодого Гейне, ученик Гегеля, один из основателей «Общества еврейской культуры и науки» Эдуард Ганс писал: “Мы хотим помочь сломать перегородку, отделившую евреев от христиан, еврейский мир от мира европейского; мы хотим указать всякой резкой особенности её путь ко всеобщему; мы хотим свести вместе то, что тысячелетиями шло рядом, не соприкасаясь... Еврейство не может умереть, но оно должно погрузиться в великое движение целого и всё же продолжать жить, как река продолжает жить в океане”.

Независимо от первоначальных представлений и ожиданий идеологов Хаскалы, её неизбежным следствием был процесс ассимиляции, включая в ряде случаев и обращение в христианство еврейской интеллигенции – столь же формальное, как и изначальное соблюдение ими “закона Израиля”. Среди принявших крещение были не только Генрих Гейне, Эдуард Ганс или отец Карла Маркса, но и, например, внук самого Моисея Мендельсона – композитор

Феликс Мендельсон-Бартольди, основатель первой немецкой консерватории. В поэме «Германия. Зимняя сказка», написанной в 1844 году под впечатлением кратковременной поездки в Германию, Гейне ехидно прошёл по его адресу: «Вот Феликс, Аврама и Лии сынок, Тот жив – это парень проворный! Крестился и, знаешь, пошёл далеко: Теперь капельмейстер придворный» (перевод Левика).

Самому Гейне крещение не принесло ни душевного покоя, ни особых дивидендов – ни адвокатская практика, ни государственная служба его не привлекали, а доступ в привилегированные круги общества для него всё равно остался закрыт. Он не обманывал себя, понимая, что совершает шаг, противный совести, и в том же 1825 году писал своему другу: «Мне было бы очень больно, если бы моё крещение могло представиться тебе в благоприятном свете... Желая всем ренегатам настроения, подобного моему».

Для Гейне христианство представлялось более приемлемым, в первую очередь, эстетически. Шимон Дубнов в «Новейшей истории евреев» замечает: «В ту пору Гейне... установил... деление людей на “иудеев“ и “эллинов“: людей с аскетическими наклонностями, враждебных пластике и стремящихся к одухотворению, и людей с жизнерадостным, реалистическим настроением. Себя он причислил ко второму - эллинскому типу, не замечая, что несмотря на все его старания внутренне эллинизироваться или германизироваться, в его душе бунтует “иудей“, умирямый, но не умирённый. Этот “иудей“ одерживает верх над “эллином“ в последнее десятилетие жизни Гейне... Новые откровения, плод продуманного и выстраданного, слышатся в его «Признаниях» (1853): Моё пристрастие к Элладу постепенно ослабело. Я вижу теперь, что греки были только красивыми юношами, между тем как евреи являлись сильными, непреклонными мужами не только в былые времена, но и до нынешнего дня, наперекор восемнадцати векам гонений и бедствий. Я теперь научился больше ценить их, и если бы при нынешней революционной борьбе и её демократических

принципах не казалось смешным гордиться своим происхождением, то я гордился бы тем, что предки мои принадлежат благородному дому Израиля, что я потомок тех мучеников, которые дали миру Бога и нравственность, которые боролись и страдали на всех полях, где шли битвы за идею...”



Генрих Гейне. Рисунок неизвестного художника

Несомненно, и в поздние годы, отдавая должное “иудейству”, Гейне оставался верен себе. Об этом можно судить прежде всего по книге «Романцеры», вышедшей в 1851 году (за пять лет до смерти поэта). Её третья часть носит название «Еврейские мелодии» - как и цикл стихов Байрона, написанных в 1813-15 годах. Но если у Байрона это более или менее абстрактные медитации на библейские сюжеты, то стихи Гейне отражают его личное пристрастное отношение к еврейской теме. Гейне писал о себе, что в университетские годы добросовестно “пас свиней у Гегеля”, так что принципы гегелевской диалектики, единства противоположностей были для него не пустым звуком. В «Еврейских мелодиях» звучат три аспекта гейневского

отношения к еврейству: человечески-бытовой, историко-романтический и религиозный, нашедшие отражения в трёх поэмах: «Принцесса Суббота», «Иегуда бен Галéви» и «Диспут». Они составляют неразрывное триединство и, конечно же, должны рассматриваться вместе.

Однако наиболее известна последняя из них - «Диспут». Впервые она была переведена в России ещё в 1860-е годы, но, как и следовало ожидать, была сразу же запрещена к печати цензурой. После февральской революции 1917 года появилось несколько новых переводов, в том числе сделанный Исаем Мандельштамом – однофамильцем и дальним родственником Осипа Мандельштама. Впоследствии появился более совершенный, на мой взгляд, перевод, сделанный Александром Дейчем с его заключительным резюме королевы Бланки, призванной вынести вердикт в споре между представителями католической и иудейской религии:

“Я не знаю, кто тут прав, –
Пусть другие то решают,
Но раввин и капуцин
Одинаково воняют”.

В переводе Мандельштама последняя строфа звучит более прямолинейно:

“Ничего не поняла
Я ни в той, ни в этой вере,
Но мне кажется, что обе
Портят воздух в равной мере”.

Думаю, что Гейне всё-таки предпочёл бы вариант Дейча, тем более что сам не ставил знака равенства между верой и религией. Для “прирожденного врага всех позитивных религий”, каковым Гейне провозгласил себя ещё в юности, любая религия отравляет воздух, не давая дышать. Тем не менее, в диспуте двух вер у самого Гейне, сколь бы насмешливо он ни относился к “аргументам” обеих сторон, “реб Иуда из Наварры” явно вызывал большую симпатию, чем его противник.

Любопытно в связи с этим вспомнить фрагмент из автобиографической книги создателя кибернетики Норберта Винера «Я – математик». Внутренняя тревога, состояние депрессии, обусловленные “напряжённостью и смутой предвоенных лет”, заставили его обратиться к помощи психоаналитика. Он пишет: “Лёжа на койке психиатра, я пытался составить обычный психоаналитический отчет, дополняя его интуитивными догадками о своих побуждениях и свойственными мне оценками духовных ценностей. Я говорил своему врачу, как много значит для меня импульс творчества, какое глубокое удовлетворение приносит мне успех в работе и как прочно это чувство связано с моим пониманием прекрасного. Я рассказал ему о том, что мне нравится в литературе и, в частности, в поэзии. У Гейне встречаются некоторые отрывки с описанием религиозного экстаза евреев, особенно в «Диспуте» и «Принцессе Субботе», которые я не могу перечитывать без слёз. Я... испытываю глубокое волнение, когда Гейне внезапно переходит от описания убожества и низости повседневной жизни к восторженному прославлению Бога и человеческого достоинства презренного еврея”. То есть, скажем, Винер отнюдь не воспринимает «Диспут» как направленный против еврейства, но, напротив, - ставит его в один ряд с апологетической «Принцессой Субботой».

В 1831 году, увлечённый революционными идеями, Гейне уехал из Германии во Францию и с 1843 года до самой смерти в 1856 году он практически безвыездно жил в Париже.

В последние годы жизни, как пишет немецкий левый социал-демократ Франц Меринг, Гейне “сделал шаг назад в теологии - к старому суевию, к личному богу”. Это, в частности, вызвало злобные комментарии Евгения Дюринга. Хотя все мы когда-то учили и “сдавали” работу Энгельса «Анти-Дюринг», вряд ли кто-нибудь из нас сейчас сможет вспомнить, в чём заключались его философские заблуждения. Но Дюринг ещё “прославился” и своей яростной юдофобией, за что был весьма почитаем Гитлером. В книге «Еврейский вопрос» Дюринг злорадствует: “Гейне не в шутку, а совершенно серьёзно, насколько вообще

может быть речь о серьёзности у этой бессодержательной природы, под конец в своих писаниях прямо высказывался, что ему нужна помощь Божия; что Библия есть лучшая книга и что к ней обратился он, убедившись, что эллинизм и философия – ни к чему. Такова была хилость Гейне и телесная, и духовная. Говоря о Библии, он разумел Ветхий Завет, и следовательно, думал о помощи Бога своих отцов. Гейне не был религиозен в смысле ортодоксальности или синагоги; но под старость в нём воскрес иудей так, как это возможно для лица образованного. Всё лучшее, во что когда-то верил и что чувствовал писатель и поэт, теперь отпало, как простой привесок”.

Лучший ответ на этот выпад можно найти, наверно, у самого Гейне: “Нет, мои религиозные убеждения и взгляды остались свободными от всякой церковности, колокольный звон не привлёк меня, алтарные свечи меня не ослепили. Я не играл ни с какой символикой и не совершенно отказался от моего разума. Я ни от чего не отрёкся, даже от моих старых языческих богов, от которых я хотя и отвернулся, но расстался с ними в дружбе и любви”.



Генрих Гейне. Портрет работы Морица Оппенгейма. 1831

Известно, что Пушкин внимательно читал Гейне. Не так давно Государственная публичная библиотека имени Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге получила в дар от Королевской библиотеки в Стокгольме фотокопию

автографа ранее неизвестного письма Пушкина к шведскому дипломату Густаву Нордину. Письмо написано по-французски. В переводе оно звучит так: “Соблаговолите, милостивый государь, принять мою самую искреннюю благодарность за Вашу любезную контрабанду. Простите ли Вы мне, если я ещё Вас затрудню? Мне было бы весьма необходимо иметь книгу о Германии этого повесы Гейне. Смею ли я надеяться, что Вы будете так добры, что достанете также и её? Примите, милостивый государь, уверение в моём высоком уважении. А. Пушкин”

Шведский дипломат выполнил просьбу Пушкина - в библиотеке поэта стоят пятый и шестой тома сочинений Гейне на французском языке, содержащие ту самую книгу «О Германии», которую Пушкин просил достать. Несколько ранее, в апреле 1835 года, Пушкин получил от графа Фикельмона второй и третий тома этого издания с «Путевыми картинками». Во втором томе была обнаружена заложенная записка Фикельмона к Пушкину: “Вот два тома контрабанды, которые граф Фикельмон имеет удовольствие предложить господину Пушкину и которые он просит не отказать принять на память - и как визитную карточку при прощании” (подлинник по-французски). В библиотеке Пушкина имеется также четвертый том - «О Франции». Все указанные произведения Гейне были подвергнуты в России строгому цензурному запрету. Сочинения Гейне, по мнению одного из цензоров, избилуют “революционными мыслями, оскорбительными выходками против России и изъяснениями, предосудительными в нравственном и религиозном отношениях”. Касаясь книги «О Германии», которой интересовался Пушкин, цензор отметил, что её “автор нередко даёт волю оригинальному своему остроумию и выражается неприлично шутливым тоном о предметах важных и священных”.

Первая попытка перевода стихов Гейне на русский язык была предпринята Фёдором Ивановичем Тютчевым. Его опыты были напечатаны в 1829-30 годах в альманахе «Галатее», но прошли практически незамеченными. Среди тютчевских переводов был и этот:

На севере мрачном, на дикой скале
Кедр одинокий под снегом белеет.
И сладко заснул он в инистой мгле,
И сон его вьюга лелеет.
Про юную пальму всё снится ему,
Что в дальних пределах востока
Под пламенным небом, на знойном холму
Стоит и цветёт, одинока...

Для любого из нас это стихотворение в большей степени ассоциируется с лермонтовским:

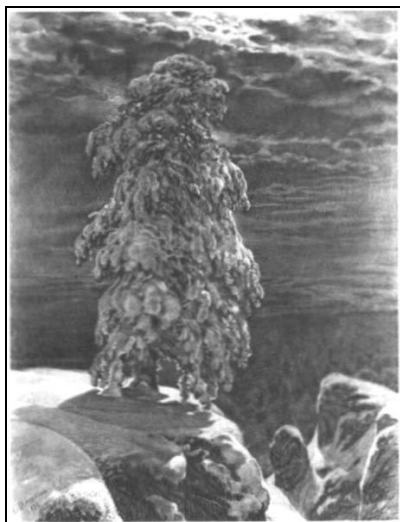
На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.
И снится ей всё, что в пустыне далёкой –
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утёсе горячем
Прекрасная пальма растёт.

Формально – по ритмическому рисунку, по организации строфы - лермонтовское стихотворение дальше от гейневского оригинала, чем перевод Тютчева, но по своим поэтическим достоинствам оно, конечно, неизмеримо выше. Сам Гейне говорил незадолго до смерти одному французскому германисту, имея в виду свои стихи: “Есть такие вещи, которые непременно нужно переложить, а не переводить”.

Вместо сосны у Лермонтова, более органичной для русской поэтической образности, Тютчев переводит гейневское Fichtenbaum (сосна, пихта) как кедр. В принципе, он абсолютно прав, поскольку и Гейне намеренно использует слово мужского рода вместо возможного Fichte, чтобы создать метафору любви к далёкой женщине. У Лермонтова вместо этого возникает мотив разделённых душ. Вслед за Тютчевым, образ кедра использовали многие другие переводчики вплоть до Брюсова, однако плоды их трудов никак нельзя назвать удачными. Фет, чтобы сохранить метафору Гейне, даже пошёл на замену сосны

дубом, также, вроде бы, более естественным в русском поэтическом языке. И тем не менее, если бы не было лермонтовского стихотворения, я бы отдал предпочтение переводу Михаила Ларионовича Михайлова, хотя и он допускает ту же вольность, что и Лермонтов, пренебрегая “разнополостью” деревьев:

На северном горном утёсе
Стоит одинокая ель.
Ей дремлется, сонную снежным
Покровом одела метель.
И ели мерещится пальма,
Что в дальней восточной земле
Одна молчаливо горюет
На зном сожжённой скале.



Иван Шишкин. На севере диком... (1890)

Лермонтов с поэзией Гейне познакомился лишь в 1841 году, в последний год своей недолгой жизни. В книге Бориса Михайловича Эйхенбаума «Лермонтов» есть короткая фраза, что “его поэзия резко отделяется от них (имеются в виду русские поэты первой половины XIX века, в первую очередь - Пушкин, Баратынский и Тютчев)

отрицательным характером содержания. Нечто похожее (хотя мы и не думаем их сравнивать) видим мы в Гейне”. Может быть, Лермонтов как раз и почувствовал эту свою схожесть “отрицательного характера содержания” с немецким поэтом.

В тетради для записей, подаренной Лермонтову князем Владимиром Фёдоровичем Одоевским весной 1841 года, есть ещё одно стихотворение, тема которого также взята у Гейне, и само стихотворение предварено двумя строчками по-немецки: Они любили друг друга, но ни один не желал признаться в этом другому. Heine. В переводе Лермонтова отступление от оригинала, кажется, не пошло на пользу стихотворению ни по форме (обилие эпитетов, избыточное многословие), ни по поэтической мысли (“не узнали друг друга в загробном свидании” вместо “сами не знали о том, что умерли”).

И ещё одно восьмистишие Гейне из «Книги песен». Вот его почти подстрочный перевод, по Левику:

Смерть – это ночь, прохладный сон,
А жизнь – тяжёлый, душный день.
Но смерклось, дрёма клонит,
Я долгим днём утомлён.
Я сплю – и липа шумит в вышине,
На липе соловей поёт,
И песня исходит любовью, –
Я слышу её даже во сне.

По-видимому, для Гейне это был не более чем поэтический стереотип представления о возделенном загробном покое, но строчки Гейне послужили “затравкой”, центром кристаллизации для создания одного из удивительнейших произведений русской лирики, стихотворения Лермонтова, одного из последних, вписанных в “тетрадь Одоевского”, – “Выхожу один я на дорогу...” По сравнению с Гейне, Лермонтов переводит тему совершенно в другой регистр. За несколько лет до конца своей жизни к этому же стихотворению Гейне обратился и Фёдор Иванович Тютчев. Формально его вариант достаточно близок к первоисточнику, чтобы быть

названным «Из Гейне», как Тютчев обычно помечал свои переводы, однако в этот раз он назвал его «Мотив Гейне», хотя точнее, может быть, было бы «Мотив Гейне и Лермонтова».

Тютчев познакомился с самим Гейне и его стихами в 1828 году, будучи сверхштатным чиновником русской миссии в столице Баварии Мюнхене. Кажется даже странным то глубокое впечатление, которое произвели на Тютчева и личность, и поэзия Гейне, – настолько различились они между собой в чисто человеческом плане, в своих общественно-политических взглядах, в поэтических предпочтениях.

Внутренняя полемика с Гейне ощущается в незавершённых тютчевских стихах:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

По-видимому, это стихотворение было прямой репликой на философское эссе Гейне, где он писал, что природа есть лишь слепок человеческого языка – “Мир есть отпечаток слова”.

Вместе с тем, Тютчев, по-видимому, пытался освоить, пропустить через своё поэтическое “я” гейневское мировосприятие. Современный российский литературовед с удивительной непосредственностью пишет: “Тютчев взял однажды первую попавшуюся страницу из дорожного письма Гейне (имеется виду 31-я глава третьей части «Путевых картин») и перевел её столь вдохновенными стихами, что получилось не только полноценное, но и на редкость прекрасное лирическое стихотворение”. Я не назвал бы это стихотворение “на редкость прекрасным”, но его содержание даёт практически точный перевод прозаического текста Гейне. Мне кажется, что в последних строфах гейневского текста Тютчев уловил переключку с одой «Ehgei monumentum...» Горация и именно это подтолкнуло его к стихотворному переводу.

...Что мне готовит Муза? Лавр поэта
Почтит иль нет мой памятник надгробный?
Поэзия душе моей была
Младенчески-божественной игрушкой –
И суд чужой меня тревожил мало.
Но меч, друзья, на гроб мой положите!
Я воин был! я ратник был свободы
И верою и правдой ей служил
Всю жизнь мою в её священной брани...

Пушкинский «Памятник» ещё не был написан, но уже существовали «Памятники» Ломоносова и Державина, и тютчевская версия, по-моему, заслуживает рассмотрения в этом ряду.

О впечатлении, произведенном на Тютчева стихами Гейне, можно судить по количеству выполненных им переводов «Из Гейне» - оно больше, чем число переводов из Гёте, Шиллера, Уланда и других немецких поэтов вместе взятых. А вот о том, насколько внутренне чужда была Тютчеву поэзия Гейне по форме и содержанию и насколько безуспешны были его попытки преодоления этой чужести, можно судить по качеству отдельных переводов. Порой они просто производят впечатление творчества какого-нибудь будущего телеграфиста Ятя.

Любопытна реплика Алексея Константиновича Толстого, которая, правда, говорит о нём самом не меньше, чем о Гейне и его поэзии: “Я перечёл Гейне и нахожу, что он истинный поэт, и поэт замечательный – и чрезвычайно оригинален. Как мог он быть дурным человеком?” Характерно и замечание Фридриха Ницше. В книге «Ессе Номо, или Как становятся собой» он пишет: “Высшее понятие о лирическом поэте дал мне Генрих Гейне. Тщетно ищу я во всех царствах тысячелетий столь сладкой и страстной музыки. Он обладал той божественной злобой, без которой я не могу мыслить совершенства, - я определяю ценность людей, народов по тому, насколько неотделим их Бог от Сатира. И как он владел немецким языком! Когда-нибудь скажут, что Гейне и я были лучшими артистами немецкого языка - в неизмеримом отдалении от всего, что сделали с ним просто немцы”. В статье «Оскар Уайльд и

Генрих Гейне», проводя аналогию между этими двумя, как он их называет, наряду с Виктором Гюго и Фридрихом Ницше, “титанами европейского романтизма”, Лион Фейхтвангер пишет: “Никому из немецких лириков не удалось создать столь чарующих ритмов, подобных тем, которыми так богаты стихи Гейне”.



Генрих Гейне. Гравюра Гедана (с обложки книги П. Вейнберга «Генрих Гейне. Его жизнь и литературная деятельность», 1891

В вышедшей в 1892 году в серии «Жизнь замечательных людей» книге Вейнберга «Генрих Гейне. Его жизнь и литературная деятельность» мы читаем: “Его «Лирическое интермеццо» – сборник песен, полных удивительной гармонии, всевозможных оттенков, обаятельной прелести, песен, в которых чистый лирик явился во всей зрелости, несмотря на столь молодые годы. Эти песни, составив его громкую славу, теперь закрепили её на всё будущее время. Имя Гейне, ещё за несколько месяцев почти никому неведомое, вписалось неизгладимыми буквами на страницы истории немецкой поэзии, и этот юноша мог услышать, как вдруг вся Германия запела его песни и как множество поэтов и поэтиков пустились подражать этим совершенно новым, неслыханным дотоле в немецкой литературе звукам”.

На интернете утверждают, что на стихи Гейне написано около десяти тысяч музыкальных произведений.

Романсы и циклы песен на стихи Гейне писали Шуман («Два гренадера», цикл «Любовь поэта»), Шуберт, Брамс, Лист, Мендельсон, Чайковский, Рубинштейн, Рахманинов и другие. Яков Гордин насчитал 48 романсов русских композиторов на лермонтовское переложение стихотворения Гейне «На севере диком...», 18 романсов «Они любили друг друга...» и так далее. Любопытно, что в начале своей музыкальной карьеры писал на стихи Гейне и Вагнер, что не помешало ему впоследствии обрушиваться на Гейне с самыми грубыми антисемитскими нападками.



Лорелея. Гравюра Хольштиха фон Келлера

В гейневский цикл «Возвращение на родину» книги «Путешествие по Гарцу» входит одно из самых знаменитых стихотворений Гейне - баллада «Лорелея» (или «Лорелей»), приобретшая, по словам Вейнберга, статус “первой народной песни немецкой нации”. Даже нацисты, сжигавшие книги Гейне, пытавшиеся искоренить самую память о нём и стёршие с лица земли в марте 1941 года его могилу на парижском кладбище, вынуждены были включить «Лорелею» в антологии немецкой поэзии, правда, как народную песню или же как “произведение неизвестного автора”.

Образ Лорелеи сам по себе не является ни порождением народной фантазии, ни созданием самого Гейне. Образ волшебной девы, расчёсывающей косы на высоком утёсе над Рейном и губящей проплывающих мимо гребцов своим пеньем, был создан гейдельбергским романтиком Клеменсом Brentano – в романе «Годви» якобы народную песню о Лореляй поёт главная героиня. До Гейне этот сюжет был также использован Отто фон Лебенем, но всенародную и всемирную известность получило только стихотворение Гейне. Имя волшебницы созвучно немецкому “Lure Lay” – сланцевый утёс, а также перекликается с окутанными романтическим флёром женскими именами Лаура, Лора, Ленора.

Первый, по-видимому, перевод «Лорелеи» на русский язык был сделан в 1839 году Каролиной Павловой. Выполненный скачущим четырёхстопным хореем, сейчас он производит почти анекдотическое впечатление. Многие переводчики Гейне пробовали свои силы на «Лорелее». Похоже, что и лермонтовская «Царица Тамара» является отголоском баллады Гейне. По мне, лучшие переводы «Лорелеи» - Саши Чёрного, Блока и Левика. Они наиболее точно передают построение, интонацию и общий настрой гейневской баллады, практически без словесной отсебятины, засоряющей переводы Павловой или Мея. Все три используют близкие стихотворные размеры, так что неудивительно, что они во многом похожи между собой. По-видимому, уже вряд ли можно ожидать какого-то принципиально нового переводческого прочтения «Лорелеи» по-русски. Появляющиеся время от времени новые переводы дальше уходят от оригинала, чем ставшие каноническими версии Блока, Левика, Маршака.

Само звучание имени “Лорелея” вошло в русский язык олицетворением иррационального искушения. Андрей Белый в статье «Символизм» вычерчивает такую словесную фигуру: “Искусство – особый вид творчества, освобождающий природу образов от власти волшебной Лорелеи,.. отвлекающей... от подлинной жизни к жизни видимой”. Только чисто звуковой, аудиальный образ этого имени, наверно, объясняет его появление в стихотворении

Осипа Мандельштама «Декабрист», написанном летом 1917 года. Имя Лорелеи, вопреки реальной возможности, возникает рядом с символами рейнского похода русской армии против Наполеона, из которого будущие декабристы, вынесли идеи вольнолюбия.

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.



Генрих Гейне в «матрасной могиле». Рисунок Шарля Глейра, 1851

У Гейне был прогрессирующий паралич или то, что раньше по-русски называлось сухоткой спинного мозга. В мае 1848 г. он в последний раз, хромым и полуслепым, вышел из дому. С этого времени Гейне на восемь лет был погребён в “матрасной могиле” - из-за сильнейших непрерывных болей в позвоночнике он мог лежать только на двенадцати сложенных друг на друга матрасах. Однако именно за эти годы создана примерно треть его поэтического наследия. Свою последнюю большую книгу стихов «Романцero» он называл “золотой книгой побеждённого”, имея в виду, что был повержен и побеждён тяжёлой и мучительной болезнью.

Биограф и издатель поэта Штротдман писал: “Удивительно то, что Гейне даже в ужаснейших мучениях сохраняет неослабевающую силу духа, и острота логического мышления ни на минуту не покидает его. Однажды, испытывая сильнейшие судороги, поэт говорил своему посетителю – Для меня большое утешение, что мысль моя продолжает работать и мой ум всегда ясен. В течение всей своей болезни я всё время занимался умственной работой, хотя врачи и считали, что это вредит мне. Но, я думаю, это, наоборот, значительно содействовало тому, что моё состояние не ухудшилось ещё больше. Я никогда не замечал, чтобы напряжённая работа мысли вредно влияла на мой организм; она действовала скорее так же благотворно, как радость и весёлое настроение”.

Вторая часть книги «Романцero» носит название «Ламентации», то есть сетования. В итальянской опере есть термин “ламенто” – музыкальное сочинение скорбного, жалобного характера, плач, однако стихи Гейне меньше всего похожи на оплакивание самого себя. Последнее стихотворение раздела «Ламентации» называется «Enfant perdu» – переводя дословно с французского: потерянное дитя. В годы французской революции 1789 года так назывался часовой на посту, выдвинутом в расположение противника.

Как часовой, на рубеже свободы
Лицом к врагу стоял я тридцать лет.
Я знал, что здесь мои промчатся годы,
И я не ждал ни славы, ни побед.
Пока друзья храпели беззаботно,
Я бодрствовал, глаза вперив во мрак.
(В иные дни прилёт бы сам охотно,
Но спать не мог под храп лихих вояк.)
Порой от страха сердце холодело
(Ничто не страшно только дураку!) –
Для бодрости высвистывал я смело
Сатиры злой звенящую строку.
Ружьё в руке, всегда на страже ухо, -
Кто б ни был враг – ему один конец!
(Вогнал я многим в мерзостное брюхо

Мой раскалённый, мстительный свинец).
Но что таить! И враг стрелял порою
Без промаха, - забыл я ранам счёт.
Теперь – увы! я всё равно не скрою –
Слабеет тело, кровь моя течёт...
Свободен пост! Моё слабеет тело...
Один упал – другой сменил бойца!
Я не сдаюсь! Ещё оружие цело,
И только жизнь иссякла до конца.

Альтернативой этому переводу Вильгельма Левика является перевод Михаила Михайлова. Впервые он был напечатан в антологии Гербеля «Немецкие поэты в биографиях и образцах» (Санкт-Петербург, 1877 год), подписанный криптонимом ММ. Дело в том, что Михайлов переводил это стихотворение, отбывая срок шестилетних каторжных работ за написание и распространение в 1861 году прокламации «К молодому поколению». Пожалуй, в переводе Михайлова точнее и менее декларативно дан конец стихотворения. Последняя строфа у Михайлова звучит так:

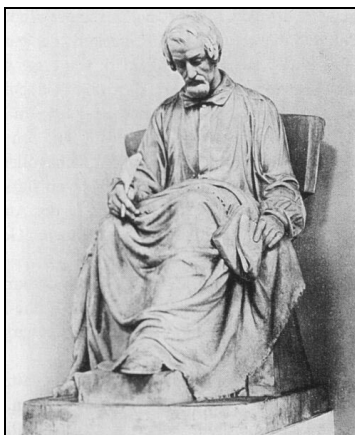
Где ж смена? Кровь течёт, слабеет тело...
Один упал – другие подходи!
Но я не побеждён: оружие цело.
Лишь сердце порвалось в моей груди.

Лев Гинзбург, многие годы работая над переводом этого стихотворения, дал вариант последней строки “Порвалось лишь сердце моё..”. Завершить свою работу он не успел, а строчка была использована им как название романа-воспоминаний. Кстати, именно Гейне принадлежит ходовая фраза: “Если мир дал трещину, она должна пройти через сердце поэта...”

За несколько дней до смерти Гейне его посетил австрийский поэт Альфред Мейснер. Он спросил у Гейне, каковы его отношения с Богом, на что тот, улыбаясь, ответил: “Будьте спокойны, Бог простит меня. Это его профессия”.

Через два года после смерти Гейне в России вышел первый сборник его стихов в переводах Михаила

Михайлова. Затем появились сборники переводов Костомарова, Мейснера, Шкаффа, Вейнберга и, наконец, собрание сочинений Гейне под редакцией Вейнберга, собравшее лучшие на то время переводы. Сейчас большинство из них забыто, вытесненное более совершенными работами поэтов-переводчиков XX века.



Мраморная скульптура Гейне работы Людвиг Гасселрииса, 1891

Но при этом что-то и потерялось в непосредственности восприятия. Поэтому, может быть, имеет смысл закончить старым, слегка архаичным и практически забытым переводом из Гейне Алексея Константиновича Толстого:

У моря сажу на утёсе крутом
Мечтами и думами полный.
Лишь ветер да тучи, да чайки кругом,
Кочуют и пенятся волны.
Знавал и друзей я и ласковых дев –
Их ныне припомнить хочу я:
Куда вы сокрылись? – Лишь ветер да рев,
Да пенятся волны, кочуя.



Виктор Финкель

Иосиф Бродский об эмиграции и свободе

*Паршивый мир, куда ни глянь.
Куда поскачем, конь крылатый?
Везде дебил иль соглядатай
или талантливая дрянь.
Иосиф Бродский, Яков Гордин
К лопаткам приросла бесцветная мишень
Иосиф Бродский
сорвись все звёзды с небосвода,
исчезни местность,
все же не оставлена свобода,
чья дочь – словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрити, перо. Черней, бумага.
Лети, минута.
Иосиф Бродский*



ичность Иосифа Бродского не всегда была той харизматической фигурой, к которой постепенно, и, на мой взгляд, совершенно напрасно приучают его читателей. Это вообще свойственно русскому литературоведению – каждый выдающийся поэт, добившийся положения на литературном Олимпе, немедленно теряет свой подлинный облик и становится фигурой, лишённой тени и теней.

Именно в таком приглаженном, обстриженном виде он только и приемлем для школьной хрестоматии. Только в таком! Ибо в противном случае пришлось бы нарушить традиции Великодержавности и Государственности,

которыми, якобы, движима всякая достойная восхваления и страниц школьного учебника поэзия.

С Бродским подобная процедура почти наверняка обречена на полный провал. Слишком многое в его поэзии несет на себе отпечаток неприятия не просто коммунизма, но и изначальных категорий российского фундамента и менталитета. И если в молодые годы, находясь под прессингом и контролем партийного аппарата и карательных органов, он, возможно, испытывал колебания, то, оказавшись на Западе, он отпустил себя. Можно спорить о тех или иных особенностях характера и личности Иосифа Бродского. Но, по меньшей мере, одна - огромное чувство собственного достоинства, более того, гордости, еще более того - гордыня, - сомнения не вызывает ("Зимняя почта". 1964):

...Не обессудь
за то, что в этой подлинной пустыне,
по плоскости прокладывая путь,
я пользуюсь альтиметром гордыни.

Это чувство большого Поэта было многократно ущемлено в России. И, если бы дело касалось только лишь угроз ("Зофья". 1962)?:

Я трубку снял и тут же услышал:

– Не будет больше праздников для вас
не будет собутыльников и ваз

не будет вам на родине жилья
не будет поцелуев и белья.

не будет именинных пирогов
не будет вам житья от дураков.

не будет вам ни хлеба ни питья
не будет вам на родине житья.

не будет вам надежного письма
не будет больше прежнего ума.

Со временем утонете во тьме
Ослепнете. Умрете вы в тюрьме

Былое оборотится спиной
подернется реальность пленой.-

Я трубку опустил на телефон
но говорил, разъединенный он.

Я галстук завязал и вышел вон.

Но эта страна сочла необходимым пропустить Поэта
едва ли не через все круги подведомственного ей ада ("Сан-
Пьетро". 1980):

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озирал полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя что сызнава входит в моду,
сеял рожь, покрывал черной толью гумна
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок.
Позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешел на шепот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

Ретроспективный просмотр поэзии Бродского
показывает, как зрело в нем ощущение человека без Родины.
Еще в 1962 году ("От окраины к центру") он провидчески
смоделировал свое будущее – свое полное отторжение:

Не жилец этих мест,
не мертвец, а какой-то посредник,
совершенно один
ты кричишь о себе напоследок:
никого не узнал,
обознался, забыл, обманулся,
слава Богу, зима.
Значит я никуда не вернулся.

Слава Богу, чужой.
Никого я здесь не обвиняю.
Ничего не узнать.
Я иду, тороплюсь, обгоняю.
Как легко мне теперь,
оттого, что ни с кем не расстался.
Слава Богу, что я на земле без отчизны остался.

Поздравляю себя!
Сколько лет проживу, ничего мне не надо.
Сколько лет проживу,
столько дам за стакан лимонада.
Сколько раз я вернусь –
но уже не вернусь – словно дом запираю,
сколько дам я за грусть от кирпичной трубы
и собачьего лая.

Эта боль и любовь к родному городу всегда соседствовали в его поэзии с воспоминаниями о горечи и унижении ("Полдень в комнате". 1978):

Я родился в большой стране,
в устье реки. Зимой
она всегда замерзала. Мне
не вернуться домой.
.....
Там был город, где, благодаря
точности перспектив,
было вдогонку бросаться зря,
что-либо упустив.

Мост над замерзшей рекой в уме

сталью своих хрящей
мысли рождal о другой зиме –
то есть зиме вещей.

.....

Я был скорее звуком, чем -
стыдно сказать - лучом
в царстве, где торжествует чернь,
прикидываясь грачом...

В 1967 году в "По дороге на Скирос" Бродский прямо говорит об унижении, как первопричине его нежелания возвращаться. В те времена речь шла, о Ленинграде. Но настоящему Поэту дано заглянуть и в будущее. Как оказалось впоследствии, он не пожелал возвратиться и в Россию:

Я покидаю город, как Тезей -
свой лабиринт, оставив Минотавра
смердеть, а Ариадну – ворковать
в объятьях Вакха.

Вот она, победа!

.....

.....И мы уходим.

Теперь уже и вправду - навсегда.
ведь если может человек вернуться
на место преступления, то туда,
где был унижен, он придти не сможет.

.....

Когда-нибудь придется возвращаться...
Назад. Домой. К родному очагу.
И ляжет путь мой через этот город.
Дай бог тогда, чтоб не было со мной
двуострого меча....

А чего, собственно, можно было требовать от Поэта иного, после многих лет ужасающей жизни, гонимого, преследуемого, ("К Северному краю". 1964), притом, ни за что:

Северный край, укрой.

И поглубже. В лесу.
Как смолу под корой,
спрячь под веком слезу.
И оставь лишь зрачок,
словно хвойный пучок,
на грядущие дни.
И страну заслони.

Нет, не волнуйся зря:
я превращусь в глухаря,
и, как перья, на крылья мне лягут
листья календаря.
Или спрячусь, как лис,
от человеческих лиц,
от собачьего хора,
от двуствольных глазниц.

.....

Так шуми же себе
в судебной своей судьбе
над моей головою,
присужденной тебе,
но только рукой (плеча)
дай мне воды (ручья)
зачерпнуть, чтоб я понял,
что только жизнь - ничья.

Не перечь, не порочь.
Новых гроз не пророчь.
Оглянись, если сможешь -
так и уходят прочь:
идут сквозь толпу людей,
потом - вдоль рек и полей,
потом сквозь леса и горы.
Все быстрее, все быстрее.

Это чувство преследуемого сохранилось в Поэте навсегда, даже много лет спустя в спокойной обстановке 1987 года, ("Чем больше черных глаз, тем больше переносиц..."), в условиях жизни признанного и ни от кого не зависящего мэтра поэзии. Вероятно, в глубине души он

сохранил ощущение загнанности, настороженной затравленности. Не исключено, что это стало его внутренней сущностью:

Чем больше черных глаз, тем больше переносиц,
а там до стука в дверь уже подать рукой.
Ты сам себе теперь дымящий миноносец
и синий горизонт, и в бурях есть покой.
Носки от беготни крысиныя промокли.
К лопаткам приросла бесцветная мишень.

Добавьте сюда и то, что он всегда допускал возможность сведения с ним счетов тоталитарным монстром, проигравшим схватку вчистую и способным послать ликвидаторов. Об этом Поэт недвусмысленно пишет еще в "Прощайте, мадемуазель Вероника" (1967)

Русский орел, потеряв корону,
напоминает сейчас ворону.
Его, горделивый недавно, клеток
теперь превратился в картавый рокот.
Это – старость орлов или – голос страсти,
обернувшийся следствием, эхом власти.
И любовная песня - немногим тише.
Любовь - имперское чувство. Ты же
такова, что Россия, к своей удаче,
говорить не может с тобой иначе.

.....
Доброй ночи тебе, да и мне - не бденья.
Доброй ночи стране моей для сведенья
личных счетов со мной пожелай оттуда,
где посредством верст или просто чуда
ты превратишься в почтовый адрес.

Обстановка многих лет охоты заставляет преследуемого выработать свой взгляд на страну, обидевшую его. И Бродский это сделал по-своему. В 1972 году он написал "Мы не пьем вина на краю деревни..." – удивительный психологический портрет России. Это, конечно же, не документированные факты и истины. Но это

поэтический эмоциональный путь к осмыслению того опыта, который имеется в распоряжении каждого, родившегося или долго жившего в России. Недаром, эпиграфом к стихотворению выбрана строка из Вильяма Блейка: "Внемлите глас Певца!":

Мы не пьем вина на краю деревни.
Мы не ладим себя в женихи царевне.
Мы в густые щи не макаем лапоть.
 Нам смеяться стыдно и скушно плакать

Мы дугу не гнем пополам с медведем.
Мы на сером волке вперед не едем,
и ему не встать, уколовшись шприцем
 или оземь грохнувшись, стройным принцем.

Зная медные трубы, мы в них не трубим.
Мы не любим подобных себе, не любим
тех, кто сделан был из другого теста.
 Нам не нравится время, но чаще – место.

Потому что север далек от юга,
наши мысли цепляются друг за друга.
когда меркнет солнце, мы свет включаем,
 завершая вечер грузинским чаем.

Мы не видим всходов из наших пашен.
Нам судья противен, защитник страшен.
Нам дороже свайка, чем матч столетья.
 Дайте нам обед и компот на третье.

.....
Нам приятней глупость, чем хитрость лисья.
Мы не знаем, зачем на деревьях листья.
И когда их срывает Борей до срока,
 ничего не чувствуем, кроме шока.

Потому что тепло переходит в холод,
наш пиджак зашит, а тулуп проколот.
Не рассудок наш, а глаза ослабли,
 чтоб искать отличие орла от цапли.
Мы боимся смерти, посмертной казни.

Нам знаком при жизни предмет боязни:
пустота вероятней и хуже ада.

Мы не знаем, кому нам сказать "не надо".

Наши жизни, как строчки, достигли точки.
В изголовьи дочки в ночной сорочке
или сына в майке не встать нам снами.

Наша тень длиннее, чем ночь пред нами.

То не колокол бьёт над угрюмым вечем!
Мы уходим во тьму, где светить нам нечем.
Мы спускаем флаги и жжём бумаги.

Дайте нам припасть напоследок к фляге.

Почему всё так вышло? И будет ложью
на характер свалить или Волю Божью.
Разве должно было быть иначе?

Мы платили за всех, и не нужно сдачи.

Не со всем в приведенном стихотворении можно согласиться. Например, спорен его итог. Разве дело только в том, что страна за кого-то платила? Если это и верно, то только в отношении оружия. Дело в ином. Страна претендовала на должность Правителя Мира, якобы во благо Всех, а на самом деле – ко всеобщему Злу и Вреду. В том числе и своему собственному. Ну и, конечно же, на все Воля Б-жья!

В том же 1972 году в "Открытка с тостом" Бродский поясняет свой взгляд на положение вещей в России следующим образом:

Должно быть, при взгляде вперед,
заметно над Тверью, над Волгой:
другой вырастает народ
на службе у бедности долгой.
Скорей равнодушный к себе,
чем быстрый и ловкий в работе,
питающий в частной судьбе
безжалостность к общей свободе.

В приведенных выше двух стихотворениях Бродский проявляет себя тонким психологом и аналитиком, держащемся на почти академических позициях. Но в том же самом 1972 году, он отпустил себя, – сказались десять лет ухода от погони. И в "Набросок" он нарисовал, так, как он видел, мягко говоря, не слишком доброе, а если быть прямым – то ненавистное ему пространственное изображение менталитета России:

Холуй трясется. Раб хохочет.
Палач свою секиру точит.
Тиран кромсает каплуна.
Сверкает зимняя луна.

Се - вид Отечества, гравюра.
На лежаке – Солдат и Дура.
Старуха чешет мертвый бок.
Се – вид Отечества, лубок.

Собака лает, ветер носит.
Борис у Глеба в морду просит.
Кружатся пары на балу.
В прихожей – куча на полу.

Луна сверкает, зреньё муча.
Под ней, как мозг отдельный, туча...
Пуускай Художник, паразит,
другой пейзаж изобразит.

В последнем абзаце, вероятно, Поэт видел себя, как и любого творческого интеллигента холодными, злобными и ненавидящими глазами власть предержащих: изображают чёрт-те что, понимаешь, искажают, клеветают... Использована прекрасная метафора "как мозг отдельный, туча...". Причем под Луной – прибежищем злых сил. Не намного мягче и строки из поэмы "Горбунов и Горчаков" (1965-1968):

"Огромный город в сумраке густом".
"Расчерченная школьная тетрадка".
"Стоит огромный сумасшедший дом"

"Как вакуум внутри миропорядка"
"Фасад скрывает выстуженный двор,
заваленный сугробами, дровами"
"Не есть ли это тоже разговор,
коль скоро все описано словами?"
"Здесь – люди, и сошедшие с ума
от ужасов – утробных и загробных".

Казалось бы, речь идет о сумасшедшем доме. Но вспомните советскую и партийную реакцию даже на тщательно закамуфлированные подтексты. Что же говорить о приведенном десятистрочии, когда аналогия со страной просто бросается в глаза. Тем более что вся поэма состоит из глубоких бесед двух образованных, умных и интеллигентных людей, названных и обозначенных государством и обществом клиническими идиотами и низведенных ими до положения клиентов психиатрической лечебницы, доносчиков и стукачей.

В 1987 году в "Назидание" он рисует страшную, почти доисторическую обстановку в современной российской глубинке:

Путешествуя в Азии, ночуя в чужих домах,
в избах, банях, лабазах - в бревенчатых теремах,
чьи копченые стекла держат простор в узде,
укрывайся тулупом и норови везде
лечь головой в угол, ибо в углу трудней
взмахнуть - притом в темноте – топором над ней,
отяжелевшей от давеча выпитого, и аккурат
зарубить тебя насмерть. Вписывай круг в квадрат
.....

Не откликайся на "Эй, паря!" Будь глух и нем.
Даже зная язык, не говори на нем.
Старайся не выделяться - в профиль, анфас; порой
просто не мой лица. И когда пилой
режут горло собаке, не морщься. Куря, гаси
папиросу в плевке. Что до вещей, носи
серое, цвета земли; в особенности белье,
чтоб уменьшить соблазн тебя закопать в нее.

К пятой годовщине своего вынужденного отъезда из России он пишет своего рода программное эмиграционное стихотворение ("Пятая годовщина. 4 июля 1977"). Оно настолько емко и пространственно, что заслуживает быть построчно пронумерованным и процитированным почти целиком, ибо это настоящее социологическое полотно - исследование:

1. Падучая звезда, тем паче - астероид
на резкость без труда твой праздный взгляд настроит.
Взгляни, взгляни туда, куда смотреть не стоит.
2. Там хмурые леса стоят в своей равнине.
Уйдя из точки "А", там поезд на равнине
стремится в точку "В". Которой нет в помине.
3. Начала и концы там жизнь от взора прячет.
Покойник там незрим, как тот, кто только зачат.
Иначе - среди птиц. Но птицы мало значат.
4. Там в сумерках рояль брэнчит в висках бемолью.
Пиджак, вися в шкафу, там поедаем молюю.
Оцепеневший дуб кивает лукоморью.
5. Там лужа во дворе, как площадь двух Америк.
Там одиночка-мать вывозит дочку в скверик.
Неугомонный Терек там ищет третий берег.
6. Там дедушку в упор рассматривает внучек.
И к звездам до сих пор там запускают жучек
плюс офицеров, чьих не осознать получек.
7. Там зелень щавеля смущает зелень лука.
Жужжание пчелы там главный принцип звука.
Там копия, шадя оригинал, безрука.
8. Зимой в пустых садах трубят гипербореи,
и ребер больше там у пыльной батареи
в подъездах, чем у дам. И вообще быстрее
9. нащупывает их рукой замерзший странник.
Там, наливая чай, ломают зуб о пряник.
Там мучает охранник во сне штыка трехгранник.
10. От дождевой струи там плохо спичке серной.
Там говорят "свои" в дверях с усмешкой скверной.
У рыбьей чешуи в воде там цвет консервный.
11. Там при словах "я за" течет со щек известка.
Там в церкви образа коптит свеча из воска.

Порой дает раза соседним странам войско.
12. Там пышная сирень бушует в палисаде.
Пивная цельный день лежит в глухой осаде.
Там тот, кто впереди, похож на тех, кто сзади.
13. Там в воздухе висят обрывки старых арий.
Пшеница перешла, покинув герб, в гербарий.
В лесах полно куниц и прочих ценных тварей.
14. там сахарный песок пересекаем мухой.
Там города стоят, как двинутые рюхой,
и карта мира там замещена пеструхой.
15. мычащей на бугре. Там схож закат с порезом.
Там вдалеке завод дымит, гремит железом,
ненужным никому: ни пьяным, ни тверезым.
16. Там слышен крик совы, ей отвечает филин.
Овацию листвы унять там вождь бессилен.
Простую мысль, увы, пугает вид извилин.
17. Там украшают флаг, обнявшись серп и молот.
Но в стенку гвоздь не вбит и огород не полот.
Там, грубо говоря, великий план запорот.
18. Других примет там нет - загадок, тайн, диковин.
Пейзаж лишен примет и горизонт неровен.
Там в моде серый цвет - цвет времени и бревен.
19. Я вырос в тех краях. Я говорил "закурим"
их лучшему певцу. Был содержимым тюрем.
Привык к свинцу небес и к айвазовским бурям.
20. Там, думал, и умру - от скуки, от испуга.
Когда не от руки, так на руках у друга.
Видать, не рассчитал. Как квадратуру круга.
21. Видать, не рассчитал. Зане в театре задник
важнее, чем актер. Простор важней, чем всадник.
Передних ног простор не отличит от задних.
22. Теперь меня там нет. Означенной пропаже
дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.
Отсутствие мое большой дыры в пейзаже
23. не сделало; пустяк дыра, – но небольшая.
Ее затянут мох или пучки лишая,
гармонии тонов и проч. не нарушая.
24.....Теперь меня там нет. Об этом думать странно.
Но было бы чудней изображать барана,

дрожать, но раздражать на склоне дней тирана,
25. паясничать. Ну что ж! на все свои законы:
я не любил жлобства, не целовал иконы,
и на одном мосту чугунный лик Горгоны
26. казался в тех краях мне самым честным ликом.
Зато столкнувшись с ним теперь, в его великом
варьянте, я своим не подавился криком
27. и не окаменел. Я слышу Музы лепет.
Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет:
мой углекислый вздох пока что в вышних терпят,
28. и без костей язык, до внятных звуков лаком,
судьбу благодарит кириллициним знаком.
На то она судьба, чтоб понимать на всяком
29. наречьи. Предо мной – пространство в чистом виде.
В нем места нет столпу, фонтану, пирамиде.
В нем, судя по всему, я не нуждаюсь в гиде.
30 Скрипи мое перо, мой коготок, мой посох.
Не подгоняй сих строк: забуксовав в отбросах,
эпоха на колесах нас не догонит, босых.
31. Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.
Зане не знаю я, в какую землю лягу.
Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу.

Приведенные 31 строфа – это высококлассный, профессиональный доклад на любом международном форуме, посвященный эфемерности и тщетности всех основных коммунистических реалий в бывшем СССР. Каждая из этих строф поэтически трактует один-два термина, относящихся почти ко всем сторонам рухнувшей империи. 1 – социальная непривлекательность, 2 – пустота целей, 3 – бессмысленность жизни и смерти, 4 – разрушение все и вся, 5 – экологическая катастрофа, 6 – бессмысленность в покорении космоса и противостояние поколений, 7 – назойливая идеология, 8 – вездесущая грязь, 9 – голод и тюрьмы, 10 – аресты людей, 11 – отсутствие права на мнение, милитаризм, 12 – пьянство и монотонное однообразие лиц, 13 – развал сельского хозяйства, 14 – запущенные города, грязные продукты, 15 – никому ненужные заводы, 16 – страх перед умом и всеилие диктатуры, 17 – полная хозяйственная разруха, 18 –

всеобщая серость, 19 – тюрьмы и тягостная атмосфера, 20 – отсутствие надежды на будущее, неверие в людей, даже близких, 25 – ужас людей перед могущественной тиранией. 21-24 содержат ошибочное утверждение Бродского о незначимости отдельного человека для пейзажа тоталитарного монстра. Да, незначимо, до поры до времени. Но потом выясняется, что каждые уходивший оставлял пустоту в бетонном основании фашиствующего государства. Миллионы таких пустот слились воедино, превратились в трещину и привели к катастрофическому понижению прочности и практически мгновенному крушению всей системы. Что уж говорить о самом Бродском? Его утверждение, что "отсутствие его не сделало большой дыры в пейзаже" абсолютно не верно! Осталась незарастаемая пустота в культурном пространстве страны, ибо Бродский заполнял определенную и заметную нишу высокоталантливого поэта, жившего одновременно в интеллигентной и рабочей средах. Я не знаю, кто заменил его, и заменил ли вообще. Но из потерь такого рода и складывается духовное обнищание и деградация культуры России. И, наконец, 27-31 означают великое пространство искусства и поэзии, в котором может спрятаться или, во всяком случае, попытаться спрятаться творческая душа в окружающем мраке, грозах и молниях тоталитаризма.

Не приходится сомневаться в отношении Поэта к своей трагической родине и следующая суровая фраза из "Неоконченный отрывок" (1968):

Частокол застав, границ
– что горе воззреть, что ниц, –
как он выглядит с высот,
лепрозорий для двухсот
миллионов?

Трудно представить себе, каким образом приведенное выше может быть использовано в русских энциклопедиях и школьных учебниках. Разве что, посредством его умолчания...

Сейчас с высоты прошедших лет совершенно понятно, что Бродский не любил страну, в которой родился

и жил. В молодости, вероятно, он был готов примириться со многим, окружавшим его, но с годами процесс отторжения нарастал и можно предположить, что со временем, даже в отсутствии давления партии, ее идеологических держиморд и вездесущего КГБ, он с неизбежностью, пришел бы к необходимости уехать... Прежде всего потому, что "я не солист, но я чужд ансамблю" ("Письмо генералу Z".1968). Во-вторых, ("От окраины к центру". 1962):

Здесь, захороненный живьем,
я в сумерках брожу жнивьем,

В-третьих, оскорбленная гордость и необходимость если не лгать, то, во всяком случае, умалчивать ("В озерном краю". 1972):

В те времена в стране зубных врачей,

.....

я, прячущий во рту
развалины почище Парфенона,
шпион, лазутчик, пятая колонна
гнилой цивилизации - в быту
профессор красноречия - я жил
в колледже возле главного из Пресных
Озер, куда из недорослей местных
был призван для вытягиванья жил.

Все то, что я писал в те времена,
сводилось неизбежно к многоточью.

В-четвертых, органическое, острое и непреходящее желание быть самим собой. Не случайно же он писал "Их либе жизнь и обожаю хаос". Этим он противопоставлял себя любому организованному, любому железному и бетонному порядку. Это желание его оказаться вне прессинга любой природы и политической ориентации было в нем едва ли не главным. Именно это обстоятельство рождало в нем яростное противостояние ("Время года – зима. На границах спокойствие. Сны...". 1967-1970):

Коль не подлую власть, то самих мы себя перебором

Лишь перечисленного было бы достаточным, чтобы рано или поздно родилось бы то, что, в действительности, Поэт написал в 1970 году ("На 22-е декабря 1970 года Якову Гордину от Иосифа Бродского"):

Я не скажу, что это – цель.
Еще сравнят с воздушным шаром.
Но нынче я охвачен жаром!
Мне сильно хочется отсель!

Это не говоря о трагических событиях, неразрывно связанных с ситуацией, которая в официальных судебных хрониках звучит, как ГОСУДАРСТВО ПРОТИВ ИОСИФА БРОДСКОГО. А в суровой действительности – о разнузданной травле партии и КГБ, направленной против выдающегося Поэта. Все перечисленное в целом и привело в итоге к эмиграции ("Колыбельная Трескового мыса". 1975):

Как бессчетным женам гарема всесильный Шах
изменить может только с другим гаремом,
я сменил империю. Этот шаг
продиктован был тем, что несло горелым
с четырех сторон - хоть живот крести;
с точки зренья ворон, с пяти.

Дуя в полулю дудку, что твой факир,
я прошел сквозь строй янычар в зеленом,
чуя яйцами холод их злых секир,
как при входе в воду. И вот, с соленым
вкусом этой воды во рту,
я пересек черту.

и поплыл сквозь баранину туч. Внизу
извивались реки, пылили дороги, желтели риги.
Супротив друг друга стояли, топча росу,
точно длинные строчки еще не закрытой книги,
армии, занятые игрой,
и чернели икрой

города. А после сгустился мрак.
Все погасло. Гудела турбина, и ныло темя.

И пространство пятилось, точно рак,
пропуская время вперед. И время
шло на запад, точно к себе домой,
выпачкав платье тьмой.

Я заснул. Когда я открыл глаза,
север был там, где у пчелки жало.
Я увидел новые небеса
и такую же землю. Она лежала,
как это делает отродясь
плоская вещь: пылясь.

Был ли в итоге, Бродский рад происшедшему?
Думаю, да! Об этом свидетельствует многое. Взять хотя бы
"Классический балет есть замок красоты..." от 1976 года:

Как славно ввечеру, вдали Всея Руси,
Барышникова зреть. Талант его не стерся!
Усилие ноги и судорога торса
с вращением вокруг собственной оси

рождают тот полет, которого душа
как в девках заждалась, готовая ослиться!
А что насчет того, где выйдет приземлиться,
земля везде тверда; рекомендую США.

Испытывал ли он чувство ностальгии? Не похоже,
хотя бы потому, что Поэт не навещил Россию, даже тогда,
когда монстр рухнул, и это стало для Бродского совершенно
безопасным. Достаточно сопоставить, к примеру, только два
года. Первый фрагмент - из 1962 года ("Ночной полет"):

Я бежал от судьбы, из-под низких небес,
от распластанных дней,
из квартир, где я умер и где я воскрес
из чужих простыней;
от сжимавших рассудок махровым венцом
откровений, от рук,
припадал я к которым и выпал лицом
из которых на Юг.
Счастье этой земли, что взаправду кругла,

что зрачок не берет
из угла, куда загнан, свободы угла,
но и наоборот;
что в кошачьем мешке у пространства хитро
прогрызаешь дыру,
чтобы слез европейских сушить серебро
на азийском ветру.

.....

прменять всю безрадостность дней и ночей
на безадресность их.

Добавьте сюда известное: "На Васильевский остров я приду умирать" ("Стансы". 1962.) Любовь Поэта к родному очагу и городу в 1962 году сомнения не вызывают. Иное дело 1994, ("В разгар холодной войны"). Как не истолковывай последние две строчки из приводимого ниже абзаца, это совершенно однозначно не ностальгия. Скорее, как раз наоборот – полное отторжение коммунизма и России:

Всюду – жертвы барометра. Не дожидаясь залпа,
царства рушатся сами, красное на исходе.
Мы все теперь за границей, и если завтра
война, я куплю бескозырку, чтобы не служить в пехоте.

Складывается впечатление, что до эмиграционная жизнь и Россия, в целом, для него – это "Время утратило звук" (СРЕТЕНЬЕ. 1972)! В пользу этого говорит и особенность Бродского - отторгать все, что связано с оскорбительными для него, негативными впечатлениями и ситуацией. Даже, когда то или иное одновременное смежное действие развивалось бескорыстно, самопожертвенно и напрямую в его защиту (Фрида Вигдорова). Возможно, именно это имел в виду сам Поэт в "Мы не пьем вина на краю деревни" (1972):

Мы не видим всходов из наших пашен.
Нам судья противен, защитник страшен.

Литература

1. Сочинения Иосифа Бродского//Пушкинский фонд. Тома 1-5, Санкт-Петербург, МСМХСVIII.
2. Виктор Финкель //ПОЭТЫ РУБЕЖА. Филадельфия. 1999.
3. Виктор Финкель//БРОДСКИЙ: ЭМИГРАЦИЯ И СВОБОДА. Газетный вариант. НОВОЕ РУССКОЕ СЛОВО. Уикэнд, Май 21-22, Vol. XCV, № 32, 973, 2005.

Copyright © 1999 by Viktor Finkel



Игорь Фунт

Бескрайние владения души

*...Так и по смерти лететь к вам стихами,
К призракам звезд буду призраком вдоха.*

День города под знаком рождественской звезды



своей предсмертной статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Виссарион Белинский писал: «Есть ещё особенный род врагов прогресса, – это люди, которые тем сильнейшую чувствуют к этому слову ненависть, чем лучше понимают его смысл и значение. Тут уже ненависть собственно не к слову, а к идее, которую оно выражает, и на невинном слове вымещается досада на его значение. Им, этим людям, хотелось бы уверить и себя и других, что застой лучше движения, старое всегда лучше нового и жизнь задним числом есть настоящая, истинная жизнь, исполненная счастья и нравственности».

В конце статьи он отмечает: «В прошлом году журналы наши были особенно богаты замечательными учёными статьями. Назовём здесь главнейшие. В «Отечественных записках»: «Пролетарии и пауперизм в Англии и во Франции» (три статьи); «Физико-астрономическое обозрение солнечной системы» Д.М. Перовщикова; «Северо-Американские Соединенные Штаты» (три статьи); «Открытие Генке и Леверье» Д.М. Перовщикова» и др.

Не эта ли статья русского астронома и математика Дмитрия Перовщикова о феноменальном обнаружении французским ученым Леверье планеты Нептун, предсказанного ещё Галилео Галилеем, подвигла молодого поэта Фета, так не любившего бросать взгляд свой на

окружающие общественные процессы, откликнуться строками:

Здравствуй!
На половинном пути
К вечности здравствуй, Нептун! Над собою
Слышишь ли шумные крылья и ветер,
Спёртый нагрудными сизыми перьями? Здравствуй!

Впоследствии Жозефа Леверье награждают орденом Почетного легиона, избирают почётным членом Петербургской академии наук, Британская академия наук присуждает Леверье свою высшую награду — медаль Копли, знаменитый астроном становится бессменным директором парижской обсерватории до самой своей смерти.

К слову, автор статьи об открытии Леверье, профессор Перевошиков часто сокрушался по поводу того, что один из его способнейших учеников Александр Герцен, уехавший в 1847-м с семьей за границу, не предполагая, что покидает Россию навсегда, разочаровался в астрономии и в науке вообще (что распространялось и в российском обществе).

Однажды профессор сказал Герцену:

— Очень сожалею, что обстоятельства помешали вам заниматься настоящим делом. У вас, дорогой, поверьте мне, были прекрасные способности!

Герцен отшутился:

— Да не всем же за вами на небо лезть. Мы здесь, на земле, займёмся кой-чем.

Но Дмитрий Матвеевич продолжал сокрушаться:

— Помилуйте, какое же это дело? Читал я ваши статьи по философии... Понимать нельзя! Гегелева философия-с... Ей-ей, для меня – птичий язык. А небо!..

(Имелась в виду философско-публицистическая, а на самом деле просто издательская, по мнению Перевошикова, работа Герцена «Дилетантизм в науке», где он называл учёных специалистов современными троглодитами и готтентотами).

Нет точных сведений, что побудило Фета отозваться на великое открытие учёных-астрономов стихотворением «Нептуну Леверрье», но существует ещё одна версия написания оногo.

Первым всенародным празднованием дня рождения Москвы было её 700-летие. Инициатором этого благого начинания принято считать историка и публициста Константина Аксакова, который опубликовал в 1846 году в «Московских ведомостях» статью «Семисотлетие Москвы», где писал о высоком предназначении Москвы, как идеолог славянофильства упрекал Петра I за перенос столицы в Петербург и высказывал мысль, что не худо было бы такую несправедливость исправить. Аксаковская статья всколыхнула общественность двух столиц, и возобновились стихнувшие было споры, кто главнее и важнее. Именно этого не желал Николай I, которому ещё заблаговременно напоминали, что грядет 700-летний юбилей Первопрестольной. Он вполне резонно опасался, что страстный спор западников и славянофилов может перерасти в нежелательные политические события. И хотя официальная власть долго не давала согласия на празднование, общественность начала к юбилею готовиться. Историк Михаил Погодин предлагал создать фундаментальные труды по истории Москвы, составить мартиролог московских святых, описание монастырей и церквей, отдельно рассказать о Московском университете, Почтамте, Английском клубе и других достопримечательностях города.

Вот что рассказывает певица, исследователь истории русского романса Елена Уколова по поводу сочинения в 1847 году замечательного романса, приписываемого и Гумилеву, и Бунину, и Колчаку, на самом деле сотворённого композитором Петром Булаховым и поэтом Владимиром Чувевским, «Гори, гори, моя звезда...»:

– Созданию романса сопутствовало несколько событий, – уточняет певица. – В январе 1847-го московские власти решили отметить с размахом 700-летие Москвы. К дате приурочили множество творческих конкурсов – народ повально принялся петь и сочинять... Певцы, поэты,

музыканты взялись за дело. Плюс Рождество: звезда, упоминаемая в романсе, скорее всего не символ, а конкретная рождественская звезда. Вдобавок потрясающее научное открытие, сделанное астрономом Леверье в конце 1846 года: он предсказал существование большой планеты, которую назвал Нептуном. А через два месяца её увидели в телескоп именно там, где указывал учёный...

Так что рождественской звездой вполне мог стать популярный в ту пору Нептун, а молодой Фет, творческий, ищущий, всё видящий, всё замечающий человек, вполне мог принять участие в новогоднем праздничном конкурсе и сочинить к нему эти необыкновенные строки. И звучат они очень напряжённо и заинтересованно, и чувствуется в них боль за дела земные, неблагоприятные, и велика надежда на светлое будущее в образе быстро мчащейся в эфире-времени огромной планеты. Что же это как не причастность к истории, прогрессу и к судьбе своей страны?

Здравствуй, Нептун!
Слышишь ли, брат, над собою
Шумный полёт? – Я принёс
С жаркой, далёкой земли,
Кровью упитанной,
Трупами тучной,
Лавром шумящей,
Мой привет тебе: здравствуй, Нептун!

Вечно, вечно,
Как бы ни мчался ты, брат мой,
Крылья мои зашумят, и орлиный
Голос к тебе зазвучит по эфиру:
Здравствуй, Нептун!

«Что вы мне пишете о Гейне? – вы выше Гейне!»

Фет мог сказать вслед за Монтенем: «Всякий всматривается в то, что перед ним. Я же всматриваюсь в себя». – Не для самолюбования, разумеется, а для самопознания, для познания человека и бытия вообще. Как ученые ведут наблюдения над погодой, растениями и планетами, точно так же Фет ведёт наблюдения над жизнью

своего душевного мира, соотнося его с бытием планетарным:

Я долго стоял неподвижно,
В далёкие звёзды вглядясь, –
Меж теми звёздами и мною
Какая-то связь родилась.

Я думал... не помню, что думал;
Я слушал таинственный хор,
И звёзды тихонько дрожали,
И звёзды люблю я с тех пор...

Его интересовали разные века и многие народы. Переводы элегий Катулла, Тибулла, Проперция, сатир Ювенала, Персия, эпиграмм Марциалла. Античность Вергилия («Энеида»), Овидия («Метаморфозы», «Скоробей»), Горация, за которого сослуживцы прозвали его «дубовым классиком», но за что в 1884 году поэт получил Пушкинскую премию Академии наук. Горация Фет переводил, видимо, *son amoge*, смакуя эпикурейскую поэзию античного лирика-помещика и мысленно проводя параллели между идиллическим благодушечаньем Горация и собственным деревенским житьем-бытьем.

Поэты Персии и Кавказа, Германия Гёте («Фауст»), Канта и Гейне – «К упоению Байроном (мистерия «Каин») и Лермонтовым, – рассказывает Фет, – присоединилось страшное увлечение стихами Гейне». Тургенев впоследствии восклицает в их переписке: «Что вы мне пишете о Гейне? – вы выше Гейне!» Очень успешно Фет перевёл сочинения А. Шопенгауэра: «О четвёртом корне закона достаточного основания», «О воле в природе» и «Мир как воля и представление».

Стремясь расширить рамки прославившего его литературного жанра небольших лирических стихотворений, Фет творит поэмы и повести в стихах, пробует себя в художественной прозе (многое потом затеряно и забыто), публикует ряд путевых очерков, критических статей (к примеру, в журнале «Русское слово»;

– и также много затерянного). Создал мемуары «Ранние годы моей жизни» и «Мои воспоминания».

Пишет журнальные статьи в «Русском Вестнике» о сельских порядках («Из деревни»), где выказал себя столь убежденным и цепким русским «аграрием», что вскоре получил от народнической печати кличку «крепостника». В желании приобщить русскую читающую публику к красотам иноземного слова, переводит Шенье, Мицкевича, большой цикл немецких переложений из Хафиза. Не всё, правда, шло гладко, не всё было на одинаково высоком уровне; в отличие от Жуковского, Фет-переводчик неизмеримо уступает Фету – оригинальному лирику.

Фет сам признавал, что его поэмы публика встречала весьма прохладно, что он лишён как «драматической» (он пытался писать и пьесы), так и «эпической» жилки. Так, журнал «Современник» (линия Чернышевского – Добролюбова) в 1859 году громит фетовский перевод трагедии Шекспира «Юлий Цезарь»: «...в нём нет Шекспира ни признака малейшего», после чего Фет, вместе с другими представителями «эстетического» направления (Тургенев, Толстой), покидает «Современник». А трудный жизненный путь, суровая житейская практика Фета, безнадежно-мрачный «шопенгауровский» взгляд на жизнь, на людей, на современное общественное движение, всё более отягчали его душу, ожесточали, «железили» его характер, отъединяли от окружающих, замыкали в себе.

«Злой умница»

«Афоризмами житейской мудрости» называл И.А. Ильин переписку Шопенгауэра, вспоминая экзистенциальные мотивы его философии: «Острота проникновения в человеческую душу сочетается с удивительным изяществом и простотой изложения. Эта сила ума и это богатство выстраданного за всю жизнь опыта заставляют прощать ему и крайности, и преувеличения, и беспощадную односторонность иных выводов».

Философия Шопенгауэра своеобразно интегрировалась в русскую литературу: И.С. Тургенев, А.А. Фет и Л.Н. Толстой были не единственными, но наиболее значительными мастерами слова среди тех, кто

подготовил почву для широкого распространения в России учения Шопенгауэра. Можно назвать также имена Ф. Сологуба, Н. Лескова, В. Гаршина, К. Случевского, А. Апухтина, А.К. Толстого, Л. Андреева, А. Чехова, И. Бунина и других, испытывавших влияние мыслителя. Тургенев писал Фету, что именно он принёс в Россию имя Шопенгауэра: «Вы и Толстой, вы шопенгауэрианцы – тем самым глупцы. А Шопенгауэр, что же Шопенгауэр, ведь я его вывез в Россию». Однако добавим, что первым в России поклонником Шопенгауэра был в 40-е годы Одоевский.

В становлении и развитии творчества Фета философия Шопенгауэра играла особую роль; характерная черта его – культ красоты, искусства для искусства, отказ от реализма как поверхностного изображения жизни; поэтическим инструментарием провозглашалась мистическая интуиция; сновидения считались ближе к истинному облику мира, чем реальность. В поэзии доминировали интуитивные элементы, пренебрежение логикой и рационализмом.

Поначалу интерес к философии Шопенгауэра объяснялся скорее предпочтениями его поклонников, чем общественным настроением. Идеи Шопенгауэра пали в подготовленную почву. После покушения А. Каракозова на царя (1866) радикалы ушли в подполье, начались репрессии, ужесточилась цензура. Постепенно распространились настроения, свойственные интеллектуалам Западной Европы после поражения революции 1848 года – таким образом, была подготовлена почва для более широкой рецепции философии немецкого мыслителя. 80-90-е годы стали пиком популярности Шопенгауэра, что связывается, с одной стороны, с ухудшением политического климата в России после убийства Александра II; с другой стороны, именно в то время были переведены «Афоризмы житейской мудрости» и работы по этике. Широкий круг читателей получил возможность поразмышлять не только о неизбежности жизненных страданий, но и получить советы, как примириться с ними или их избежать.

В 1881 году был опубликован переведенный А.А. Фетом «Мир как воля и представление»; и

философские идеи Шопенгауэра были освоены в творчестве замечательного поэта. Фет ценил в Шопенгауэре прежде всего то, что он почувствовал, как писал Н. Бердяев, «боль и суету мира», обосновал особость человеческого существа и существования. Шопенгауэровская мысль о хаосе случайных импульсов в политике и истории, не имеющих смысла и не связанных с моралью, «встретилась» с чаяниями русских творцов: судьба народа – в судьбе отдельного человека, а в ней главное – отношение к морали. Их волновала шопенгауэровская антропология, сосредоточенная на человеке страдающем, но не принимавшая в расчет ни «человека политического», ни «человека социального». Популярность Шопенгауэра объясняется также отсутствием у него «тернистого языка», свойственного немецким классикам, отпугивающего иноязычного читателя. Фета привлекали к его философии блестящий стиль, а также видимая бессистемность и противоречивость, позволяющая использовать нужный для того или иного восприятия фрагмент, подчеркивая либо игнорируя, например, его пессимизм, используя либо элиминируя его практическую этику.

Русская мысль была неразрывно связана с действительностью: часто публицистика была её рупором, а эмоционально-образный стиль философствования, обращённый скорее к интуитивным прозрениям, чем к строгим логическим суждениям, реализовывался в художественных произведениях. В этом плане русская литература – кладёзь самобытной философии, да и философы были отменными литераторами. Всемирная отзывчивость русского ума общеизвестна. Эти принципы отличали мировидение и мораль русских писателей, мыслителей от философии Шопенгауэра: вся его этика была проникнута духом индивидуализма. Этика сострадания — это познание чужого страдания, понятого непосредственно из собственного и к нему приравненного, когда каждый при соприкосновении с любым существом способен сказать: «Это ты!» Этот вывод — безусловен, но он недостаточен для объяснения способности к любви, столь убедительно описанной в русской литературе, которую Томас Манн

назвал «святой», а также в русской философии, где любовь – высший принцип абсолютной морали – критерия, направляющего поведение человека к доброму отношению к самому себе, к своим близким, к человечеству и к миру в целом.

Такова философия Шопенгауэра, подпитывающая философию искусства Фета, художественная реальность которого строится не по принципу предметной или мыслительной реальности, а по принципу чувственного целого. Чувственное целое имеет свою логику, законы, которые Фет исключительно талантливо применяет. Так его художественное целое, как правило, миниатюрно. В этих миниатюрах он чаще сосредоточивается на настоящем времени, этим как бы выключаясь из времени вообще. Создавая чувственные миниатюры, Фет берет не полновесное глубокое чувство, – а лишь миг чувства, зарождение чувства, как бы предчувство или получувство. Получается некое мерцание, неопределённость, к чему, по признанию поэта, его всегда тянуло. Движение у Фета происходит не как развитие с борьбой противоположностей, а скорее как античное движение по кругу, что создает удивительное чувство гармонии, единства противоположностей.

Фет резко отделяет художественное познание от иных его видов. Он говорит, что с точки зрения предметности, художественные истины – это ложь и чепуха. Художественное познание у него даже не столько познание, самопознание, – само чувствование. Недаром многие исследователи пишут о фетовском импрессионизме. Всё его творчество, статьи и письма пронизаны великолепной культурой красоты. Ценность красоты поэт видит в том, что она помогает человеку вырваться из обыденной жизни, которая, по мнению Фета, течёт по законам Дарвина.

Наука не может помочь человеку вырваться из обыденной жизни. Она скорее делает человека циником и нигилистом. Не может помочь в этом плане и религия. Фет был принципиальным атеистом и нередко высказывался о церкви весьма нелицеприятно. Отвергает Фет и моральные ценности по причине их тесной связи с земными делами. Он

пишет, что добро и зло — для человека, а красота — для художника, который выше человеческого, ибо поэт и человек — это для него не одно и то же. Вообще, надо отметить резкое неприятие им тенденциозности, дидактизма, нравочений, утилитаризма в искусстве. Надо также отметить, что красота для Фета не просто одна из многих категорий эстетики, а святыня, Спаситель.

Молитва и проклятие

Всем известно – путеводная звезда Фета – точность наблюдений, реалистичность воспроизведения духовного мира человека, живущего среди природы, меняющегося вместе с ней. Его увлекает противоречивая сложность развития природы и человека – их борьба, их взаимосвязь. Фет в наиболее совершенных своих стихотворениях прикоснулся к вечным темам, непосредственно связанным с бытием человека, его мечтами о непреходящем, о прекрасном. Узрев «самое её», Природу, как писал о нем Тютчев, Фет вместе с тем сумел прикоснуться к бытию, к его тайнам. Фетовский человек вне социальных забот и общественных тревожений находится в постоянном и разнообразном общении и разговоре с природой.

В самых обыкновенных предметах Фет находит поэзию: садовник, грибник, охотник, агроном, астроном, фенолог, путник, лесничий, – если они внимательные читатели, то они найдут в стихах Фета десятки их интересующих подробностей, мимо которых они прошли бы, если бы поэт не указал на эти подробности перстом стиха. То, что является их специальностью или особым интересом, поэт в силу своего видения раскрывает в стихах с неожиданной даже для них стороны. Поистине возможности поэзии планетарны! Настоящей поэзии. Подробности в его поэзии укрупнены, увеличены в своём значении, тем самым они обретают силу символов – как под взглядом на планету Нептун из телескопа:

Птицей,
Быстро парящей птицей Зевса
Быть мне судьбою дано всеобъемлющей.
Ныне, крылья раскинув над бездной

Тверди, – ныне над высью я
Горной, там, где у ног моих
Воды,
Вечно несущие белую пену,
Стонут и старый трезубец Нептуна
В тёмных руках повелителя строгого блещет,
Нет пределов
Кверху, и нет пределов
Книзу.

Звёзды, планеты – Природа служила для поэта определением нравственных качеств человека. Фет мог бы вслед за Толстым сказать (он это и сказал своими стихами), что природа, духовное владение ею, дает человеку «высшее наслаждение жизни». Человек под небом полдня, в пору ледохода, под звёздами, у моря, в ненастье, на проселочной дороге, под ливнем, в бурю, зимним утром, в степи вечером, в лесу, на пчельнике, слушая в саду соловьиное пение, на ветру... Не перечислить все аспекты фетовских тематических треугольников. Природа проходит через влюблённое и вечно творящее сердце поэта и запечатлевается в его незабвенных строках.

Фетовский мир трепещет от упоения жизнью, блещет, как сад в росе и небо в звёздах. Воздух этих стихов насыщен озоном, он струится и сверкает. «Былинки не найдешь и не найдешь листа, чтобы не плакал он и не сиял от счастья». Доминанта фетовской мелодики – высветленная, небесная, искрометная, моцартовская. Ни сумеречные сентенции Шопенгауэра, ни серьёзные испытания личной судьбы, ни треволения, выпавшие на долю его близких, – ничто не могло отвратить Фета от прославления бытия, природы, любви, звёзд. Это было его призвание, это была его молитва и проклятие. (1820-1892)



Исанна Лихтенштейн

Страницы жизни доктора Михаила Афанасьевича Булгакова

(15.05.1891-10.02.1940)



ичность определяется не профессией, а нравственными категориями. Верность Михаила Афанасьевича принципам чести, достоинства в нелегкое время гражданской войны с ее жестокостями и непрерывной сменой властей, сохраненная и при суровом сталинском режиме требовали небывалого мужества и стойкости. Это испытание он выдержал. Интерес к творчеству Булгакова со временем не только не угасает, а находит новых исследователей с неординарными подходами.

В первый раз я узнала о Булгакове-писателе, посмотрев в 50-х годах пьесу «Последние дни» (о А. С. Пушкине) во время гастролей МХАТ в Киеве. После этого отец повел меня на овечьяннй памятью о Булгакове знаменитый Андреевский спуск, (мы жили по соседству) где когда-то, в доме № 13 жила дружная семья писателя, который он в дальнейшем неоднократно и любовно описывал. С начала 60-х на стенах дома периодически появлялась написанная углем надпись: «Дом Булгакова». Ее исправно стирали, а неизвестные поклонники восстанавливали. Затем появился блестящий очерк Виктора Некрасова «Дом Турбиных» (Турбина – фамилия бабушки писателя по материнской линии), и началась историография писателя, изучение топографии пребывания в Городе его и героев «Белой гвардии».

К творчеству Булгакова обращались такие крупные исследователи, как В.Я. Лакшин, М.О. Чудакова, Л.М. Яновская, Л.Л. Фиалкова и другие.



Значительно позднее, узнала из рассказов отца (Е.И.Лихтенштейна – профессора киевского мединститута) о том, что Булгаков врач, где, когда и с кем учился. Имена его сокурсников, блестящих профессоров- врачей мне были уже известны, а их знакомство с самим «Мастером» впечатляло. Кстати, сокурсник Булгакова, известный киевский профессор – педиатр Давид Лазаревич Сигалов, нередко лечил меня в детстве, а затем и детей – родственников. В Киеве до недавнего времени были живы соученики Михаила Афанасьевича по гимназии и университету, соседи по дому, помнившие его, что создавало и создает в городе особую личностную причастность. Я, киевлянка, училась у сокурсников Булгакова, работала с некоторыми из них.

Тогда я и пошла в дом № 13 на Андреевском спуске, где как выяснилось, по-прежнему жила Наталья Кончаковская, дочь хозяев дома, у которых снимали квартиру Булгаковы. К тому времени она была пожилой женщиной, неожиданно ставшей популярной и востребованной благодаря случайному соседству. Она показала мне квартиру, знаменитую печь, описанную в «Белой гвардии» и ставшую атрибутом дома Турбиных (Булгаковых), альбомы с интересными и никому тогда не

известными фотографиями семьи писателя, рассказала об их жизни в доме. Ощувив душевный трепет, я ушла...

Естественно, возник непреходящий интерес ко всему связанному с Булгаковым, особенно с врачебной работой и с тем, какое отражение это нашло в его творчестве.

Врачи, как ни странно, спустя годы после вызвавших интерес публикаций обратились к изучению медицинских тем в произведениях Булгакова. Первая статья на эту тему была опубликована мною в 1988 году в центральном медицинском журнале «Клиническая медицина», первая монография «Доктор Булгаков» Юрия Виленского издана в родном городе писателя в 1993 году.

Булгаков происходил из интеллигентной семьи с либеральными взглядами. « Медицина витала в духе нашей семьи» - писала сестра Булгакова Н.А. Земская (Булгакова). В семье родителей писателя были разные профессии – священнослужители и врачи. У Афанасия Ивановича Булгакова один брат окончил медицинский факультет, а у матери три брата, из которых двое стали врачами, учеными, оставившими след в науке и сыгравшими немалую роль в жизни всей булгаковской семьи и особенно Михаила Афанасьевича. Прекрасным врачом был и не забытый киевлянами отчим Михаила Афанасьевича Иван Павлович Воскресенский (после многих лет вдовства Варвара Михайловна Булгакова вышла замуж вторично). Так что выбор специальности, возможно, определился и под влиянием семьи.

Михаил Афанасьевич поступил на медицинский факультет Киевского университета Святого Владимира в 1909 году. Учился охотно, много времени проводил в анатомическом театре (в этом здании сейчас расположен один из лучших в стране музеев истории медицины), изучая анатомию и гистологию, регулярно бывал в публичной библиотеке, готовясь к зачетам и экзаменам.

И вдруг... Булгаков влюбляется в молоденькую гимназистку из Саратова Татьяну Лаппа. Не буду останавливаться на перипетиях их встреч и разлук, на отношении родителей молодых людей к их встречам. Любовь захватила Булгакова без остатка, он забросил учебу,

пришлось обращаться с прошением к ректору университета. Сохранился текст прошения от 10 сентября 1912: «Имею честь покорнейше просить Ваше Превосходительство возбудить ходатайство перед Господином Министром об оставлении меня еще на один год на втором курсе медицинского факультета». В качестве причины своей неуспеваемости проситель ссылался на нездоровье. Впрочем, так оно и было. Юный Булгаков очень тяжело переживал, вынужденные расставания с любимой девушкой и даже пытался покончить жизнь самоубийством. Прощение удовлетворили.

Родители невесты, столбовые дворяне, не очень хотели породниться с так называемыми «колокольными» дворянами. Но от них уже ничего не зависело, разлучить молодых влюбленных было не под силу никому.

В марте 1913 года Булгаков венчается с Татьяной Николаевной Лаппа (дочерью действительного статского советника) в Киевской церкви Николы Доброго.

С этого времени он без помех продолжал занятия в университете, увлекался практической медициной, особенно хирургией. Кроме этого, Булгаков интересовался работой в лаборатории, где проводил много времени. А, попав в село Сычевское восторженно, описывал «микроскоп с Цейссовской оптикой».

Время учебы Булгакова в университете совпало с небывалым расцветом киевской медицинской школы. На факультете преподавали ученые с мировым именем – В.П. Образцов (1851-1920) и Н.Д. Стражеско (1876-1952), В.А. Стефанис (1865-1917) и Ф.Г. Яновский (1860-1928), В.Ю. Чаговец (1873-1941) и много других выдающихся профессоров. Было, кого слушать, у кого учиться – и не только медицине. Эти широко образованные специалисты воспитывали у студентов чувство долга, верность врачеванию, порядочность и, конечно, высокий профессионализм, коллегиальность, на личном примере учили общению с больными.

Среди преподавателей упомяну также известного зоолога, энтомолога А.А. Коротнева (1854-1915), хорошего знакомого и корреспондента А.П. Чехова, о чем Михаил

Афанасьевич вспоминал при последующих сердечных встречах с Марией Павловной Чеховой, отсюда протянулась, возможно, ниточка и к доктору Чехову.

Еще, будучи студентом, в летние месяцы Булгаков практикует в госпитале в Саратове, патронируемом матерью его жены Евгенией Владимировной Лаппа. Во время практики и в дальнейшем по окончании с отличием университета (1916) он работает в госпиталях Киева, Черновцов, Каменец-Подольска преимущественно хирургом. «Миша много оперировал, – вспоминает о пребывании в Каменец-Подольске Татьяна Лаппа, – и очень уставал, иногда стоял у операционного стола сутками напролет,... Но свою работу Михаил любил, относился к ней со всей ответственностью и, несмотря на усталость, стоял в операционной, сколько считал нужным». Едва получив новое назначение, Михаил Афанасьевич немедленно вызывал жену и она, преодолевая любые препятствия, приезжала. Она очень много помогала мужу, выполняя нередко обязанности медсестры, «а мне нередко приходилось держать ногу. Помню, как из-за жары и напряжения мне несколько раз становилось дурно в операционной. Но я превозмогала себя. Ведь помощь моя была нужна».

Татьяна Лаппа в течение 40 лет, выполняя данное мужу при расставании слово, не общалась с журналистами. И только настойчивые поклонники Булгакова – его биографы – своим упорством сумели «разговорить» Татьяну Николаевну. Они же рассказали ей, что незадолго до смерти Михаил Афанасьевич стремился ее разыскать.

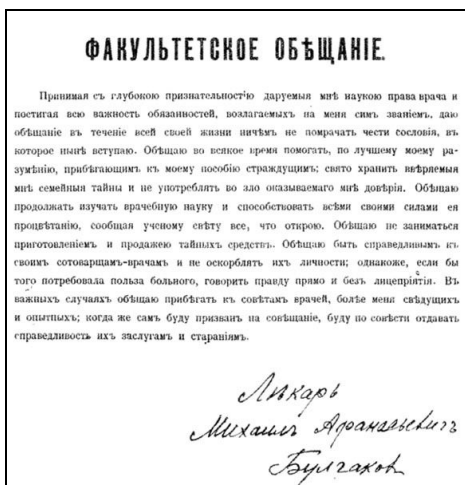
Что он хотел ей сказать, о чем вспомнить, что его тревожило?..

Разразилась первая мировая война. Многих студентов медицинского факультета выпустили досрочно, зауряд-врачами.

13 мая 1915 года Булгаков подает прошение ректору: «Будучи признан при призыве зауряд-врачом, негодным для несения походной службы, настоящим имею честь просить Ваше превосходительство выдать мне удостоверение в том, что я состою студентом 5-го курса, для представления в

одно из лечебных учреждений». Получив 18 мая удостоверение, он немедленно приступает к работе в учреждении Красного Креста.

Сохранился текст «Факультетского обещания» или врачебной клятвы, данной Булгаковым по окончании университета. Верность клятве оставалась незабываемой и ничем незамутненной.



Конечно, в этом видна гражданская и врачебная позиция, к этому призывало его чувство долга. Ведь выданное освобождение от походной службы предусматривало работу вдали от полей сражений.

В середине лета 1916 года по окончании университета Булгаков был призван в армию, зачислен в резерв (так поступали с молодыми врачами, не имевшими достаточного опыта) и направлен в село Никольское Сычевского уезда Смоленской области. «Была жуткая грязь, 40 верст ехали весь день. В Никольское приехали поздно, никто, конечно, не встречал. Дом состоял из двух половин с отдельными входами: рассчитан он был на двух врачей, необходимых больнице. Но второго врача не было», – вспоминала Татьяна Лаппа.

Это были месяцы трудного постижения врачебной профессии, когда он находился один на один с больным,

которому не было никакого дела до профессионального мастерства, опыта и квалификации молодого лекаря. Там, в глуши, писатель столкнулся с потрясающим невежеством, сифилисом, повальным пьянством (Ю.Г. Виленский, 2005).

Интересно, что первый упоминаемый родными рассказ Булгакова (начатый еще в Киеве в студенческие годы и, возможно, заверченный в Смоленской губернии) посвящен трагической картине алкоголизма.

В Никольском Булгаков за короткий период прошел практику, не определяемую календарными рамками. В удостоверении от 18 сентября 1917 года, выданном врачу Булгакову, приведены статистические результаты его работы – стационарно лечились 211 человек, амбулаторных посещений 15361 – поистине титанический труд, требовавший не только физических, но и душевных сил и, что греха таить, учебы на ходу и незаурядной профессиональной смелости. «Какие раны я зашивал. Какие видел гнойные плевриты и взламывал при них ребра, какие пневмонии, тифы, раки, сифилис, грыжи» («Пропавший глаз»). Приведенная цитата из цикла «Записки юного врача» практически документальна.

В творчестве писателей-врачей медицинские темы находят совершенно разное отражение. Если А. П. Чехов практически не дает развернутую картину болезни, то Булгаков, особенно в «Записках юного врача», часто буквально цитирует учебники, В. В. Вересаев в «Записках врача» приводит публицистические данные, наряду с описанием трудного врачебного пути молодого специалиста.

В произведениях Булгакова врач, как правило, смелый, преданный делу человек, готовый, несмотря на неизбежный риск, прийти на помощь больному.

Впечатления накапливались, откладывались в памяти. Писать регулярно Булгаков начал, возвратившись в Киев, сидя в кабинете в ожидании больных.

Символично, что первые рассказы начинающего писателя были опубликованы в 1925-1926 годах в профессиональном медицинском органе – газете «Медицинский работник». В «Записках юного врача» звучат

тревоги молодого доктора, начинающего самостоятельную работу.

Татьяна Николаевна вспоминала, что роженицу с патологическими родами привезли в первую же ночь. Сомнения и страх молодого доктора преобразились под пером писателя в блестящий рассказ «Крещение с поворотом: «Действительно, движения мои были уверенны и правильны, а беспокойство свое я постарался спрятать как можно глубже и ничем его не проявлять. Эх, Додерляйна бы сейчас почитать!» – вспоминает он учебник по акушерству. Молодой доктор представил себе стерильную операционную в акушерской клинике, опытных хирургов, помощников, ординаторов. Как это все далеко, а решаться нужно сию минуту. Как быть? «И перед глазами замелькали страницы Додерляйна. Страницы, страницы,... а на них рисунки. Таз, искривленные, сдавленные младенцы с огромными головами... свисающая ручка, на ней петля. А теперь всплывает из всего прочитанного одна фраза: «поперечное положение есть абсолютно неблагоприятное положение».

Рассказ ведется от первого лица, что придает ему еще большую достоверность. Автор без стеснения описывает свои сомнения, тревоги, вслушивается в тактичные подсказки акушерки, не забывает посмотреть учебник и, в конце концов, спасает роженицу и младенца. Написан рассказ с такой потрясающей достоверностью и драматизмом, что я с трудом отказываюсь от дальнейшего цитирования. Булгакова следует читать и читать. «Большой опыт можно приобрести в деревне, – думал я, засыпая, – но только нужно читать, читать, побольше... читать...». Восторгаясь мастерством писателя, еще острее восхищаешься мастерством и смелостью врача Булгакова.

Работа на участке изобиловала острыми ситуациями, требующими быстрой и четкой реакции. Так, в рассказе «Стальное горло» доктору впервые в жизни предстояло сделать трахеотомию. Такие операции приходится делать и сейчас и, при кажущейся простоте, они чреватны непростыми осложнениями.

В больницу привезли девочку из заброшенной деревни в крайне запущенном состоянии, с дифтерийным

крупом (дифтерийные пленки закрывают вход в дыхательное горло, и больной погибает от удушья). Мать и бабушка не дают разрешения на операцию. В докторе борется объяснимый страх перед никогда не деланной операцией и сознанием, что без нее девочка непременно погибнет. Мучительные раздумья, уговоры матери, страх. Во время операции: «Фельдшер со стуком упал, ударился, но мы не глядели на него. Я вколол нож в горло, затем серебряную трубку вложил в него. Она ловко вскользнула, но Лидка оставалась недвижимой. Воздух не вошел к ней в горло, как это нужно было. Я глубоко вздохнул и остановился: больше мне делать было нечего. Я видел, как Лидка синела. Я хотел уже все бросить и заплакать, как вдруг Лидка дико содрогнулась, фонтаном выкинула дрянные сгустки сквозь трубку, и воздух со свистом вошел к ней в горло: потом девочка задышала и стала реветь».

Из-за заражения дифтеритом во время отсасывания пленок погибает один из героев чеховской «Попрыгуньи» – доктор Дымов. Такая же операция описана в «Записках врача» Вересаева, но с печальным для больного финалом.

Существует мнение, что своими рассказами Булгаков полемизирует с «Записками врача», вызвавшими при публикации в 1902 году отрицательную реакцию врачебной общественности. «Сожгите свою книгу отчаяния, господин Вересаев». А в кабинете Чехова в Ялте эта книга с дарственной надписью автора стала настольной. Врачи полагали, что излишнее погружение в профессиональные будни с сомнениями и неудачами негативно скажется на «чести мундира».

Булгаков предельно точен в изображении болезненных состояний, но это точность художника. Его врач каждый день идет на бой, противостоит обстоятельствам и борется с невежеством пациентов, пренебрегающих врачебными рекомендациями, или вовсе предпочитающих знахарей разных мастей.

Показателен в этом плане рассказ «Тьма египетская». Привозят больного с приступом малярии, его кладут в отделение: «Речь мельника была толкова. Кроме того, он оказался грамотным, и даже всякий жест его был

пропитан уважением к науке, которую я считаю своей любимой, – к медицине». Доктор выписал порошки и велел принимать по одному в полночь. Прошло немного времени, и его вызвали к умирающему мельнику. «Вообразите, доктор! Он все десять порошков хинину съел сразу! В полночь. Кто же мог ожидать? Вы же сами черкнули – интеллигентный»... Придя в себя после промывания желудка больного, доктор услышал: «Да думаю, что валандаться с вами по одному порошочку? Сразу принял – и делу конец».

Этот рассказ завершает кредо Булгакова-врача, которому он никогда не изменял: «Ну, нет... я буду бороться. Я буду... Я... Потянулась пеленою тьма египетская... и в ней будто бы я... не то с мечом, не то со стетоскопом. Но не один. А идет моя рать... Все в белых халатах, и все вперед, вперед...».

На всех этапах трудного врачебного пути Булгаков оставался верен основным постулатам практической медицины – быть ближе к больному человеку и не оставлять его в беде. «...Нес в себе одну мысль: как его спасти? И этого – спасти. И этого! Всех!» И раньше: «Остановившаяся у постели, на которой, тая в жару и жалобно дыша, болел человек, я выжимал из своего мозга все, что в нем было».

В Никольском Булгаков работал до осени 1917 года, а затем его перевели в Вяземскую земскую больницу, где он заведовал инфекционным и венерическим отделением. Здесь началась другая жизнь. Коллектив врачей, каждый отвечает за свое отделение, можно созвать консилиум, не столь сильна ответственность за всех и все. «Я больше не нес на себе роковой ответственности за все, что бы ни случилось на свете... Я почувствовал себя впервые человеком, объем ответственности, которого ограничен какими-то рамками... О, величественная машина большой больницы на налаженном, точно смазанном ходу!»... «А сейчас, в первую очередь детские болезни... и в особенности эта каторжная детская рецептура». Но прошлое не уходит: «Неблагодарный! Я забыл свой боевой пост, где я один без всякой поддержки боролся с болезнями, своими силами, подобно герою Фенимора Купера выбираясь из самых

диковинных положений». Но он не забыл ничего: «А все-таки хорошо, что я пробыл на участке... Я стал отважным человеком... Я не боюсь ничего». В этой фразе ощущается все та же верность и уважение к профессии и к врачам «на боевом посту».

Нельзя не вспомнить рассказ «Звездная сьпь», где врач «на боевом посту» не только лечит вновь приходящих больных сифилисом, но и разыскивает по журналу посещений прежних, пытаясь избавить от беды тех, кто мог заразиться. Труд титанический. Перед самым отъездом из Никольского в больницу привезли ребенка с осложненным течением дифтерита. Булгаков, как это делали в то время доктора, отсосал пленки из горла больного. Ему показалось, что он заразился и для профилактики ввел себе противодифтерийную сыворотку. Началась мучительная сывороточная болезнь с тяжелым зудом, болями. Для успокоения зуда и болей ввели морфий, на следующий день еще раз – для закрепления результата.

С этого момента наступил трудный период в жизни писателя. Как врач он понимал пагубность и опасность привыкания к наркотикам, но как человек плохо с этим справлялся. Очевидно, мысли писателя отражены в рассказе «Морфий». «Я собирался ложиться спать, как вдруг у меня сделались в области желудка боли. Но какие! Холодный пот выступил у меня на лбу». Впрыснули морфий. «Боли шли полной волной, не давая никаких пауз, так что я положительно задыхался, словно раскаленный лом воткнули в живот и вращали. Боли прекратились через семь минут после укола». В дальнейшем в рассказе «Морфий» дана развернутая, предельно четкая картина ощущений после инъекций морфина и довольно быстро развивающегося привыкания. Герой рассказа доктор Поляков, понимая тяжесть своего состояния, не расстается с иллюзиями, что все пройдет и не находит сил расстаться со страшным зельем.

К счастью, Михаилу Афанасьевичу с помощью его жены Татьяны Николаевны, отчима Ивана Павловича, которому отчаявшаяся Татьяна все рассказала, и, конечно,

благодаря собственной силе воли, интеллекту удалось избавиться от пагубной привычки.

Из специальной литературы известно, что в развитии морфинизма различают несколько стадий: знакомство, привыкание, зависимость, начальная стадия зависимости и дистрофическая, когда все усилия тщетны, помочь уже нельзя. Замечено, однако, что люди, действительно желающие излечиться, обладающие силой воли, властным интересом к чему-то, интеллектом, добиваются успеха на ранних этапах и вырываются из наркотического плена.

У доктора Полякова («Морфий») привычка к наркотикам развилась стремительно на фоне душевной драмы, и у него не было стимула к сопротивлению. Рассказ написан безукоризненно с точки зрения врача. Автор фиксирует возникающее на определенном этапе чувство эйфории, свободы, парения, ухода от действительности, что и объясняет пристрастие к наркотикам. О том, что неизбежно происходит в дальнейшем, не все знают и не все над этим задумываются. Константин Симонов писал в предисловии к «Морфию»: «Это рассказ о том, как неотвратно гибнет человек, в силу ряда обстоятельств постепенно и поначалу незаметно для себя втянувшийся в употребление наркотиков... Булгаков написал этот рассказ, как врач, с великолепным знанием дела, как врач, беспощадно ставящий диагноз причин и последствий».

Время шло. Булгаковы по настоянию Татьяны Николаевны вернулись в Киев, она искала для мужа исцеления от наркозависимости среди родных. И оказалась права.

С февраля 1918 года Михаил Афанасьевич практиковал в кабинете дома на Андреевском спуске, где принимал больных венерическими заболеваниями. Как и прежде, ему очень помогала жена.

Булгакову когда-то нагадали трех жен – первую от Бога, вторую от людей, третью от дьявола. Он действительно был трижды женат...

Последний раз Михаила Афанасьевича мобилизовали в качестве врача в армию Деникина. Его послали в конце сентября 1919 года на Северный Кавказ, он

бывал в ныне печально известном Беслане, но в основном во Владикавказе. Год, проведенный на Кавказе, явился поворотным. Возможно, если бы не тяжелый тиф, судьба могла измениться кардинально, он думал об эмиграции.

Но случилось совсем иное: он познакомился с писателем Слезкиным и другими, увлекся театром, драматургией и отошел от медицины. П. С. Попов, биограф писателя, впоследствии записал со слов Михаила Афанасьевича: «Пережил душевный перелом 15 февраля 1920 года, когда навсегда бросил медицину и отдался литературе».

Итак, собственно врачебной деятельностью Булгаков занимался около четырех непростых лет, работал на самостоятельном врачебном участке, в госпиталях, был оперирующим хирургом, инфекционистом, венерологом. Но главное, он встречался с людьми разного возраста, профессий и социальных слоев, благодаря чему приобрел большой опыт и знание жизни, необходимые писателю.

Печатание рассказов в газете «Медицинский работник» явилось последним знаковым, официальным прикосновением Булгакова к медицине. Правда, нелишне упомянуть, что военкомат практически до смерти писателя продолжал присылать ему стандартные повестки, как посылали врачам. В этом ведомстве он продолжал числиться согласно диплому.

Отныне он профессиональный писатель, много и прекрасно пишет, несколько лет его печатают и... полностью замалчивают в последнее трагическое десятилетие.

Писатель и пациент

Писатель Булгаков оставался медиком по своему мироощущению и, главное, имел четкое представление о том, каким должен быть врач. По образному выражению литературоведа – киевлянина Мирона Петровского, Булгаков макал свои кисти в медицину, что бы ни предстояло ему изобразить. Он в высшей степени ответственно продолжал относиться к лечебной деятельности и, оставив практическую работу. Михаил

Афанасьевич справедливо полагал, что врачу необходимы не только профессиональные знания, но и умение достойно себя держать. Его волновало применение новых лекарств: «Было бы очень хорошо, если б врач имел возможность на себе проверить многие лекарства. Совсем иное у него было бы понимание их действия». («Морфий»).

Это особенно актуально в наше время, когда стало обыденным за деньги, естественно, проверять на больных действие лечебных препаратов различных фармакологических фирм и составлять заключение, необходимое для их промышленного производства при не всегда достаточно скрупулезных исследованиях. Не думаю, что подобное показалось бы возможным Булгакову, да и не только ему.

В свете гуманистической направленности Михаила Афанасьевича очень показателен трагический эпизод из рассказа «В ночь на 3-е число». «Первое убийство в своей жизни доктор Бакалейников увидел секунда в секунду на переломе ночи со 2-го на 3-е число. В полночь у входа на проклятый мост». Петлюровцы избивали человека только за то, что он еврей. «— А-а, жидовская морда! — иступленно кричал пан куренный. — К штабелю его на расстрел... Но окровавленный не отвечал. Пан куренный не рассчитал удара и молниеносно опустил шомпол на голову... Еще отчетливо Бакалейников видел, как крючковато согнулись пальцы и загребли снег. Потом в темной луже несколько раз дернул нижней челюстью лежащий, как будто давился, и разом стих». И далее: доктор увидел в небе чудо: «Звезда Венера над Слободкой вдруг разорвалась в застывшей выси огненной змеей, брызнула огнем и оглушительно ударила. Черная даль, долго терпевшая злодейство, пришла, наконец, на помощь обессиленному и жалкому в бессилье человеку. Вслед за звездой даль подала страшный звук, ударила громом тяжело и длинно». Картина жестокого и бессмысленного убийства настолько потрясла Михаила Афанасьевича, что по разным поводам он к ней неоднократно возвращался.

Врач должен спасать и быть достойным высокого звания целителя. И потому иронически, даже гневно

Булгаков относился к врачам, унижающим свою профессию. «Будь блестящ в своих исследованиях», – писал Михаил Афанасьевич своему брату-врачу. Николай Булгаков после долгих странствий оказался в Париже, стал профессором, одним из ученых, открывших бактериофаг.

О том, что Михаил Афанасьевич и в дальнейшем умел лечить и делал это с удовольствием, вспоминает его друг, сценарист С. А. Ермолинский. «Как и прежде, когда я заболел, он спешил ко мне: любил лечить... У него вид был строгий, озабоченный, в руках чемоданчик, из которого он извлекал спиртовку, градусник, банки. Затем усаживал меня, поворачивал спиной, выстукивал согнутым пальцем, заставлял раскрыть рот и сказать «а», ставил градусник, протерев его спиртом...». Я привела этот отрывок из воспоминаний для того, чтобы напомнить, как смотрели больных старые врачи и как следует это делать и сейчас, несмотря на чудеса техники. Ермолинский вспоминает, что Михаил Афанасьевич любил «захаживать» в аптеки, вдумчиво подбирал лекарства, складывал их аккуратно.

Такое же отношение к фармакологии, выписке лекарств отмечали и у Чехова. Возможно, это какой-то врачебный феномен, сохраняющийся во времени.

Органическая, сущностная связь с медициной не оставляла писателя. Профессионально воссозданные картины болезни встречаются в большинстве произведений Михаила Афанасьевича.

Заболел Алексей Турбин («Белая гвардия»). «Что-то в груди у Турбина заложило, как камнем, и дышал он с присвистом, через оскаленные зубы, притягивая липкую, не влезающую в грудь струю воздуха. Давно уже не было у него сознания, и он не видел и не понимал того, что происходит вокруг него. Елена постояла, посмотрела. Профессор тронул ее за руку и шепнул:

– Вы идите, Елена Васильевна, мы сами все будем делать...

Но профессор ничего не стал больше делать... Безнадежен...». Несмотря на такое заключение, профессор оставил врача у постели больного и велел вводить камфару – бороться. «Доктор Алексей Турбин, восковой, как ломанная,

мятая в потных руках свеча, выбросив из-под одеяла костистые руки с нестриженными ногтями, лежал, задрав кверху острый подбородок. Тело его оплывало липким потом, а высохшая скользкая грудь вздымалась в прорезях рубахи. Он... расцепил пожелтевшие зубы, приоткрыл глаза. В них еще колыхалась рваная завеса тумана и бреда, но уже в ключьях черного глянул свет. Очень слабым голосом, сиплым и тонким, он сказал: «- Кризис, Бродович. Что... выживу? Мелкие капельки пота выступили у врача на лбу. Он был взволнован и потрясен». В этом до предела сокращенном отрывке все же прослеживается, наряду с профессиональным описанием тяжелого физического состояния больного, позиция врача, продолжающего делать возможное и без большой надежды.

Отражение различных медицинских проблем в последующих произведениях Булгакова происходило, пожалуй, по разным направлениям: описание нервно-психических недугов («Бег», «Мастер и Маргарита», «Жизнь господина де Мольера») и отражение новых открытий, идей, которые в произведениях нередко носили гротескный характер.

В середине 20-х годов выходит блистательная повесть «Роковые яйца», а в марте 1925 года написано «Собачье сердце». Эти повести имеют вполне конкретные основы. Я не касаюсь социальных и политических аспектов этих произведений, а только их медицинской тематики.

Историкам медицины и биологии известно, что в эти годы появилось много научных гипотез, связанных с пересадкой органов, способами омоложения, изменений пола, применением разного рода лучей. В журнале «Врачебное обозрение» 1923 обсуждаются темы, прогрессивные, еще не до конца реализованные: например: внутривенные впрыскивания крови животных. В числе обсуждаемых проблем: эндокринная хирургия, техническое обеспечение медико-биологических исследований, физические основы светолечения и лучевого воздействия, рентгеновский аборт и др. В прекрасной книге Ю. Виленского «Доктор Булгаков» (Киев, 2005) приводятся данные о публикациях «Врачебного обозрения» 1924 ,

изданного в Берлине. В публикациях обсуждается патология придатка мозга, ларингопластика, лучевая терапия, стронций в качестве анальгетика, эманация радия, эндолюмбальная терапия. Естественно, обсуждаемые проблемы воспринимались неподготовленным читателем как фантастические.

Распространение этих идей мифологизировалось и в период ожидаемого вторжения петлюровцев в Киев: говорили о таинственных «фиолетовых лучах», предвещающих появление воинских частей. Так, например, опыты с «красным лучом», которыми пользовался профессор Персиков для ускорения эмбриогенеза голых гадюк, отражает в определенной мере открытия А. Г. Гурвича в регуляции протоплазмы (клеточная субстанция) и работы Г. А. Надсона по радиационной генетике. В числе прототипов профессора Персикова называют разных профессоров, знакомых Булгакова – И. И. Косоногова, А. А. Коротнева, А. Н. Северцева. Все они занимались биологией на острые проблемы.

Что касается „Собачьего сердца“, то опыты по омоложению и пересадке половых желез, как и важная роль гипофиза в физиологии человека, изучались русским ученым С. А. Вороновым. Он с 1910 года работал в Париже и являлся одним из первых трансплантологов. Сергей Абрамович Воронов с 1912 года пересаживает яичники, в 1914 году – щитовидную железу, в 1915 делал пересадку суставов, а с 1923 года пересаживал человеку мужские половые железы обезьян. Его работы публиковались в 1923–1924 годах в Харькове и Ленинграде. Кстати, дядя писателя профессор Н. М. Покровский с 1912 года пересаживал обезьяньи яичники. Из этого можно сделать два основных вывода: Булгаков следил за специальной литературой и как писатель трансформировал естественнонаучные открытия в блестящие художественные образы и не воспроизводил одного конкретного человека (С.П. Ноженко, Г.Е. Аронов, 1995).

Вот как это звучит под пером писателя Булгакова (цитирую «Собачье сердце», дневник Борменталья): «Вид его странен. Шерсть осталась только на голове, на подбородке и

на груди. В остальном он лыс, с дряблой кожей. В области половых органов – формирующийся мужчина. Череп увеличился значительно, лоб скошен и низок». Увидев, что из всего этого получилось, профессор Преображенский пишет: «Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно. Ведь родила же мадам Ломоносова этого своего знаменитого... Мое открытие стоит ровно ломаный грош». В этом отрывке, возможно, слышен голос автора или прототипа профессора Преображенского – дяди Булгакова профессора Покровского. «Собачье сердце» по сей день служит предметом пристального внимания ученых биологов и литераторов, что объясняется неординарностью поднятых вопросов. (Oransky I. *Disarming life's invisible enemies: Mikhail Bulgakov's A country Doctor's Notebook. Lancet* 1999; 353: 2059-2060). Так же рассуждая о евгенике, чего касается писатель в «Собачьем сердце», вновь и вновь возвращаются к автору, доктору Булгакову. (Yvonne Novell, *Slavic Review*, 2005).

Известно, что Михаил Афанасьевич, как и Чехов, серьезно интересовался психиатрией. «Почитать надо бы психиатрию...» – писал он в рассказе «Морфий». Стоит вслушаться в описание состояния генерала Хлудова («Бег») – прототип – генерал Слащев, чьи воспоминания, по свидетельству второй жены Булгакова Л. Е. Белозерской, он читал. «На высоком табурете сидит Роман Валерианович Хлудов... Он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы. Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает самому себе вопросы и любит на них же сам же и отвечать. Когда хочет изобразить улыбку – скалится. Он возбуждает страх. Он болен». И дальше звучат отрывистые фразы больного человека: «Час жду офицера... В чем дело? В чем дело? Меня не любят...» И муки совести: „Кто бы вешал, вешал бы кто, ваше превосходительство?» Блестящее описание галлюцинаций: «Если ты стал моим спутником, солдат, ты говори со мной. Твое молчание давит меня... Или оставь меня!.. Ты знай, что я человек большой воли – и не поддамся первому видению, от этого выздоравливают».

Здесь совершенно очевидно реактивное состояние человека, пережившего громадный душевный стресс, мечущегося в окружающем его тревожном мире. К этой теме Булгаков неоднократно возвращается.

«После измены Расина Мольер вновь заболел, и его все чаще стал навещать его постоянный врач Мовилэн. Но и Мовилэну было трудно с точностью определить болезнь директора Пале-Рояля. Вернее всего было бы сказать, что тот весь был болен. И несомненно, что, помимо физических страданий, его терзала душевная болезнь, выражающаяся в стойких приступах мрачного настроения духа» («Жизнь господина де Мольера»). «Мольеровскому доктору, – пишет Булгаков, – следовало бы хорошенько изучить это произведение («Мизантроп» – И.Л.): в нем, несомненно, отразилось душевное настроение его пациента». Вспомним, что герой пьесы – протестующий против людской лжи одинокий человек.

Мольер часто имел дело с врачами, страдая туберкулезом легких. Очевидно, опыт общения не всегда оказывался удачным. Он неоднократно критиковал врачей за стремление к беззастенчивому обогащению за счет больных, за обман больных, за невежество. Особо резко Мольер высмеивал врачей в комедии «Лекарь поневоле». Мольер интересовал Булгакова и этой гранью творчества, отражением вдумчивого взгляда великого драматурга на врачевание.

Эти и другие мотивы отражены в романе «Мастер и Маргарита». В первую очередь там дано блестящее описание мигрени. Как говорят доктора, наряду с синдромом Агасфера (психопатические личности, мечущиеся от больницы к больнице для удовлетворения своих желаний), следовало бы, основываясь на описании Булгаковым мигрени у Понтия Пилата, выделить синдром Пилата. «О боги, боги, за что вы наказываете меня?.. Да, нет сомнений, это она, опять она, непобедимая, ужасная болезнь... гемикрания, при которой болит полголовы... от нее нет средств, нет никакого спасения... попробую не двигать головой». Привели арестованного. «Прокуратор был как каменный, потому что боялся качнуть пылающей адской

болью головой». Гемикрания, описанная Булгаковым, служила и служит предметом исследований до настоящего времени, выделяя все новые аспекты описания. (V. Zayas, F.Mainardi and others, 2007)

Мигрень – заболевание, которое и в наше время приносит немало хлопот. Это не просто жгучая боль, в основе ее нарушения сосудодвигательной функции мозга. Начинается мигрень часто с предвестников, ауры, разной по характеру у разных пациентов. Булгаков хорошо знал мигрень не только по учебнику, но и по личному опыту.

Описанная в романе «Мастер и Маргарита» психиатрическая больница, несмотря на то, что ее считают образцовой, названа «Домом скорби».

Очень интересно рассказывает Мастер Ивану Бездомному («Мастер и Маргарита») о своем состоянии: «Статьи, заметьте, не прекращались. Над первыми из них я смеялся... Второй стадией была стадия удивления... Мне все казалось, – я не мог от этого отделаться, – что авторы статей говорят не то, что они хотят сказать, и что их ярость вызывается именно этим. А затем... наступила третья стадия – страха. Нет, не страха этих статей, поймите, а страха перед другими, совершенно не относящимися к ним или к роману вещами. Так, например, я стал бояться темноты. Словом, наступила стадия психического заболевания».

Существует немало исследований, в которых подчеркивается описание в романе «Мастер и Маргарита» клинической картины шизофрении. Увлеченный работами прекрасного психиатра профессора Креппелина, Булгаков прекрасно был знаком с изменчивой картиной шизофрении. Некоторые авторы обсуждали психическое состояние автора романа. (Zina Gimpelevich, 1995-1996, p. 65-77).

В этом пассаже много автобиографических признаний. Михаил Афанасьевич подвергался организованной травле. О его творчестве не был напечатан ни один положительный отзыв. Он аккуратно складывал все рецензии, перестав их читать. Потом наступила стадия полного забвения: его не печатали, пьесы сняли с репертуара. И на этом тяжелом фоне у писателя возникла

боязнь улицы, он сам не переходил через дорогу, плохо спал. Кроме того, в обществе нагнеталась обстановка страха, исчезали люди, знакомые и друзья. О своем состоянии Булгаков откровенно пишет доброму другу, доктору Викентию Викентьевичу Вересаеву, который неизменно приходил на помощь. Их отношения представляют исключительный пример чести и достоинства. Но все же Булгаков находит в себе силы и, прислушиваясь к Вересаеву, к душевной потребности, продолжает писать... в стол.

По свидетельству племянницы Н.А.Земской Михаил Афанасьевич продолжал лечить родных, читал понемногу специальную литературу, анализировал врачебные назначения коллег.

Интересны его рассуждения о сне. « В чем механизм сна?...Читал в физиологии...но история темная...не понимаю...что значит сон...как засыпают мозговые клетки?...Не понимаю, говорю по секрету. Да почему – то уверен, что и сам составитель физиологии тоже не очень твердо уверен... Одна теория стоит другой». С тех пор прошло более 50 лет. Теории исправно сменяют одна другую. Трудно утверждать, что сказано последнее слово.

Михаилу Афанасьевичу предстояло еще одно, самое тяжелое испытание. В 1939 году по работе он с женой Еленой Сергеевной Шиловой (в девичестве Нюренберг) поехал в Ленинград. В этом городе он внезапно тяжело заболел – головные боли, слабость, мушки перед глазами, высокие цифры артериального давления, изменения в анализе мочи. Вернулись в Москву. Диагноз: высокая остроразвивающаяся гипертония, склероз почек (из воспоминаний Ермолинского).

Склероз почек – заболевание, имеющее наследственный характер (от него же умер отец писателя), очень трудно поддающееся лечению и в наши дни. С этого времени Булгаков не переставал болеть, несмотря на периодические ремиссии в начальном периоде. Приведу еще цитату из тех же воспоминаний: «Последовательно [Михаил Афанасьевич] рассказал мне все, что с ним будет происходить в течение полугода – как будет развиваться

болезнь. Он называл недели, месяцы и даже числа, определяя все этапы болезни. Я не верил ему, но дальше все шло как по расписанию, им самим начертанному... Чего-то я хотел тебе сказать... Понимаешь... Как всякому смертному, мне кажется, что смерти нет. Ее просто невозможно вообразить. А она есть». Когда-то давно Михаил Афанасьевич говорил Ермолинскому: «Имей в виду, самая подлая болезнь – почки. Она подкрадывается, как вор. Исподтишка, не подавая никаких болевых сигналов. Поэтому... Я бы заменил паспорта анализом мочи, лишь на основании коего и ставил бы штамп о прописке».

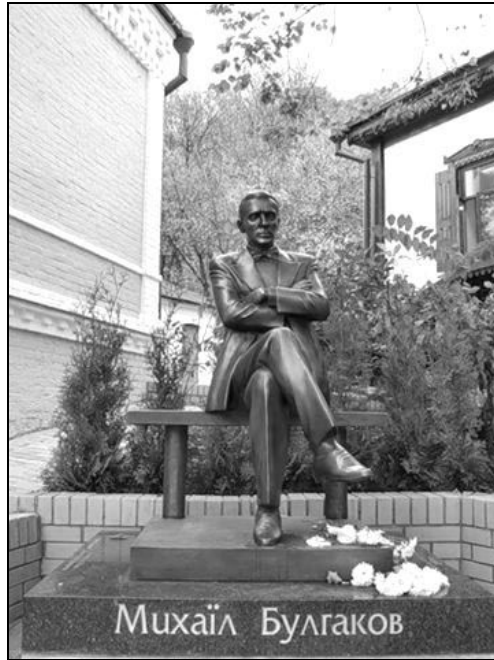
Болея Булгаков мучительно, что, бесспорно, осложнялось отсутствием иллюзий. Горький писал, что врачу болеть тяжелее, так как он больше знает. Вскоре ухудшилось зрение из-за кровоизлияний в сетчатку. «Это были дни молчаливого и ничем не снимаемого страдания». Больным он был терпеливым, старался успокаивать родных и близких и все отпущенное ему время посвящал работе над романом. Лишившись зрения, диктовал Елене Сергеевне, прослушивал записанное, вносил правки. Последний месяц он очень страдал от сильных болей, был углублен в свои мысли, смотрел на окружающих отчужденно. И все же находил силы шутить, несмотря на физические страдания и болезненное душевное состояние.

Работа ни на день не прекращалась. Мечтой писателя было закончить роман о Мастере. Умирающему мужу Елена Сергеевна обещала его опубликовать – и сдержала слово.

Лечили его прекрасные врачи, в числе которых был и дядя писателя, профессор Н.М. Покровский, консультировал профессор М.С. Вовси – будущий «врач-отравитель» из сфабрикованного Сталиным «дела врачей». Легко себе представить, насколько мучительно лечить любимого человека. Не зря в медицине существует негласное правило – не лечить своих. Но нет правил без исключений.

Незадолго до смерти Елена Сергеевна Булгакова записала с его слов: «Медицина, история ее? Заблуждения ее? История ее ошибок».

Нам не дано узнать, о чем тогда думал писатель, что хотел выразить. Ясно одно: медицина оставалась в сфере его интересов до конца жизни.



Михаил Афанасьевич скончался 49 лет от роду, 10 марта 1940 года. Ермолинский вспоминает о звонке из секретариата Сталина: правда ли, что умер товарищ Булгаков? Услышав ответ, тихо положили трубку. Косвенным подтверждением этого служит дальнейшее: возможность захоронения на Новодевичьем кладбище недалеко от могил Гоголя и Чехова... Отношение Сталина к Булгакову не лишено мистического оттенка.

Прошло еще много лет, пока его начали издавать на родине (за рубежом печатали и при жизни), пришла заслуженная слава. Забылись гнусные заказные рецензии, честь поставить его пьесы оспаривают лучшие театры мира, снимаются фильмы по его романам. Регулярно проводятся Булгаковские чтения, издана Булгаковская энциклопедия.

Почему так поздно?

В заключение – несколько стрóf из стихотворения Анны Ахматовой «Памяти Михаила Булгакова».

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья;
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.
Ты пил вино, ты как никто шутил
И в душных стенах задыхался,
И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался.
И нет тебя, и все вокруг молчит
О скорбной и высокой жизни,
Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне.
1940

Литература

1. Булгаков Михаил. *Записки юного врача*. Київ: Либідь, 1995.
2. Булгаков Михаил. *Белая гвардия, Киев – Город*. Киев, 1995.
3. Булгаков Михаил. *Избранное*. Москва: Художественная литература, 1980.
4. Булгакова Е.С. *Дневник Елены Булгаковой*. Публикация В. Лосева и Л. Яновской. Москва, 1990.
5. Вересаев В.В. *Записки врача*. Собрание сочинений в 4 томах, т.1 Огиз, 1948.
6. Вересаев В.В. *Воспоминания*. Москва: Правда, 1982.
7. Виленский Ю.Г. *Доктор Булгаков*. Киев: Здоров'я, 2005.
8. Ермолинский С. *Из записей разных лет. Воспоминания о Михаиле Булгакове*. Советский писатель, 1988.
9. Земская Е.А. «Медицина была в воздухе нашей семьи». Київ: Либідь, 1995.
10. Киссельгоф Т.Н. *Страницы молодости* (публикация Кончаковского А.П.) там же.
11. Лакшин В.Я. *Судьба Булгакова: легенда и быль. Воспоминания о Михаиле Булгакове*. Москва: Советский писатель, 1988.
12. Лихтенштейн И.Е. Медицинские темы в творчестве М.А.Булгакова. *Клиническая медицина*. Москва, 1988.8

13. Лихтенштейн И. М.А.Булгаков: писатель, врач, пациент. *Долгожитель*. Приложение к газете *Новости недели*, 26 октября и 23 ноября 2006.
14. Лихтенштейн Исанна Доктор Михаил Афанасьевич Булгаков В книге «Этюды о литературе. Глазами врача»
15. Ноженко С.П. *Материалы к биографии доктора Булгакова*. В кн.: Булгаков Михаил. *Записки юного врача*. Київ: Либідь, 1995.
16. Ноженко С.П., Аронов Г.Е.,Вдовина Л.В. комментарии в кн.: *Записки молодого врача*, там же.
17. Чудакова М. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва: Книга,1988.
18. Яновская Л. *Творческий путь Михаила Булгакова*. Москва: Советский писатель, 1983.
19. 18 Gimpelevich Lina The Master and Margarita Germano – Slavica 1X ,1-2 1995 – 96, 65-67
20. OranskyI. Disarming life's invisible enemies: Mikhail Bulgakov's A country Doctor's Notebook. *Lancet* 1999; 353: 2059-2060).
- 21 Zayas V. Mainardi F and other Sympathy for Pontius Pilate Hemicrania in M.A. Bulgakov's The Master and Margarita Cephalgia 2007, 27, 63-67 London ISSW 03333 - 1024
- 22Yovonne Howell. Eugenies, Reguvenation and Bulgakov's Journey into the Heart of Dogness. *Slavic Review* 2006,65,3.544 - 562



Артур Штильман

«В Большом театре и Метрополитен Опере»

Из книги воспоминаний

(продолжение. Начало в №8/2011)

Карлос Кляйбер в Метрополитен опере

*Для меня музыка – это совершенная философия жизни.
То, что я могу сказать в музыке, есть часть моей
глубочайшей внутренней сущности, которую я никогда
не могу выразить в словах...*

Фриц Крейслер – великий скрипач – композитор XX века



скоре после прибытия в Нью-Йорк в январе 1980 года мои друзья Альберт и Марина Марковы познакомили меня со своим приятелем – виолончелистом Альбертом Котелем. В это время Котель руководил Камерным оркестром Нью-Йорка, и знакомство с ним сыграло необыкновенную роль в моей жизни в Америке. Прежде всего, он пригласил меня участвовать в нескольких концертах своего оркестра. Он был хорошо знаком с выдающимися советскими музыкантами Геннадием Рождественским и Рудольфом Баршаем, а также знаменитыми иммигрантами.

Котель был живой энциклопедией истории музыкально-исполнительского искусства XX века в Европе и Америке. Трудно себе простить, что его рассказы не были записаны на магнитофонную плёнку. Он был близко знаком с такими всемирными знаменитостями, как виолончелисты Григорий Пятигорский, Эммануил Фейерман; скрипачи Айзик Стерн, Миша Эльман, Натан Мильштейн. С

Леонардом Бернштайном он был знаком ещё с 1948 года в Израиле. Во время Войны за независимость они дали концерт в только что освобождённой Беэр-Шеве, где Бернштайн играл «Голубую рапсодию» Гершвина и дирижировал оркестром Палестинской филармонии (так его называли англичане, а на иврите он назывался Симфоническим оркестром Эрец-Исраэль – *ha-Tizmoret ha-Simfonit ha-Eretz-Yisre'elit*). Через несколько дней Бернштайн вёл джип по Старому Иерусалиму и около Дамасских ворот они с Котелем попали под обстрел иорданских снайперов, стрелявших со стен Старого города. Они пролежали несколько часов под машиной, пока израильские снайперы не «сняли» иорданцев со стены.

Но прежде всего он был знаком с всемирно известным скрипачом Брониславом Губерманом, пригласившим Котеля в качестве концертмейстера группы виолончелей в основанный им Симфонический оркестр Эрец-Исраэль (с 1948 года оркестр Израильской филармонии (ИРО) – один из лучших симфонических оркестров мира). Естественно, что Котель был знаком и с прославленным Артуро Тосканини, который дирижировал на открытии оркестра в Тель-Авиве и Иерусалиме в 1936 году, причём безвозмездно!

Мы близко познакомились и подружились с Альбертом на многие годы, хотя он был старше меня на 25 лет. Одним из моих первых вопросов к нему был: есть ли сегодня в Европе и Америке действительно выдающиеся дирижёры – кроме Бернштайна и Караяна? Альберт сказал, что: «Есть. Это Карлос Кляйбер». «Пожалуй, что гениальный дирижёр», – добавил он. «Это сын Эриха Кляйбера?» – спросил я. «Да, это его сын, и отец долго не хотел, чтобы сын шёл по его стопам». Я сказал Альберту, что это странно, что мы о нём в России ничего не слышали. На это он заметил, что «там вы о многом не слышали», в чём был совершенно прав.

Итак, начав работать в оркестре Метрополитен оперы в марте 1980 года я уже помнил это имя, и играя под управлением главного дирижёра – изумительно талантливого Джимми Левайна, старался себе отдалённо

представить, чем же является искусство Кляйбера на фоне Джеймса Левайна, Эриха Ляйнсдорфа, Бернарда Хайтинга, Джузеппе Патанэ, Клауса Тенштедта, Джузеппе Синополи, с которыми я встретился в Метрополитен опере. Но ничего реального представить себе не мог до первой встречи с Карлосом Кляйбером. Несколько слов о его биографии.



Эрих Кляйбер, 1930 г.

Его отец Эрих Кляйбер принадлежал к плеяде великих германских дирижёров XX века: Вильгельма Фуртвенглера, Отто Клемперера, Бруно Вальтера. Эрих Кляйбер выработал для себя некоторые правила дисциплины и экономии жестов и движений, необходимых, по его мнению, для успешного и высокохудожественного исполнения в первую очередь сочинений Моцарта и Бетховена. Один из довоенных критиков писал о нём: «Он чувствует музыку очень интенсивно, но осуществляет свой контроль над излишней эмоциональностью с классическим чувством дисциплины. В этом заключается секрет успеха Кляйбера в Моцарте и Бетховене, где его чувство стиля было на много лет впереди своего времени, сочетая в равновесии интенсивность и сдержанность». Иными словами искусству Эриха Кляйбера был свойственен благородный академизм. Он часто говорил оркестрантам: «Пожалуйста, не нервничайте перед концертом. Для этого у нас репетиции. Спокойно садитесь и делайте музыку – я не

буду вас беспокоить». В оперных спектаклях ему удавалось создавать такую атмосферу, в которой певцы достигали высот, о коих они не могли прежде и помыслить! Критики писали, что, к сожалению, атмосфера доверия и чувство удовлетворения от совместного музицирования с участниками концертов и спектаклей никогда не производили впечатления на директоров театров и менеджеров симфонических оркестров. Кляйбер слыл у них человеком капризным, требовавшим высоких гонораров.



Карлос Кляйбер с матерью, 1948 г. Цюрих

Многие аспекты его жизни музыкальные критики считали «загадкой Кляйбера». Действительно странно, что биографы дирижёра почти ничего не рассказывают о его семье. Известно только, что он родился в Вене в 1890 году и что рано стал сиротой. Но кто же были его настоящие или приёмные родители? Кажется, что и сегодня это остаётся «загадкой Кляйбера». Его биографы настаивают на том, что Кляйбер был нееврей. Однако, когда в 1935 году нужно было постараться как-то договориться с нацистскими властями об исполнении оперы «Люлю» его друга Альбана Берга, то он для переговоров с министром полиции Пруссии Германом Герингом прислал свою жену Рут Гудрич – американку немецкого происхождения. (Семейных загадок действительно много - в новом фильме о Карлосе Кляйбере

бывший директор Венской Штатс Оперы Ион Холендер сказал, что именно его мать Рут Гудрич была еврейкой?! Это кажется маловероятным, но когда так много загадок, то всё могло быть). Геринг дал ей разрешение на исполнение оперы Берга, но сказал: «Я дам вам разрешение, но скажите – кто может слушать эту музыку?». Другой рукой Геринг, конечно, отдал приказ полиции сорвать исполнение оперы. Что и было сделано.

Кляйбер продержался в Берлине в должности генерал-музикдиректора берлинской Штатс Оперы до 1935 года, после чего уехал в Прагу в поисках работы. Там он пробыл недолго, вероятно понимая, что теперь всё в Европе нестабильно, и что довольно скоро последуют грозные события, при которых оставаться там, имея двух детей - восьми и пяти лет - очень небезопасно. Он попытался устроиться в Италии, получив приглашение от миланского «Театра алла Скала», но в это же время вышли антиеврейские законы Муссолини. Кляйбер сразу же уехал, заявив следующее: « Как христианин я не могу работать, когда закон запрещает работу в театрах евреям...»

Биографы указывают на то, что Эрих Кляйбер выразил своим уходом из берлинской Оперы протест против отсутствия при нацистах свободы в выборе и исполнении современного репертуара. Но ведь он всё же оставался при них главой Штатс Оперы около двух лет?! В то же время все его великие коллеги, кроме, естественно Вильгельма Фуртвенглера, были немедленно уволены ещё в апреле 1933 года из-за еврейского происхождения. Вполне возможно, что он был христианином, но нацистам на это было наплевать, как и Муссолини. Можно предположить, что Эрих Кляйбер был частично еврейского происхождения, что и послужило главной причиной его эмиграции из Европы. После недолгого пребывания в Швейцарии и Франции, он принял приглашение Театра Колонн в Буэнос-Айресе в Аргентине, где проработал до конца Второй мировой войны.

После войны он был приглашён снова на свой прежний пост музыкального директора Берлинской Штатс оперы, но она находилась теперь в советской зоне оккупации Берлина, что сразу же вызвало трения между

Кляйбером и властями. Кляйбер отказался от этой постоянной работы и стал выступать с различными симфоническими оркестрами и в оперных театрах нескольких стран центральной Европы. Эрих Кляйбер умер по официальной версии от инфаркта в Цюрихе в 1956 году (это также одна из последних загадок жизни Эриха Кляйбера – в немецкой печати обсуждалась версия его самоубийства из-за отказа Венской Штатс Оперы подписать с ним контракт). Его сын Карлос находился в это время также в Цюрихе, где он уже бросил занятия химией (по мнению людей, знавших семью и Карлоса ещё в те годы – занятий химией он никогда и не начинал, а весь год в Цюрихе посвятил ...девушкам!).

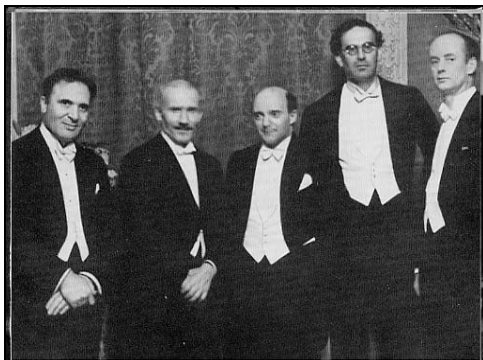


Карлос Кляйбер в Штуттгарте во время репетиции. 1970 г

Но ещё до этого печального события, в 1950-м Карлос вернулся в Аргентину и начал по собственной инициативе активные занятия музыкой. В своём, вероятно единственном интервью в 1960 году на радио Штуттгарта (где он позднее руководил оркестром), он подтвердил, что уехал из Цюриха в Аргентину, где начал интенсивно заниматься музыкой – гармонией, контрапунктом, игрой на рояле, ударных инструментах и литаврах. Он также учился петь и сочинял музыку. В 1952 году он впервые дирижировал в театре города Ла Плата. Некоторые биографы указывают на то, что в эти годы он встречался со своими главными менторами: Фрицем Бушем, Бруно Вальтером и Артуро Тосканини. В 1953 году он

возвращается в Европу в Мюнхен, где начал работать в Гертнер-платц театре пианистом-репетитором.

Карл Людвиг Кляйбер родился в Берлине 3 июля 1930 года. Его старшая сестра Вероника родилась в 1927 году. Уже в раннем детстве они побывали во многих странах Европы во время гастролей своего отца. Так как судьба связала их семью на довольно долгие годы с Аргентиной, то Карл там стал Карлосом. В детстве у него была английская гувернантка, а немного повзрослев, он провёл не один год в закрытой частной английской школе в Буэнос-Айресе. Позднее он учился в такой же школе в Нью-Йорке. Уже в юности он свободно владел главными европейскими языками: английским, французским, итальянским испанским, и, естественно, немецким, а позднее и словенским. Эрих Кляйбер видел талант своего сына, но отговаривал его от карьеры музыканта. Он написал одному из своих друзей, почему-то с горечью констатируя этот факт: «У мальчика, к сожалению, настоящий музыкальный талант». Это тоже одна из загадок отношений внутри семьи Кляйберов.



Величайшие дирижёры мира во время празднования столетия со дня смерти Бетховена. Берлин, 1927 год. Слева направо: Бруно Вальтер, Артуро Тосканини, Эрих Кляйбер, Отто Клемперер и Вильгельм Фуртвенглер

Посмотрим теперь вкратце на известные факты его биографии и начала музыкальной карьеры. «Восстав против

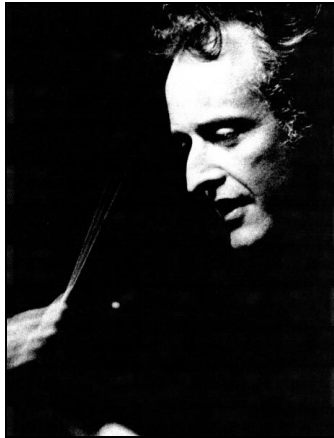
воли отца в возрасте 23 лет Карлос твёрдо решил начать дирижёрскую карьеру» - пишет известный английский музыкальный критик, журналист и радио-ведущий музыкальных программ Ричард Осборн (автор книги о Герберте Караяне «Жизнь в музыке»). Другие источники как говорилось выше, указывают на то, что это произошло на три года раньше. Сестра Карлоса Кляйбера подтвердила в недавно выпущенном фильме, что их отец часто говорил: «Я должен признать, что у него настоящий талант...» Но тут же добавлял: «Одного Кляйбера достаточно! – «Ein Kleiber ist genug!» Поэтому, по просьбе отца Карлос Кляйбер дебютировал в Европе как дирижёр под псевдонимом **Карл Келлер**. Это произошло в 1954 году в Потсдаме, где он продирижировал спектаклем - опереттой Милеккера «Гаспарон». Дебют имел успех. Говорят, что после дебюта он вслух произнёс забавные слова: «Удачи, старина Келлер!»



Эрих Кляйбер с сыном Карлом, приблизительно 1933 г. Берлин

С 1956-го он посвятил ещё два года работе в качестве пианиста-репетитора в «Немецкой Опере на Рейне» в Дюссельдорфе. Это был довольно традиционный путь для многих известных дирижёров. И не только в Германии.

Через два года Карлос Кляйбер стал вторым дирижёром этой оперы. С 1964 года его карьера начала расти очень быстро: два года - дирижёр Цюрихской оперы (1964-1966), что было большой честью для начинающего дирижёра. С 1966 по 1969 год – главный дирижёр Вюртембергского государственного театра и Радио оркестра в Штуттгарте. Насколько известно, это была его последняя постоянная работа. С тех пор он был только дирижёром-гастролёром.



Карлос Кляйбер дирижирует в Байройте. 1974 г.

В 1973 году он дебютировал в Венской Штатс Опере с «Тристаном и Изольдой» Вагнера. С этой оперой он дебютировал в Байройте в следующем 1974-м году. В том же году был приглашён в Лондонский Ковент-Гарден и миланскую «Ла Скала» для исполнения «Кавалера розы» Рихарда Штрауса - одной из самых любимых опер его отца. В 1982 году - впервые выступил с оркестром Берлинской филармонии. И лишь в 1988 году он дебютировал в Метрополитен Опере в Нью-Йорке. Примерно в это же время музыканты Берлинской Филармонии выбрали его первым преемником уходящего в отставку Караяна. *Кляйбер отверг это предложение.*

Следует отметить, что биографических источников о Карлосе Кляйбере очень немного. Даже ещё до времени достижения мировой известности, Кляйбер никогда не давал

никаких интервью (за исключением одного, о котором говорилось выше). Таким образом весь его внутренний мир был закрыт для журналистов и любопытной публики. Трудно сказать, что послужило тому причиной, но факт, что Кляйбер не разрешал публиковать в программных буклетах МЕТ Оперы даже своей краткой биографии. Даже простого фото! Это, однако, воспринималось при его появлениях вполне спокойно – все понимали, что такова воля артиста и никто не собирался её нарушать. Его появление в Америке были очень редкими: за последние 30 лет XX века он выступил лишь с одним симфоническим оркестром в США – Чикагским (в 1978 и 1983 году) и с четырьмя операми в Метрополитен Опере в Нью-Йорке – с 1988 по 90-й.

Во время своего последнего пребывания в МЕТ в 1990 году он пришёл лишь раз послушать репетицию оркестра Нью-Йоркской Филармонии, но отказался от идеи с ним выступить.

В те годы члены оркестра Метрополитен оперы были эрудированными людьми и превосходными музыкантами. Большинство из нас знало о необыкновенном дирижёре задолго до его появления в МЕТ. Знали и записи опер его отца – Эриха Кляйбера.

Итак, в январе 1988 года Карлос Кляйбер начал репетировать оперу Пуччини «Богема». Его солистами были Лючано Паваротти и Мирелла Френи, выступления которой были памятны всем москвичам, которым посчастливилось видеть эту оперу в 1964 году в исполнении миланского Театра алла Скала, или как чаще говорят – «Ла Скала». Те выступления на сцене Большого театра остались в памяти любителей музыки как прекрасная легенда.

В 1983 году Франко Дзеффирелли поставил «Богему» в Метрополитен опере и с тех пор она не сходила со сцены МЕТ. Хотя это и не относится к рассказу о Кляйбере, всё же следует сказать, что постановка оперы на *наших глазах* таким художником мирового класса, как Дзеффирелли была явлением невероятно волнующим. Во втором акте Дзеффирелли почти полностью сохранил сцену, которую видели москвичи в 1964 году: парижскую улицу,

кафе, прогуливавшуюся толпу, настоящий экипаж, запряжённый лошастью, который привозил Мюзетту прямо к кафе. Сцена эта всегда имела огромный успех сама по себе, ещё до начала пения солистов. Дзеффирелли поразительно удалось воскресить мир парижской улицы конца 19-го начала 20-го века.

Премьеру ту дирижировал Джимми Левайн, а в главных ролях были всемирно известные певцы - потрясающе талантливая Тереза Стратас и Хосе Каррерас. Спектакль с ними записан на видео и сегодня его могут видеть все у себя дома. Но тогда, в 1983 году для меня было настоящим чудом наблюдать рождение спектакля и слышать певцов – актёров такого класса, о котором я даже не подозревал. Мне всё это казалось волшебным сном, и я порой просто не верил в реальность происходящего – до такой степени художественное творчество режиссёра, солистов-певцов, дирижёра, хора и оркестра создавало иллюзию жизненной правды происходящего на сцене.

Естественно, что уже зная о редчайшем даровании Карлоса Кляйбера, мы ожидали несмотря на описанные волнующие ощущения от *каждого* исполнения этой оперы, чего-то почти сверхъестественного. И мы не ошиблись в своих ожиданиях.

Как истинно великий артист, Кляйбер ничего не придумывал ради оригинальности, ни в чём не шёл против текста и нюансов партитуры. Просто он умел сделать музыку, следуя всем авторским указаниям такой, как будто мы до него с этой оперой вообще не встречались! И ведь это происходило после *пяти лет* исполнения «Богемы» с таким выдающимся дирижёром XX века, как Джеймс Левайн!

Вспоминая те дни, невозможно не упомянуть о хамски-безграмотном критике, написавшим в неразборчивой «Нью-Йорк Таймс» такие слова: **«Заслуживает Кляйбер свою репутацию или нет, но он знает, как дирижировать оперой»** The (Opera: Pavarotti and Freni in 'La Boheme' By DONAL HENAHAN) Published: January 24, 1988) Констатация этого факта критиком глубоко «впечатляет» даже сегодня. Правда, он всё же написал в начале своей заметки: *Ещё до того, как 57-летний германский музыкант*

поднял свою палочку, он был удостоен такой овации, которой не удостоиваются иные дирижёры после своих превосходных выступлений». «Мистер Кляйбер, несмотря на свою репутацию, имеет славу трудного коллеги, ограничивающего свои появления перед публикой из-за требований дополнительных репетиций». «Возможно, что в качестве условия принятия приглашения в МЕТ, он был вознаграждён более сильным составом, чем обычно МЕТ предлагает своей публике. Что и было главными ингредиентами блюда, приготовленного в тот вечер – Мирелла Френи и Лючано Паваротти в ролях Мими и Рудольфа. Правда всё это требовало присутствия «главного шефа» - мистера Кляйбера, как главного составляющего этого события.

Слова критика относительно «вознаграждения» Кляйбера этим составом совершенно не соответствовали реальным фактам. Он, правда, написал слово «возможно». Реальность была такова: 53-летняя Мирелла Френи в значительной степени переросла свой возраст для исполнения этой роли и обычно выступала в других операх Верди и Пуччини, более подходящих для неё в эти годы. Что касается Паваротти, то Кляйбер совершенно очевидно его не любил и испытывал с ним трудности, разрушавшие его художественный замысел (разумеется, Кляйберу немало приходилось работать с Паваротти в 70-е и 80-е годы в Театре «Ла Скала» и других театрах Европы, но трудности музыкального общения с ним отчётливо слышны в видеозаписи «Богемы» из Театра «Скала» в 1979 году). Кляйбер напротив, старался избегать участия Паваротти в своих спектаклях в МЕТ. В следующей постановке (новой постановке «Травиаты» Франко Дзеффирелли) для роли Альфреда он выбрал Нийла Шикова (Neil Shicoff - знаменитый уже тогда молодой тенор – сын известного американского кантора), в «Отелло» главную роль исполнял Пласидо Доминго, и даже в последней опере и кульминационной точке пребывания Кляйбера в МЕТ – «Кавалер розы» Рихарда Штрауса – для маленькой роли Итальянского тенора после первых двух спектаклей по обоюдному согласию Паваротти был заменён на молодого

американского тенора Стэнфорда Олсона, по мнению Кляйбера более серьёзного музыканта, соответствующего этой небольшой роли. (Через несколько лет Олсон часто, даже в последнюю минуту, заменял Паваротти в опере Доницетти «Дочь полка», так как исключительно легко брал верхнее «до», что как ни странно в эти годы иногда становилось проблемой для Паваротти, вероятно из-за ухудшавшегося состояния здоровья).

Большинство читателей и вообще любителей музыки могут быть удивлены этому, но мало кто знал о том, что дивной красоты природный голос Лючано Паваротти совершенно не соответствовал его музыкальности, знанию партитуры или вообще ритмической дисциплине. Большинство певцов не может хорошо слышать оркестр со сцены, что вполне понятно при воспроизведении собственного звука, и тогда им приходится больше следить за дирижёром. Паваротти всегда начинал испытывать бóльшие трудности в местах, где было необходимо во имя сохранения единого темпа и баланса всех компонентов музыки внимательно следить за дирижёром и более чутко слушать своих партнёров. В большинстве итальянских опер, «удобных» для Паваротти, широкой публике это было практически незаметно, но в целом ему был нужен **аккомпаниатор** в лице дирижёра, а не гениальный художник Карлос Кляйбер, для которого певцы были своего рода *инструментами*, которыми он пользовался, как и оркестром и хором для создания своих шедевров интерпретации. Вспоминается лицо Кляйбера, выражавшее весь его сарказм, когда он демонстративно показывал, как Паваротти меняет темп буквально в каждом такте короткой арии Итальянского тенора в 1-м Акте «Кавалера розы».

Так что Кляйбер никак не мог чувствовать себя «вознаграждённым» таким составом в период своего первого появления в МЕТ Опере. Но вспомним – Кляйбер не давал никаких интервью, никаких поводов для обид и обычных театральных пересудов и интриг. Никаких! Он лишь требовал абсолютного подчинения своему замыслу и своей воле. Это было нелегко для многих музыкально образованных певцов, и даже для Доминго, который позднее

признавался, что «работать и выступать с Кляйбером было нелегко, но он столь глубоко постигал партитуру, проникал в замысел композитора так, что открывал нам музыку совершенно заново». Заметим, что Доминго отлично играет на рояле, и также, что он успешный *дирижёр*, выступавший во многих театрах мира, в том числе, конечно, и в Метрополитен Опере.

Что же осталось в памяти и в воспоминаниях от той «Богемы»? Прежде всего самое главное – поразительная «архитектура» всего замысла исполнения Кляйбером этой оперы – смысловая кульминация была создана столь искусно, что она постепенно приближалась, как предчувствие, и полностью была воплощена в последней сцене 3-го Акта – смерти Мими. В эти минуты исполнения последней сцены все забывали о возрасте певцов, о своих личных делах или мимолётных ощущениях – **все** были во власти ощущения надвигающегося несчастья – смерти героини, которой было страшно расставаться с жизнью, со своим возлюбленным... Это было таким потрясением для исполнителей и для публики, что далеко не сразу люди «возвращались на землю» и к осознанию себя самих.

Множество тончайших деталей, идеального соотношения темпов, необыкновенной «текучести», и в то же время изысканности фразировки всей музыкальной ткани, поразительное **piano**, которого Кляйбер добивался от оркестра и солистов-певцов – всё это вместе создавало редчайшее ощущение **неизвестности** до той поры подобного исполнения столь знакомой оперы. Эта мысль, увы, будет часто повторяться в этом очерке, так же часто она повторяется в лучших очерках о Кляйбере по-английски, или по-немецки. Происходит это потому, что именно чувство неизвестности, «неизвестности» музыки в руках Кляйбера и делало её столь волнующей и незабываемой.

Критики, подобные цитированному, чаще ловят слухи, чем действительно понимают суть дела. Ведь все сетования о «большом количестве репетиций, требуемых Кляйбером» не что иное, как жалобы менеджментов, не желавших платить оркестру, хору и солистам за эти репетиции, предпочитая более «покладистых» гастролёров,

порой не требующих репетиций вообще. Но каков художественный результат таких спектаклей?

Вполне естественно, что для создания шедевров интерпретации требуется время, репетиционное время, будь то индивидуальный солист или оперная труппа. Так ли много репетиций просил Кляйбер? Отнюдь нет. Он репетировал каждый акт с оркестром (и только в самом зале театра). Затем он требовал ещё три репетиции со сценой – по одной на каждый акт. И наконец – одну генеральную репетицию. Итого всего семь репетиций. Много это или мало для создания того музыкального чуда, которое дарил нам Кляйбер? Это необходимый минимум, не более того. Свидетели этому все, кому посчастливилось работать с гениальным музыкантом. То была первая, действительно историческая встреча с великим дирижёром, и к счастью не последняя.

Здесь упоминалась постановка «Богемы» Франко Дзеффирелли для Театра «Скала» в Милане, показанная на сцене Большого театра в 1964 году во время гастролей в Москве. Возможно, что неплохо вспомнить о ней в связи с исполнением Карлосом Кляйбером этой оперы в МЕТ.

Творчеству одного из самых ведающихся дирижёров второй половины XX века Герберта фон Караяна был свойственен один важный аспект. Являясь одним из крупнейших исполнителей музыки Вагнера как в Венской Штатс Опере, оперных театрах Берлина, Парижа или в Байройтском театре, Караян в значительной мере «вагнеризировал» вообще всю музыку, которую он когда бы то ни было исполнял или записывал. За исключением Симфоний Бетховена. Этот аспект «вагнеризации» опер Пуччини, Верди, симфонической музыки Брамса или Малера, всегда создавал некоторую некомфортную сферу, когда его специфическое дирижёрское мастерство и огромный темперамент входили в явное противоречие со стилем и духовной сущностью, скажем оперы «Богема» Пуччини или «Аида» Верди. В обеих операх очень часто слышалась слишком грандиозная, вагнеровская мощь и сила, не свойственные и непропорциональные музыке

Пуччини и Верди. Это «вагнеризаторство» отлично совпадало со стилем самой музыки пожалуй лишь в двух случаях: в опере Пуччини «Турандот», и «Реквиеме Манцони» Джузеппе Верди. Караян, как и Кляйбер, не стремился никогда «демократизировать» своё исполнительское искусство, делать его доступным и понятным всем категориям слушателей. Оба великих художника были элитарны, жили в элитарном мире и своим искусством являли идеал музыки, до которого должны были «дорасти» их слушатели, стараясь в своём понимании музыки подниматься до уровня исполнения, но никогда эти творцы не опускались до уровня понимания некоторых категорий публики. Впрочем, об «опускании» речь в те годы и не могла идти, так как их публика была в основном германской и австрийской, в крайнем случае средневропейской или высоко-просвещённой – английской.

Карлос Кляйбер был в значительной мере антиподом Караяна – у него не было той жёсткости акцентировки, слишком преувеличенной мощи звучания оркестра, так запомнившейся в исполнении Караяна в 1964 году. У Кляйбера всё «пело» - и оркестр, и хор, и солисты. Несмотря на все их различия, Караян, часто встречавшийся с Кляйбером, признавал, что «очень любит Карлоса Кляйбера, и испытывает к нему величайшее уважение» (Ричард Осборн. «Разговоры с Караяном». Oxford University Press).

Итак, на каждую оперу, как уже говорилось, Кляйбер попросил семь репетиций. Трудно сказать, насколько это было финансово выгодно или невыгодно театру, но художественный результат был настолько ни с чем несравнимым, что казалось, будто мы вообще никогда не слышали такой популярной оперы, как "Травиата" Верди. Сколько раз доводилось её играть? Вероятно сотни раз – в Большом театре и Метрополитен опере. Мне казалось, что играя теперь с Кляйбером эту оперу, я вообще её никогда до того не играл и не слышал. Это была действительно *другая* музыка. Ноты, кстати сказать, Кляйбер привозил для всего оркестра свои. Там всё было отмечено весьма скрупулёзно, так что на репетициях можно было заниматься только

музыкой – никаких лишних разговоров или остановок. (Я был уверен, что какой-то первоклассный концертмейстер готовил для Кляйбера эти ноты, но библиотекари в Вене, Мюнхене и Берлине говорят, что он делал эту работу всегда сам, своей рукой. В недавно выпущенном фильме о Кляйбере, мы можем даже видеть эти ноты).

Самое начало оперы, вопреки традиции, он практически не дирижировал, как это мы понимаем в буквальном значении этого слова – то есть не показывал смены такта. Без дирижёрской "сетки" – схемы ритмического движения рук, он начал в увертюре мелодию скрипок плавным движением левой руки, медленно продолжая это движение слева направо. Как мог оркестр ощущать такт и играть *вместе* в правильном характере, темпе и в едином ансамбле без традиционного "тактирования"? Это невозможно объяснить. Даже музыканты оркестра не в состоянии были этого понять. Кляйбер не смотрел на оркестрантов, он дирижировал *собственным представлением музыки*, но мог чисто гипнотически передавать совершенно точно то, что хотел услышать в реальном исполнении. Это явление называется "дирижёрской передачей", то есть способностью *без слов*, минимально используя мануальные средства достигать высших художественных целей.

За то недолгое время, которое Кляйбер провёл за пультом в МЕТ Опере, он научил оркестр, хор и певцов, играть и петь, используя самый тихий звук, который возможно было вообще воспроизвести. При этом звук оставался волнующе-живым, проникновенным и выразительным. После такой динамической градации, самое небольшое усиление звучности приводило к невероятному эффекту - звучание становилось громоподобным, и уже не было ни малейшей необходимости играть и петь чрезмерно громко. Этим наследием Кляйбера – выработанным *piano*, оркестр и дирижёры, в первую очередь Джеймс Левайн, пользовались долгие годы и в других операх, достигая высот, которые бы никогда не открылись, если бы не работа с этим удивительным мастером.

Это лишь один, маленький пример работы гениального музыканта. Возможно, что количество репетиций и главное, невероятная эмоциональная отдача всего исполнительского состава где бы это ни было - в Мюнхене, Вене, Нью-Йорке или Чикаго, создавали известные трудности для менеджментов и даже для исполнителей. Неукоснительное требование Кляйбера – **только один состав оркестра, хора и солистов на все репетиции и спектакли** – также создавало известные трудности. Но всё это окупалось достижением таких вершин художественной выразительности исполнения, равно как и триумфальным приёмом публики, что каждое выступление Кляйбера было сенсацией.

Как-то, во- время одной из последних репетиций «Травиаты» со сценой, Кляйбер остановил оркестр в заключительной сцене и что-то обсуждал с Дзеффирелли. Как это обычно бывает, оркестранты сразу же начали разговаривать и вдруг раздался почти крик Кляйбера: «Тише!» И добавил с укоризной - трагическим голосом: «Ведь она умирает...» Он сказал это так, как будто верил в абсолютную реальность происходящего на сцене. Нам всем стало не по себе. О тишине можно было больше не говорить, с такой болью произнёс Кляйбер эти три слова: «ведь она умирает...».

В этой последней сцене в одном месте партии Виолетты Кляйбер соединил нисходящий ход вокальной партии с заключительным звуком тромбона, который как колокол возвещает о последних минутах её жизни. Обычно это исполнялось немного раздельно - закончились нисходящие звуки вокальной партии Виолетты, затем нечто вроде маленькой паузы и, как бы отдельно - нота тромбона. Кляйбер не дал прерваться музыкальной фразе, соединив этот ход с нотой тромбона – не слишком громкой, но такой значительной! После чего голос умирающей Виолетты был буквально едва слышен. Это производило совершенно потрясающее впечатление. А ведь всё это было написано в партитуре Верди! Но это нужно было уметь *увидеть* и воплотить в реальное исполнение. Из таких находок состояла вся опера.

Пела Виолетту в той новой постановке Дзеффирелли, незадолго до этого поставленной во Флоренции с Кляйбером – Эдита Груберова – чешка, жившая в Германии. Груберова – одна из самых блистательных мировых сопрано, исполнявшая с одинаковым мастерством оперы Рихарда Штрауса, Массне, Верди, Моцарта, Яначека, и вообще всё, что бы она ни пела.

По каким причинам у неё не было дублёрши мы не знали. Но после второго спектакля она заболела. Кляйбер отказался дирижировать третий спектакль без неё. В принципе это было на его ответственности – подготовить дублёршу и провести с ней репетицию под рояль. Ведь певец – это голос. А с голосом в условиях нью-йоркской осени всё могло случиться. Так оно и произошло.

Кляйбер не дирижировал ни третий, ни четвёртый, ни последний спектакль. Вместо него дирижировал его ассистент и пианист-репетитор Ричард Войтах. Кляйбер ждал, когда вернётся на сцену Груберова. Её заменила молодая талантливая испанская певица Артета. После четвёртого спектакля Кляйбер покинул Нью-Йорк.

Но те два спектакля «Травиаты», которыми он продирижировал были не только незабываемыми, но остались ярчайшим, сверкающим событием в жизни каждого, кому посчастливилось сыграть это с Кляйбером. Все участники оркестра и хора чувствовал свою личную, артистическую вовлечённость в уникальный творческий процесс с дирижёром, которому удавалось с каждым в отдельности и всеми вместе делать, казалось бы невозможное. И вот, теперь, после преждевременного отъезда Кляйбера многие из нас были уверены, что он больше не придет. Но он приехал, как и было запланировано – дирижировать оперой Верди «Отелло».

Заглянем теперь в статью в буклете, написанную уже цитируемым Ричардом Осборном для изданного «Deutsche Grammophon» видео Четвёртой Симфонии Брамса и увертюры Бетховена «Кориолан» в исполнении Кляйбера и государственного симфонического оркестра Баварии.

Осборн высокопрофессионально анализирует процесс работы Кляйбера над любым сочинением, готовящимся для публичного исполнения или звукозаписи.

«Когда мы смотрим дирижирование Кляйбера или присутствуем на его выступлении, мы открываем для себя лишь часть его работы. На репетициях он требует в три-четыре раза больше тончайших деталей: ритмических, баланса, акцентировки, колористических. Всё это обрастает плотью и кровью в его работе над мелочами в период подготовки. Его знание партитуры абсолютно; его дарование репетировать со всей страстью и эрудицией – легендарно».

Прервём здесь цитату из Осборна. К этому следует только добавить, что в принципе, по большому счёту – требования Кляйбера были **невыполнимы**. Для действительно буквального исполнения замысла Кляйбера требовался оркестр, сплошь состоящий из первоклассных солистов. В реальной жизни этого, конечно, быть не могло. Так что же? Его требования оставались невыполненными, если они невыполнимы? Нет, всё доводилось до уровня его требований, казалось бы для большинства невозможного и недостижимого. Это могло быть только с Кляйбером – люди делали то, что в обычной жизни с другими дирижёрами было для них совершенно невыполнимым; большинство музыкантов-струнников даже не могло предположить о своих сверхвозможностях. В этом также заключался гений Карлоса Кляйбера.

Далее Осборн пишет о выступлении Кляйбера – на эстраде или в театре: «На концерте всё было другим. Если его репетиции были интеллектуальным исследованием, «аутопсией», то на концерте Кляйбер демонстрировал экстраординарную гибкость техники – публичное выступление было **рождением**.

Его идеалом было точное следование партитуре **во всех деталях**, что давало слушателям ощущение того, что они **слышат эту музыку в первый раз**». Это очень тонкое и точное наблюдение незаурядного критика и музыкального писателя. (Слушая сегодня исполнения большинства современных дирижёров в возрасте от 40 до 60 лет, всё

происходит точно так же – кажется, что слышишь музыку известнейших сочинений впервые, но в «точности наоборот». Музыка становится в их исполнении совершенно неузнаваемой! Диву даешься, как можно из гениальных сочинений Брамса или Бетховена, Грига или Чайковского сделать второ- и третьесортную музыку! Но это им «успешно» удаётся!)

Работа Кляйбера с оркестром базировалась всегда на двух важнейших компонентах музыки – ритма и звука определённой окраски. Над красотой тона и стилистикой звучания, Кляйбер работал так же неутомимо, как и над ритмом. Всем великим германским дирижёрам были свойственны жесточайшие требования абсолютной точности исполнения ритмических структур. Собственно говоря, даже в довоенных немецких оркестрах ритмическая дисциплина была сама собой разумеющейся составляющей профессионализма. Это требование – отнюдь не «железный метр», а как бы скелет музыки, на котором зиждется вся её жизнь! Как и в анатомии человеческого тела любой сдвиг внутри костной структуры ведёт сразу к общему дисбалансу, так и в музыке – разрушение или малейшее нарушение ритмики сочинения ведёт к искажению смысла музыки. Правильные, естественные темпы – также одна из главнейших художественных задач исполнителя. Вот эти все компоненты, невидимая для публики работа над которыми проходила на репетициях Кляйбера, и приводила к сенсационным результатам при публичном исполнении – надо добавить – с **любым оркестром**, которым Кляйбер соглашался дирижировать.

Начавшаяся работа над оперой «Отелло» в марте 1990 года была с самого начала очень необычной: **Кляйбер потребовал для этой оперы совершенно невиданную посадку в оркестре**. Первые скрипачи были «разбросаны» между виолончелями и деревянными духовыми. Несколько пультов виолончелей заняли места первых скрипачей у барьера. То же самое было сделано и с посадкой вторых скрипок и альтов. Сама посадка как бы говорила о каких-то особых «завихрениях» в музыке Верди. Действительно в ней

очень много колористических эффектов, заботой о которых Кляйбер обязал нас занимать совершенно непривычные и необычные места в оркестре. Но как оказалось – в этом был очень важный художественный замысел – именно при такой посадке все оркестровые эффекты были слышны так явно, как будто были записаны специальным стереофоническим способом, а не звучали естественно из оркестра театра. Это было исключительно новым и вообще уникальным опытом для исполнителей.

На первой же репетиции произошёл необычный для MET инцидент: концертмейстер виолончелей Яша Зильберштейн отказался играть своё соло с сурдиной, как это написано в партитуре. Кляйбер сказал достаточно твёрдо, что солист должен следовать тексту партитуры и играть с сурдиной. «С Тосканини это исполнялось всегда с сурдиной!» «Don't make me angry» – «Не сердите меня», – добавил он строго.

Все репетиции, начиная с первой репетиции «Богемы», как и все дальнейшие репетиции Кляйбера посещались Джеймсом Левайном так, как будто он был молодым ассистентом дирижёра, а не художественным директором и главным дирижёром MET. Он был совершенно счастлив на каждой репетиции, счастлив как музыкант, которому удалось заполучить в театр такое сокровище, как Карлос Кляйбер. Поэтому довольно грубый отказ первого виолончелиста играть, как написано в оригинале поставил Левайна в неловкое положение.

Кляйбер, конечно, настоял на своём и заставил Зильберштейна играть это соло виолончели с сурдиной ... семь раз подряд! В антракте он потребовал удалить концертмейстера виолончелей с репетиций и отстранить от его спектаклей.

Почему-то все германские дирижёры не любили Яшу Зильберштейна и он их не любил взаимно. Это была странная «взаимность». Превосходный музыкант и виолончелист с тонким вкусом и отличным техническим аппаратом, он был учеником брата композитора Хиндемита в Швейцарии, и после окончания своего образования не вернулся в Германию, где он родился, а уехал в США,

сменив по приезду своё немецкое имя на еврейское. (По свидетельству Альберта Котеля настоящее имя «Яши Зильберштейна» было Ганс Веллер. Рассказывали, что его отец после войны покончил с собой, не дожидаясь суда, так как был врачом войск СС. Его сын решил начать новую жизнь и уехал в Швейцарию учиться, а потом, как уже говорилось - в США).

Этот инцидент был необычным для Метрополитен оперы: традиция абсолютного подчинения любой суперзвезде всем требованиям дирижёра всегда была незыблемой и непререкаемой.

Вскоре после этого инцидента Левайн принял в оркестр двух молодых виолончелистов, а Яша Зильберштейн больше почти не назначался на спектакли с Левайном. Через несколько лет он ушёл на пенсию.

И снова музыкальное чудо, рождённое гением Кляйбера потрясало нас в каждом акте предварительных репетиций с оркестром. Как говорил Пласидо Доминго во многих своих интервью и в недавнем документальном фильме, посвящённом памяти Кляйбера: «Каждый раз выступать с ним было очень трудно, но сколько нового мы узнавали на каждой репетиции!» «Когда спектакли уже шли, Кляйбер никогда не был одинаков – на каждом спектакле он вносил что-то новое, каждый спектакль был другим. Он никогда не повторялся. С ним только я всегда чувствовал своё абсолютное единение – **музыка и я были единым целым!**»

Все, кто не участвовал в «Отелло», приходили на репетиции или покупали билеты на спектакль, как рядовые зрители, поражаясь каждый раз музыкальному шедевру, снова как бы заново открытому для всех – для публики и для участников.

Главную роль исполнял Пласидо Доминго, Дездемону – Катя Риччиарелли, Яго – Жюстино Диас. Доминго, несомненно был лучшим в мире Отелло в те годы.

Катя Риччиарелли пела совершенно божественно – неземная красота и теплота её голоса, абсолютное вокальное мастерство подлинного итальянского бельканто, созданная с

Кляйбером каждая фраза, каждый вздох всей сценической жизни Дездемоны снова сделали этот спектакль шедевром, сравнимым с «Травиатой» и «Богемой». Но не следует забывать, что задачи, стоящие перед исполнителями этой оперы невероятно сложны в вокальном и актёрском смысле – как никак, а «Отелло» – это оперное истолкование шекспировской драмы!

Кляйбер был поразительно скромным человеком. Казалось, что выйти одному на поклон после окончания спектакля стоило ему всегда некоторых усилий над собой. Он старался каждый раз поскорее вывести на сцену всех участников спектакля. Перед каждым актом он невероятно волновался. Едва выйдя и встав за пульт он тут же начинал дирижировать. И с этого момента он сразу успокаивался, и начиналось волшебство Карлоса Кляйбера...

Мой многолетний коллега в Метрополитен опере - Джеймс Крегер - превосходный виолончелист и лауреат Конкурса виолончелистов им. Чайковского, написал свои воспоминания, посвящённые Карлосу Кляйберу и опубликованные в Интернет-журнале «The Julliard Journal Online». Называются они – «Making music with Carlos Kleiber. Elusive Titan of the Podium». Этими воспоминаниями заинтересовался сам Франко Дзеффирелли и попросил разрешения автора использовать их в своей работе над книгой. Несмотря на то, что они занимают лишь две с половиной страницы компьютерного текста, воспоминания эти полны тонких наблюдений и глубокого исполнительского и интеллектуального анализа.

Джеймс Крегер пишет о том, что за десятилетия работы в MET он играл со многими дирижёрами, но что музицирование с Карлосом Кляйбером он считает своей величайшей жизненной удачей. «Спешу добавить, - пишет Крегер, – что многие знаменитые дирижёры всегда посещали редкие выступления Кляйбера. Великий Леонард Бернастайн говорил своему оркестру Нью-Йоркской Филармонии: «Я только недавно слышал величайшего в мире из всех живущих дирижёров – Карлоса Кляйбера. Вы обязаны перед самими собой услышать его выступление.

Будет очень скверно, если вы будете заняты в тот вечер, когда Кляйбер будет дирижировать».

Джеймс Крегер замечательно наблюдателен и прекрасно воплотил в слова свой (и наш) уникальный опыт работы с великим музыкантом.

Вот важный фрагмент из его статьи:

Целый ряд качеств и их комбинация делают Кляйбера совершенно отличным от других дирижёров. С одной стороны он имеет тенденцию доверять оркестру больше, чем большинство дирижёров. С другой, работая над многими деталями исключительно скрупулёзно, например в заключении 1-го Акта «Отелло» он добивался специальной звуковой окраски, требуя преобладающей роли соло кларнета «поверх» всего оркестра, играющего абсолютным «пианиссимо», он такими новыми эпизодами придавал совершенно иное выражение жизненности в музыке. Важнейшее качество Кляйбера – художника, уже отмеченное Доминго – неудовлетворённость достигнутым уровнем, постоянное углубление в партитуру и, как результат – новые открытия во время исполнения – это качество держало оркестр в величайшем напряжении творческого процесса и в постоянной готовности и сверхчувствительности к любым изменениям и новым находкам. Это рождало тотальную страстную вовлечённость самого Кляйбера и ответную реакцию оркестра.

Крегер вспоминает «грустно-трагическое лицо Кляйбера в последней сцене – смерти Мими в «Богеме». Это очень близко к эпизоду репетиции «Травиаты» о котором рассказывалось выше. Вера Кляйбера в реальность происходящего на сцене также делала все его интерпретации совершенно отличными от других, «земных» дирижёров.

Естественно, что наши воспоминания имеют много общего, что неудивительно. Но мне хочется привести здесь ещё одну прекрасную цитату из очерка Крегера, так поразительно ясно рассказывающего о технике дирижирования Кляйбера.

Он дирижирует музыкальными фразами, а не отмеряет ритм. Его палочка преследует цели «рисовать» палитрой нюансов, но в то же время никогда не теряет пульс. Действительно, несмотря на поразительное внимание к мельчайшим деталям на репетициях, при исполнении на публике Кляйбер никогда не терял единства целого – пульса, темпа, живого дыхания. Он мог одной рукой «рисовать» одну фразировку, и в то же время другой – корректировать остальные голоса партитуры – выделяя или усиливая звучание других голосов или групп.

К этому нужно «добавить» его главное и феноменальное качество – **все спектакли и концерты Карлос Кляйбер дирижировал всегда наизусть!** Иногда партитура могла лежать на пульте – как всегда закрытая, а на ней цветок розы – вероятнее всего знак дружеской симпатии от библиотечкарей... (а может быть, они знали о традиции, начало которой положила его мать – Рут Гудрич).

Отгремели овации после четырёх спектаклей «Отелло». С нами остались драгоценные воспоминания о каждой фразе, каждом вздохе музыки Верди, обо всех колористических, драматических и сценических деталях, созданных невероятно интенсивным трудом Карлоса Кляйбера, сделавших эту музыку также совершенно новой, «неслышанной» ранее ни публикой, ни исполнителями. Видя Карлоса Кляйбера в течение нескольких недель подряд, работая с ним почти ежедневно в период репетиций, а потом два-три раза в неделю на спектаклях, мы видели художника, жившего не обычной жизнью профессионального музыканта *в музыке*, но работавшего и жившего *только ради самой музыки*. Знаменитости работают, конечно, прежде всего как профессиональные музыканты, но, достигнув широкой известности начинают заботиться о собственной славе, деньгах, популярности. Его посвящённость *только музыке была ясно видимой*. Можно почти с уверенностью утверждать, что в период работы он всё своё время думал только о ближайшем выступлении, и его новые идеи приходили к нам перед вечерним выступлением в виде «кляйберграмм», как называли его послания музыканты в

Европе. На каждом пульте было короткое письмо Кляйбера. Он просил в каком-то обозначенном им месте спектакля внести что-то новое – новый нюанс, новую фразировку, новое агогическое отклонение – одним словом у нас всех за время работы с ним собралась коллекция «кляйберграмм». Рассматривая их теперь, понимаешь, что его мысль, концентрировавшаяся на предстоящем выступлении никогда не «спала», она всегда находила всё новые, более интересные и *изысканные* решения. Воплотить их в живое исполнение было делом чести всех его коллег - музыкантов оркестра. А утром мы находили на доске объявлений его благодарность за исполнение накануне вечером. Он был необыкновенно тактичным и скромным, хотя и мог иногда выйти из себя из-за какого-то невнимания к тончайшим деталям в уже проделанной работе. Чаще это касалось певцов. Помнится его взрыв на репетиции «Отелло» из-за не удовлетворившей его сцены, спетой Жюстино Диасом в роли Яго. Ярость Кляйбера немедленно передалась Диасу и он успешно исполнил это место к полному удовлетворению Маэстро. Но, повторяю, такое случалось очень редко. Зато выработанный волнующий звук оркестра, особенно струнной группы, в новом умении играть потрясающие *«пианиссимо»* вскоре, той же весной были ясно слышны в опере Вагнера «Парсифаль», исполненной с Джеймсом Левайном. Он, конечно, понимал, откуда это «пришло», и каждый раз радостно реагировал на это новое качество звучания оркестра, которым он руководил к тому времени уже почти пятнадцать лет.

Наконец наступил сентябрь 1990 года, когда началась работа с Кляйбером над, быть может величайшим творением Рихарда Штрауса – оперой «Кавалер розы». Всемирно известная запись на пластинки, сделанная его отцом Эрихом Кляйбером в 1956 году с солистами и оркестром Венской государственной оперы, была нам хорошо знакома. Существуют также записи Бернштейна, Караяна (видео, записанное на Зальцбургском фестивале) и некоторых других дирижёров, но запись Эриха Кляйбера по своему венскому шарму и строгости вкуса всё же не шла в

сравнение с другими, сделанными даже всемирными знаменитостями. Мы все, естественно, ждали нового «чуда Кляйбера», которое явилось, как и всегда на первой же репетиции. Состав солистов Кляйбера был постоянным, с которым он выступал чаще в последние годы: Фелисити Лотт (Маршаллин), Анне-Софи фон Отгер (Октавиан) и Барбара Бонни (Софи).



Генеральная репетиция в Метрополитен опере. 2-й Акт, выход Кавалера с серебряной розой. В центре – Октавиан – Анне-Софи фон Отгер, Софи – Барбара Бонни. Слева в нижнем углу виден Карлос Кляйбер. Сентябрь 1990 года, Нью-Йорк

Кажется здесь он впервые – уже в увертюре – решил на словах объяснить своё видение бурного и динамичного начала вступления к опере: «Не напрягайтесь, не форсируйте своих усилий! Это всего-навсего диалог – вопрос валторн – это вопрос мужчины (Октавиана - А.Ш.). Ответ скрипок и струнных – ответ женщины. Это диалог, так это и рассматривайте – диалог мужчины и женщины». Действительно, казалось бы такое простое объяснение, но всё стало вдруг совершенно иным – певучим прологом к опере, определившим дальнейшее развитие характеров, действия и появления новых персонажей этой великой оперы. Всё стало «петь», как бы само собой. Кляйбер, как и всегда, добавлял очень много тончайших деталей, заставлявших сверкать новыми, невиданными прежде

красками и изяществом фразировки музыку Рихарда Штрауса. Он очень чутко и мгновенно реагировал на некоторые затруднения, испытываемые скрипачами в одном месте в конце первого акта. Остановив оркестр он сказал:

«Играйте здесь так, как будто вы играете камерную музыку в квартете». И сразу же всё зазвучало совершенно по-иному! По-другому стал звучать и дуэт Октавиана и Маршаллин – они тут же почувствовали удобный камерный аккомпанемент.

Работа над оперой «Кавалер розы» стала вершинной точкой музыкального общения с Кляйбером в Метрополитен опере. Его умение пользоваться всей колористической звуковой палитрой, исключительный вкус, венский шарм и изысканность фразировки, гигантские звуковые градации и изумительное умение «подать» вершинные, кульминационные точки музыки Штрауса «в должный момент и должным образом», как говорил И.С. Бах, создали «Спектакль века» на сцене МЕТ!

Он обладал таинственной способностью, – писал Крегер, – представлять себе одновременно каждый индивидуальный характер на оперной сцене. Например – в I-м Акте «Кавалера розы» на сцене много действующих лиц и в то же время много различных действий: кто-то поёт, кто-то говорит, различные мелодические линии и часто в различных ритмах - частично совпадающих, частично перебивающих друг друга, спорящих, выражающих противоположные мнения о происходящем с различными эмоциями. Большинство дирижёров в подобной ситуации, где сцена очень сложна и на сцене много действующих лиц, хотят лишь поддерживать общий пульс, задачей чего является держать всё вместе и предохранять от развала на части, препоручая суфлёру и певцам делать всё остальное. Но не Кляйбер!

С ним у вас всегда такое чувство, что все голоса-роли на сцене и в оркестре, каждый со своим особым характером одновременно «протекают» через него. Вы чувствуете, что он живёт каждым характером вместе со всеми остальными. Часто, когда он хочет дирижировать одновременно всеми певцами и оркестровыми голосами, он

мог это делать пальцами обеих рук и притом легко и без всяких усилий! Но и это было ещё не всё, пока он не «оживлял» каждый характер, каждое действующее лицо на сцене и всё это соединял воедино с оркестром!

Конечно, он впитывал в себя партитуру и историю её создания с такой глубиной, что становился «духом» самого композитора. Нет сомнений, что этому предшествовали долгие часы работы, которые вели к подготовке каждого произведения, которым он дирижировал.

В этом, пожалуй и заключена квинтэссенция искусства Кляйбера: самая изощрённая и виртуозная техника обеих рук вела у него к единственной цели – наилучшего и самого реалистического раскрытия содержания, глубинной сущности музыки во всём её великом многообразии. Это и делало его спектакли и выступления на эстраде сенсационными, праздничными и навсегда оставшимися с нами, кем бы мы ни были – зрителями или коллегами-исполнителями.

Сегодня трудно себе представить, как в 1911 году – времени написания Штраусом этой оперы - самая первая сцена могла вообще идти в европейских театрах – до такой степени сцена, при открывшемся занавесе выглядела «безнравственной»: молодой человек был полуодет, а его возлюбленная ещё находилась в постели... Сегодня это слово можно написать именно в кавычках, а в те времена либретто Гофманштала, хотя и основанное на старой французской комедии, всё же выходило за рамки общепринятых тогда приличий. Молодая женщина – Мария Тереза (Маршаллин), жена фельдмаршала, уехавшего на охоту, принимала своего возлюбленного Октавиана у себя во дворце (время действия – 1740 год).

Комическая опера в трёх актах к концу неожиданно обретает глубину и драматизм – Мария Тереза сама отправила «кавалером розы» Октавиана, то есть гонцом жениха в приближающейся свадьбе кузена Марии Терезы барона Окса и дочери богатого буржуа Фанинал – Софи.

Во 2-м Акте необычайно помпезный выход Октавиана с серебряной розой очень быстро переходит в один из самых захватывающих и волнующих дуэтов во всей опере – Октавиан с первого взгляда влюбляется в Софи. Их любовь взаимна. После многих приключений в последнем 3-м акте, в таверне остаются только три героя – Мария Тереза, Октавиан и Софи. Мария Тереза (Маршаллин) понимает, что рано или поздно она всё равно бы потеряла своего возлюбленного и потому освобождает его от всяких обязательств. Этот примитивный пересказ, понятно, не даёт никакого представления о музыкальном шедевре, но последнее трио и заключительный дуэт невозможно забыть вообще в любом исполнении этой оперы. С Кляйбером вся сцена звучала так, как могла звучать только с ним: в заключительном эпизоде были слышны как бы падающие капли «звёздного света» – три флейты, играющие нисходящие аккорды изысканных гармоний в нюансе три пиано (ppp) в сопровождении трёх скрипок и двух челест. Именно челесты, звучавшие как бы **над** ниспадавшими «квартетными» аккордами скрипок и флейт, создавали впечатление чего-то неземного...

Одной из жемчужин музыки 3-го Акта «Кавалера розы» видится уличный венский вальс. Он начинает звучать за стенкой таверны. Кляйбер просил скрипачей при переходе этой темы в оркестр играть, представляя себе не очень умелого уличного венского скрипача. «Не очень умелого» полностью изобразить вряд ли удалось, но исполнительский план этого вальса был поразительным даже на фоне записи его отца с Венской оперой. Карлос Кляйбер развернул этот вальс в грандиозное оперно-симфоническое полотно, радостное и сверкающее, вовлекавшее всех слушателей и участников в восторженное восприятие этой изумительной музыки. Казалось, что во время каждого спектакля «Кавалера розы» все участники играли и пели так, как никогда в своей профессиональной жизни до того. Возможно, что и я сам никогда не играл лучше, даже когда выступал в былые годы как *солист с оркестром*, чем когда играл *в оркестре* те незабываемые спектакли с Карлосом Кляйбером.

Через несколько лет после последнего визита Кляйбера в Нью-Йорк мы смогли ознакомиться с записанными на видео двумя кляйберовскими версиями исполнения «Кавалера розы» - в исполнении Баварской государственной оперы и Венской Штатс оперы. Нужно заметить, что в Мюнхене в Баварской опере Кляйбер чувствовал себя свободнее, чем в Венской опере. Совершенно очевидно, что в Вене на него давило «наследие традиции», не позволявшее делать чудеса, которые он мог себе позволить в Метрополитен опере.

Несколько моих коллег были так переполнены впечатлениями от работы с Кляйбером, что написали ему письма. Написал и Джеймс Крегер. В своём ответном письме Кляйбер признался, что *нигде и никогда не чувствовал себя так «дома», как с оркестром Метрополитен Оперы, к которому ощущает большую любовь и привязанность.* Да, оркестр МЕТ тех лет был достойным партнёром Кляйбера для воплощения его замыслов. Скрипачи исполняли целые страницы труднейшей партитуры Рихарда Штрауса **наизусть** так, как будто играли скрипичный концерт! Виолончелисты за время работы с Кляйбером обрели новый, баритональный тон – глубокий и выразительный. В последней сцене «Кавалера розы» их звучание достигало огромной полноты и драматизма. Мне не доводилось слышать в их исполнении такого звука ни с одним дирижёром до работы с Кляйбером. Что до контрабасистов и альтистов, то они в американских оркестрах вообще лучшие в мире. Одним словом Карлос Кляйбер не зря полюбил этот оркестр, который платил ему ответной любовью и преданностью его идеям и их воплощению. С этим оркестром он себя чувствовал совершенно раскованно, свободно, не оглядываясь на консервативную венскую или германскую публику. Живая и экспансивная нью-йоркская публика с величайшим энтузиазмом воспринимала абсолютно всё то новое, что

Карлос Кляйбер *каждый раз* привносил в свои спектакли. Кажется, что в те дни он был совершенно счастлив.

К величайшему сожалению видео запись этих исторических и несравненных спектаклей никогда не была сделана и даже не обсуждалась. По этому поводу нужно выразить такое же сожаление, как и по поводу отсутствия кинозаписей живого исполнения Рахманинова и Крейсера. (А ведь с начала 1930 годов гораздо более старший Рахманинова и Крейсера Игнац Падеревский и почти их ровесник Йозеф Гофман делали свои живые кинозаписи, оставшиеся для истории музыки и для будущих поколений). Это было непростительным решением двух гениальных артистов. Так, увы, произошло и с «Кавалером розы» в МЕТ опере в исполнении Кляйбера.

В последний раз мы видели Кляйбера в 1994 году во Франкфурте, куда оркестр МЕТ приехал лишь на неделю, чтобы исполнить две симфонические программы с Джеймсом Левайном. Одной из них была «Песня о земле» Густава Малера. Неожиданно на репетиции мы увидели Карлоса Кляйбера, проходившего со своей дочерью примерно 13-и лет через оркестр. Одно его появление вызвало большое волнение среди оркестрантов. Я успел записать этот момент на камкордер, но к сожалению не смог сделать с него фотографии.

Кляйбер специально приехал во Франкфурт, чтобы послушать «Песню о земле» Малера. Вечером, после концерта он пришёл за кулисы, чтобы поздравить Левайна с превосходным и успешным выступлением. Он был искренне счастлив, услышав это исполнение. Раскрасневшийся и полный впечатлений, он подошёл к Левайну. К нашему удивлению, Левайн его встретил без тени улыбки, как довольно малого знакомого человека. Куда подевался тот Джимми Левайн, который подавал пиджак Маэстро после каждой репетиции, счастливый сверх всякой меры услышанным и увиденным? Нет, на этот раз это был другой человек. Карлос Кляйбер горячо поздравил его с замечательным успехом во Франкфурте, но ощутив перемену в отношении к нему и обладая

сверхчувствительностью, он немедленно покинул театр «Alte Opera». Больше мы никогда не видели Кляйбера.

Теперь всё ушло в историю, и мы стали коллекционировать все выпускаемые видео с его участием: оперетту «Летучая мышь» в исполнении Баварского театра, в том же исполнении «Кавалер розы», а позднее эту оперу и в исполнении венской Штатс оперы. С оркестром Венской филармонии Кляйбер выступил в двух Новогодних концертах – в 1989 и 1992 году. Эти выступления широко разошлись в видеозаписи по всем миру.



Карлос Кляйбер дирижирует Новогодним Концертом в Вене
1 января 1989 года

С середины 1990-х его публичные выступления становились всё реже. Поэтому все записи на видео стали исключительно ценными, дающими нам представление о последних шедеврах его интерпретации симфоний Брамса и Моцарта. Ричард Осборн писал: «Большинство тех, кто работал с ним или видел его за пультом считали его музыкальным гением. Он жил и дышал музыкой, соответственно с его артистическим и интеллектуальным воззрением. Шли годы и дирижирование становилось для него утраченным и испытанием. Невзирая на совершенство его интерпретаций, системы построений и воображения, он был скромнейшим человеком, одержимым сомнениями». Комментируя исполнение Увертюры Бетховена «Кориолан», вошедшей в один альбом видеозаписи с Симфонией

Моцарта №33 и 4-й Симфонией Брамса, Осборн привёл мнение самого Кляйбера об этой Увертюре: «Кляйбер считал «Кориолан» исключительно трудной пьесой, чтобы её начать с надлежащей силой и импульсом. Даже по бетховенским стандартам Увертюра обладает необычайной взрывной силой, напряжённым пафосом, сконцентрировавшим всю драму в течение 8-и минут. Его собственное решение этой проблемы пришло, когда он наблюдал великого мастера джаза Дюка Эллингтона в процессе работы – типичное мышление Кляйбера»

Знавшие Кляйбера в ранние годы его карьеры достаточно близко, утверждали, что он мог дирижировать 60-ми операми и бесчисленным симфоническим репертуаром. Карлос Кляйбер был перфекционистом, а потому сократил свой репертуар как оперный, так и симфонический до определённого им самим минимума. Это были две Симфонии Моцарта, но не самые популярные (№33 и №36), три Симфонии Бетховена: 4-я, 5-я и 7-я, две Брамса – 2-я и 4-я, две Симфонии Шуберта и несколько увертюр. Лишь два раза он выступил как аккомпаниатор: с Альфредом Бренделем с 4-м Концертом для фортепиано с оркестром Бетховена, и со Святославом Рихтером, записав с ним редко исполняющийся фортепианный Концерт Дворжака. Брендель рассказывает, что в годы своей юности в начале 50-х слышал в исполнении Карлоса Кляйбера «Песню о земле» Густава Малера, но впоследствии он с этим сочинением выступал крайне редко.

Был проект записи всех пяти Концертов Бетховена для фортепиано с оркестром в исполнении Артуро Бенедетти Микельанжели и Кляйбера, но после первой же сессии обнаружились непреодолимые разногласия и проект отпал сам собой. Существуют его малоизвестная запись на пластинки Симфонии №2 Бородина – «Богатырской».

Количество опер, с которыми выступал Кляйбер было несколько большим: «Тристан и Изольда» и «Лоэнгрин» Вагнера («Лоэнгрин» – только в концертном исполнении в «Alte Opera» во Франкфурте в 80-е годы), «Травиата» и «Отелло» Верди, «Богема» и «Баттерфляй»

Пуччини, две оперы Рихарда Штрауса: «Электра» и «Кавалер розы», «Воцтек» Альбана Берга, «Кармен» Бизе, «Вольный стрелок» К.М.Вебера, «Сказки Гофмана» Оффенбаха. Он дирижировал также опереттой Иоганна Штрауса «Летучая мышь». Как уже говорилось, видео его всемирно известных двух «Новогодних концертов» из Вены – 1 января 1989 года и 1 января 1992 года, состоявших из вальсов и других сочинений семейства Штраусов, стали «бестселлерами» среди музыкальных видеозаписей.



Карлос Кляйбер и Герберт Караян, Зальцбург, середина 1980 годов

Если Герберт Караян занимался, и весьма искусно, именно музыкальным **бизнесом**, то есть бизнесом, **основанным на торговле** продуктами звуко- и видеозаписей, то для Кляйбера это было органически неприемлемо – всё, что он хотел делать в жизни, это принести на эстраду или театральную сцену свою интерпретацию *немногих* произведений оперной классики и симфонических концертных программ. Никаких «public relations», никакой рекламы, которая, конечно имела место, но помимо его воли – всё чаще уже в конце 80-х он бывал своим собственным «агентом» и лично заключал и подписывал приемлемые для него контракты.

Как истинно великий художник, Карлос Кляйбер всегда в себе сомневался, невероятно волновался перед

каждым выходом на эстраду или в «яму» оперного оркестра. Требовательность к себе, сомнения в своей правоте и вели его к постоянным поискам лучших решений в интерпретации своего избранного «мини-репертуара».

Музицировать с Кляйбером было огромной привилегией – где бы и когда бы это ни происходило – какая-то мощная сила вела нас к волшебной двери, за которой мы испытали нечто такое, что никогда не может быть забытым. Он приводил нас в соприкосновение с такими чистыми эмоциями, такой правдой, которые всегда напоминали нам, какие счастливые мы - «дети рая» - Children of Paradise. Для меня и для сотен других музыкантов во всём мире, которые соприкасались с этим гением – когда Карлос Кляйбер дирижировал, а мы играли в его оркестре, мы не чувствовали, как обычно это бывает с дирижёром, желавшим подчинить нас своей воле, что как правило и есть главное для него. С Кляйбером мы как будто чувствовали общий путь в музыке, что было ключевым моментом. Он приглашал нас присоединиться к нему в необычайном опыте, когда он поднимал нас и переносил в другое время и место – в мир эмоций и красок, открывая нам дверь в некий слой неопределённых измерений – в мир вневременной красоты ...Когда он поднимает руки в длинной, бесконечной линии кантилены, идущей через весь оркестр, он почти что убаюкивал всех нас. Когда наступало финальное трио в «Кавалере розы», оркестр, солисты и дирижёр сливались в единое целое в волшебном и удивительном движении длинной, благородной и грустной мелодии... То, что мы разделяли с ним, коснулось нас навеки.

Этот удивительный отрывок, написанный Джеймсом Крегером, достоин того несравненного чувства, которым были охвачены все, кому так повезло в жизни – встретиться и работать с Карлосом Кляйбером.

Карлос Кляйбер покинул этот мир 13 июля 2004 года после длительной болезни. Он умер в Konjšica в Словении, недалеко от Любляны. Там он провёл свои последние годы. За семь месяцев до его кончины умерла его жена – балерина

Станислава Брезовар. У них было двое детей – сын Марко и дочь Лиллиан.

Несмотря на то, что последние годы Кляйбер почти не появлялся на эстраде или в опере, его уход из жизни рассматривался всеми крупнейшими дирижёрами мира как потеря величайшего дирижёрского гения XX века.



Могила Кляйбера и его жены Станиславы Брезовар.
Деревенское кладбище в Конжице, Словения

В 2011 году вышли два телефильма, выпущенные теперь на DVD: «Traces to nowhere» и «I am lost to the world». В них много живых свидетельств музыкантов, певцов, дирижёров, музыкальных писателей и критиков. Среди них: дирижёры Риккардо Мутти, Вольфганг Саваллиш, певцы Пласидо Доминго, Бригитт Фассбёндер, Илеана Котрубас, музыкальный писатель и критик Клаус Умбах, художественный директор Венской Штатс Оперы Ион Холендер, много лет работавший с Кляйбером знаменитый режиссёр Отто Шёнк. Кроме того в них есть уникальные кадры записи кусков из вагнеровского «Тристана», сделанные по внутреннему монитору театра в Байройте.

Многие музыканты и певцы подтверждают наши ощущения от совместной работы с Карлосом Кляйбером в MET.

Кляйбер, кроме давно забытого единственного интервью, записанного на плёнку в Штутгарте, насколько

известно, сам о себе больше никогда ничего не рассказывал. Фильмы, которые сегодня можно видеть даже на Ю-Тюб делают как раз то, против чего он всегда возражал. Он не хотел никого впускать в свой внутренний мир. Эти фильмы делают попытку туда проникнуть. Отто Шёнк сказал, что если бы Кляйбер допускал к себе журналистов, он несомненно был бы более известен и знаменит среди широкой публики. Однако, несмотря на это Япония его боготворила, Австрия им гордилась, в центральной Европе и Америке он стал легендой.

Конечно, никто не может запретить людям вспоминать гениального музыканта и оставшийся на всю жизнь уникальный опыт работы с ним. Вот несколько выдержек из этих фильмов:

Карлос Кляйбер был волшебным музыкантом и одиноким человеком.

Он поднимал музыку в иные сферы, он достигал звёзд. Его интерпретации – величайший дар для нас.

Его требования никто не может ни повторить, ни достигнуть.

Художественный директор Венской Штатс Оперы Ион Холендер сказал так:

Он был посредником в музыке между Богом и человечеством.

Вероятно сага о Кляйбере всегда будет привлекать тех, кому дороги музыка и исполнительское искусство, но она никогда не будет окончена и никогда не будет полностью написана, так как она безбрежна и бесконечна, как и его искусство, даровавшее людям волшебные мгновения жизни.



Тамара Айзикович

Леонид Утёсов. Грани судьбы

Размышления с сомнениями

*Талант – это способность делать
то, что нас никто не учил.*

Альфред Конар



Размышления о Леониде Утёсове привели меня к желанию расширить традиционное представление о нём. Это отчасти связано с теми сторонами его творчества, которые, как правило, публично не обсуждаются. Тем не менее, они рождают сомнения и заставляют задуматься о том, что ещё не сказано, и том, что нуждается в пересмотре уже ставших привычными аксиом. К тому же личность легендарного артиста настолько обросла мифами, что появляется естественное желание докопаться до истины. Анализировать, а тем более переоценивать звёздные авторитеты занятие неблагоприятное. Обычно оно наталкивается на неприятие тех, кто не желает расставаться с устоявшимися стереотипами. Но я всё-таки попробую...

Об Утёсове – актёре и исполнителе

Самобытность Утёсова-актёра и исполнителя песен проистекала не только от его природного дарования, но также от национальных корней и места рождения – космополитичной, вольной портовой Одессы. Утёсов так любил эту «жемчужину у моря», что в шутливой форме предьявлял «права на собственность». Однажды он приревновал к ней своего друга Соломона Михоэлса, который с триумфом там гастролировал в 1932 году. Утёсов послал из зала записку: «Соломон, ты покоришь Париж, Вену, Берлин, Прагу. Одессу оставь мне. В случае отказа

встречаемся на рапирах в субботу вечером у Дюка. Не целую. Утёсов». Он всегда романтизировал этот город, считая его необыкновенно интересным. И, говоря словами И. Бабеля, видел в одесситах «чувство жизни».



Леонид Утёсов (1895-1982)

Шутовство, столь свойственное Утёсову, было органической и неотъемлемой частью атмосферы Одессы, тем, чем она дышала и жила. Импровизированный «театр сатиры и юмора» рождался везде: из реплик и диалогов на улицах, в трамваях, на Привозе, на пляже и вообще где угодно. «Мне и не надо было ходить в театр. Он был вокруг меня. Всюду. Бесплатный – веселый и своеобразный», – написал Л. Утёсов в книге «Спасибо, сердце».

Высокий процент еврейского населения Одессы сыграл определённую роль в создании самобытной культуры. Одним из её оригинальных компонентов стал своеобразный юмористический стиль, отличающийся ироничностью, насмешливостью, недоверчивостью, и в то же время сочувственным отношением и доброжелательностью. «Мы делимся мыслями. Если что-то не так – берите наши мысли и делите сами». Так шутит

Михаил Жванецкий – представитель утончённо-интеллектуального типа одесского юмора. Самоирония, свойственная Утёсову носит более приземлённый характер: «Вы же понимаете, что превратить меня в немого трудно – легче в покойника». Его сочный юмор близок народному стилю, на котором, к примеру, говорят герои «Одесских рассказов» И. Бабеля. «Я был воспитан на этом языке. И, когда я читал "Как это делалось в Одессе" или "Король", мне не надо было подыскивать интонации, движения, манеры, добиваться их правдивости и достоверности – они уже были во мне, они впитались в меня с молоком матери», – вспоминал Утёсов в книге «Спасибо, сердце».



К-ф "Весёлые ребята" (1934 г.

Утёсовский юмор был не лишён импровизационности. Артист великолепно говорил экспромтом. Пересказывая, на публике анекдоты байки, шутки или истории, сочинял на ходу, каждый раз внося что-то новое, смешное и с оттенком шутовства. А при необходимости «добавлял» еврейский, кавказский или среднеазиатский акценты. В двадцатые годы, выступая в оперетте, ночных кабаре, варьете, где пел, танцевал, играл миниатюры, он очень успешно исполнял и юмористические рассказы. Слушатели, как правило, сидели за столиками, выпивали и закусывали. В подобных условиях

работать совсем нелегко. Но Утёсов обладал врождённой способностью концентрировать внимание аудитории на себе и имел грандиозный успех. Достаточно было на афише написать: “Сегодня Леся Утесов расскажет кое-что смешное” – и зал был полон. Аркадий Райкин вспоминал, что неоднократно слушал молодого Утёсова на сцене, когда тот читал рассказы Шолом-Алейхема, Бабеля, Зощенко, и не раз сожалел, что эту часть своего дарования артист в дальнейшем не развивал.

Специфический одесский юмор, который был присущ Утёсову, воплощён в так называемом «одесском» языке – особом диалекте, который сформировался на основе русской и украинской лексики и, конечно, насквозь пропитан оборотами из языка идиш, его интонациями, фразеологией, метафоричностью, эмоциональной экспрессией, иносказательной риторикой. У Льва Славина, автора сценария к фильму «Два бойца» (реж. Л. Луков), есть описание одесского говора: «Эти смягчённые шипящие и гортанные, это полное пренебрежение к звуку «у», это мягкое «р», этот шикарный «апашский» прононс – так говорят только в Одессе». В возрасте 25 лет Утёсов уехал из родного города и большую часть своей жизни прожил в Ленинграде и Москве. Но несмотря на это, и в речи, и в пении, при всей общей российской нормативности дикции, слышно, что его манера разговора, интонации и произношение букв «ч», «ш», «щ», «ж» и «р», всегда оставались одесскими. В одной из телепрограмм Зиновий Герд заметил, что «Утёсов никогда не сдваивал согласных. „Обыкновенный“ – „обыкновенный“ он не мог сказать, „в институте“ – произносил „винституте“, – это одесская речь, и с этим ничего нельзя сделать».

По сути, Утёсов никогда и не покидал свой родной город. Ведь именно им исполнены самые любимые и всенародно известные песни об Одессе. Именно он всю свою жизнь воплощал на сцене весёлого одессита, одного из тех, кто были так любимы советским народом за их оптимизм и специфический одесский юмор. Возможно, что Утёсов сохранял такой имидж не только потому, что он был родственен его собственной натуре. Ведь для Москвы и

Ленинграда это было экзотикой, которая отличала его от столичных артистов и делала вне конкуренции.

Утёсов-исполнитель сформировался под влиянием «одесской музыки». Иногда думают, что это понятие идентично одесскому фольклору. На самом деле последний представлен народной музыкой всех национальных общин города: русских, евреев, украинцев, греков, молдаван. Стилистические и жанровые составляющие «одесской музыки» иные. Это – танцевальный фольклор идиш, русская бытовая музыка, шлягер, квази-джаз (музыка, не являющаяся джазом, но стилизованная под него) и одесский блатной фольклор. При этом удельный вес еврейских народных мелодий очень велик.



В одесской музыке часто использовалась контаминация. Это распространённый в песенном фольклоре метод подтекстовки уже существующих мелодий. Хотя большинство местных песенок были написаны неизвестными одесситами, есть и такие, у которых сохранилось авторство текста. Любопытно, что их писали очень образованные и с большим чувством юмора люди, которые хорошо знали быт, обычаи и жаргон одесского обывателя. Так текст «Свадьбы Шнеерсона» принадлежит литератору М. Ямпольскому. А мелодия, подтекстованная еврейским актёром Г. Яблоковым, стала медленной печальной песней «Папиросы». В первоисточнике – это мелодия зажигательного и весёлого еврейского танца

фрейлекс. В 1910 году он под названием «Милашка-молдаванка» был записан на одной грампластинке вместе с другим фрейлексом «Семь сорок» в одесском филиале варшавской фирмы «Сирена-Рекордс».

Песня «Как на Дерибасовской угол Ришельевской» была написана для эстрадной юмористической программы «Одесские новости» (авторы Я. Соснов, Я. Ядов, М. Ямпольский), которая шла в Большом Ришельевском театре в 1917 г. Эту песню сделал очень популярной молодой Л. Утёсов, изображавший в спектакле уличного продавца газет.

Талантливый журналист Я. Ядов (Давыдов) работал фельетонистом в газетах «Одесские известия» и «Моряк», а на жизнь зарабатывал куплетами для Утёсова и хохмачей довоенного времени, писал тексты весёлых песенок, которые распевала вся Одесса: «Лимончики», «Фонарики», «Бублички». Кстати, текст последней возник в начале 1920 годов по просьбе куплетиста Г. Карсавина к открытию сезона одесского Театра миниатюр на Ланжероновской улице. В конце 1920-х её подхватил Утёсов, и в начале 1930-х записал на пластинку. Она, как оказалось впоследствии, стала его самой любимой песней, в чём, с присущим чувством юмора, он признался журналисту З. Паперному: «Ваша любимая песня? – Песня протеста. – Против чего? – Не против чего, а про что. Про тесто. Короче говоря, «Бублики» (З. Паперный «Последнее интервью Утёсова», журнал «Театральная жизнь» № 14, 1987 г.).

Начав играть и петь еврейский репертуар в Одессе (сценки типа «Как в Одессе играют на свадьбах», роль ребе Альтера в пьесе «Мазлтов» по Шолом-Алейхему), Утёсов продолжал исполнять «еврейские» роли в Театре миниатюр и «Свободном театре», переехав в Петроград. Это роли Йошке-музыканта в комедии О. Дымова на музыку О. Строка «Певец печали», Мухи в драме Я. Гордина «За океаном», Сонькина в пьесе С. Юшкевича «Повесть о господине Сонькине». Но особенно ему удалась роль Менделя Маранца в одноименном спектакле по рассказу американского писателя Д. Фридмана. Были в его репертуаре и песни, которые он исполнял на идиш и на

русском. Среди, них «Ребе Мейлах». «Десять дочерей», «Бубенцы звенят-играют» на музыку Е. Жарковского и стихи Л. Квитко. Однако к началу 1930 годов Утёсов практически отошёл от национальной тематики. Еврейские мелодии время от времени мелькали в его репертуаре инкогнито, в «завуалированном» виде, как, например, «Джаз-болельщик» («Подруженьки»). А мечта поставить спектакль по рассказам Шолом-Алейхема так и осталась нереализованной. Почему? Прежде всего, развитие национального еврейского искусства не являлось прерогативой его творчества. Но была ещё одна причина, которую озвучил сам артист: «Неудобно быть евреем в своем отечестве» (цитата из книги В. Сафошкина). Утёсов всегда стремился к всенародному признанию, а жил в стране, где процветал государственный и бытовой антисемитизм и евреев народ, мягко говоря, не любил. Именно поэтому он не афишировал своё настоящее имя – Лейзер Вайсбейн, хотя никогда не отказывался от своей национальности. И большинство людей, не задумываясь о том, что всеобщий любимец – еврей, воспринимали его только как колоритного одессита.

Отношения Утёсова с публикой были превосходными не только благодаря яркому темпераменту, энергии, обаянию и колоритности его личности. Он обладал врождённой общительностью, позволявшей мгновенно установить контакт с любым человеком и с любой аудиторией. При этом артистическая деятельность являлась естественным продолжением его собственной жизни. На сцене он оставался таким же искренним, естественным и, по сути, воплощал самого себя. Фаина Раневская очень точно подметила эту особенность, сказав, что Утёсов «не играл на сцене – он на ней жил». Причём «жил» в качестве лидера. В книге «Серьезное и смешное» известный конферансье Алексей Алексеев отмечает эту особенность артиста. Несмотря на то, что в его программах работали разные конферансье, какими бы талантливыми они не были, он брал руководство в свои руки и конферировал сам.

Многие авторы отмечают, что артист был наделён даром мгновенного перевоплощения. Так ли это? Обратимся к его творческой биографии.

Как известно, Утёсов был самородком и начал свой трудовой путь в четырнадцать лет на арене цирка, подмостках театров миниатюр, драмы, оперетты, учась на практике у режиссёров и актёров. В итоге он стал эстрадным артистом, обладающим большим диапазоном возможностей: немного играл на скрипке и гитаре, имел навыки дирижирования, пел, танцевал, мог быть конферансье, клоуном, жонглёром и акробатом, читал стихи и юмористические рассказы, разыгрывал комические сценки и при этом обладал уникальной способностью моментально переключаться с одной сценической формы работы на другую. Но переключение и перевоплощение – это разные вещи. Утёсов не перевоплощался, а всегда оставался самим собой.

Вероятно, в этой плоскости лежит и ответ на вопрос о том, почему он после «Весёлых ребят» не снимался ни в одном игровом фильме, а лишь в фильмах-концертах: «Концерт на экране» (1940 г.), «Концерт фронту» (1942 г.), «Весёлые звёзды» (1954 г.), «Мелодии Дунаевского» (1963 г.). Возможно, его не привлекал тяжёлый труд киноактёра, требующий мастерства перевоплощения и подчинения воле режиссёра. Создав теа-джаз, Утёсов нашёл свою нишу, тип выступления, в котором был лидером коллектива и хозяином положения. В этих условиях он легко и комфортно себя чувствовал, самовыражался и был удовлетворён своей жизнью на сцене.

Огромный успех Утёсова у публики был связан с присущими ему чертами так называемого «симпатического» типа, который выражается в стремлении нравиться аудитории и умении это делать. И тут невольно напрашивается сравнение Утёсова с Луи Армстронгом. Оба поражали своей душевной щедростью, сердечностью и добротой. Оба были естественны, искренни и открыты зрителю, показывая себя такими, какие они есть, не изменяя на сцене своей натуре. Оба были шоуменами. «Сэчмо» тоже лицедействовал, ёрничал, изображал шута, чтобы

развеселить публику и повеселиться самому. Утёсов слышал записи раннего Армстронга “Hot five” и “Hot seven” и, видимо, ощущал некую внутреннюю близость их выступлений и даже общность их роли в создании искусства «для народа», если как-то сказал Дунаевскому: «У них, там, – Луи Армстронг. А у нас я – Утёсов. А теперь, может быть, ты – Дуня...». Правда, Армстронг был не просто «весёлым артистом», а музыкантом мирового масштаба, исполнителем джазовых версий спиричуэлс, серьёзной и глубокой лирики, мастером нью-орлеанской традиции и свинга, и его творчество никогда не содержало вульгарности, даже такой обаятельной, которая была свойственна Утёсову.

Дело в том, что его актёрская манера, а также сценический и песенный репертуар далеко не всегда принадлежали к образцам высокой художественности. И выбор являлся естественным следствием характера, культуры, театрального опыта и представления о том, что нужно публике. Утёсов нередко культивировал модели, исходя только из того, что они могли принести быстрый успех, и умел мгновенно реагировать «на злобу дня». Излишнее стремление к общедоступности приводило к усреднению качества и появлению оттенка вульгарности. Именно в ней профессиональная критика обвиняла артиста, введя понятие «утёсовщины» (С. Дрейден, Журнал «Жизнь искусства», 1929, № 26).

Однако попробуем разобраться в том, какова же природа вульгаризмов Утёсова. Понятие «вульгарный» несёт в себе отрицательный смысл: дурной вкус, пошлость, удовлетворение вкусов толпы. Оно рождено от латинского «vulgaris» (простонародный). Утёсов был, в известном смысле, «выходцем из народа». Известно, что он закончил всего шесть классов коммерческого училища Файга, и его «университетами» была сама жизнь, в том числе и будни одесской улицы. А там, в основном, были люди из обывательской и криминальной среды. Их поведение, манеры, тип разговора, вкус, с точки зрения людей образованных и культурных, отличались вульгарностью. Правда, у них самих это считалось «хорошим тоном» и нередко поводом для бравады. Кроме того, вульгарность

многим вполне импонирует, потому что граничит с тривиальностью, а тривиальность – это родовые механизмы, которые живут в подсознании тысячи лет. Ведь и в фольклоре, наряду с богатством жанров, сюжетов, своеобразных художественных приёмов, достаточно и вульгарности, и тривиальности.

Поскольку Утёсов в определённой степени культивировал на сцене «низовой одесский стиль», то всё, что с ним было связано: специфические манеры, лексика, шутки, – не могло не присутствовать в его выступлениях. Возможно, он умышленно старался быть проще, чтобы лучше общаться с народом. И всё же это был недостаток. Без него артист, как творческая личность, воспринимался бы гораздо лучше. Вот что пишет об Утёсове Виктор Шкловский: «Текст песен и шуток чрезвычайно плох, и плох он тем, что в нем нет уважения к слову, уважения к зрителям и желания что-нибудь сказать. Такие тексты живут как грибы на литературе» (1932 г.). Похожее мнение и в статье известного критика того времени Иосифа Юзовского: «В его музыке есть мысль, улыбка, слово. Утёсов чрезвычайно музыкален. Ему свойственны ирония и лирика, он хочет пропитать ими каждое движение и музыкальную ноту, он хочет, чтобы они говорили. А это главное. Только вот насчет... текста. В нем есть остроумие, но и, к сожалению, много наивного, плоского юмора, который так сладостно ловят обывательские уши» (1933 г.). Тем не менее, успеху Утёсова у публики это не помешало, в нём было столько достоинств, что вульгарность ему многие прощали. Более того, в комбинации с его позитивными качествами негативность этой черты снижалась и даже отчасти превращалась в одну из красок его самобытного артистического имиджа.

К сожалению, приходится признать, что на сцене артист не всегда был безукоризненным в профессиональном плане. И его имиджу в кино не хватало актёрского мастерства, даже в «Весёлых ребятах», где он сыграл свою лучшую роль. Ведь для создателей этого фильма основным эталоном служил американский музыкальный и комедийный кинематограф. И если Любовь Орлова соответствовала

голливудским стандартам, то Утёсов весьма далёк от уровня американских комиков-звёзд. Утёсов, видимо, понимал это, и в беседах с близкими ему людьми не раз корил себя за то, что не получил хорошего театральном-музыкального образования. Своему другу Петру Кримерману, личному фотографу Н. Хрущёва, он как-то признался: «Если бы я прошёл школу у такого гениального педагога, как Столярский, я мог бы сделать гораздо больше (М. Гейзер – Леонид Утёсов). Но и это не помешало его огромной популярности. Почему? Видимо, важнее оказывались многогранность и эмоциональная сила личности, которая вовлекала людей в фейерверк и радость жизни.

А теперь об Утёсове-исполнителе



Морис Шевалье

Утёсов не обладал вокальной культурой, но бархатный тембр его баритона был завораживающим и хорошо запоминаемым. Тип пения этого артиста близок круингу (интимной манере пения или декламации вполголоса, получившей распространение в 1930 годы в связи с развитием микрофонно-усилительной техники), характерному для исполнителей мюзик-холлов, кабаре, ресторанов, кафе-шантанов. Во время поездки в Париж (1927 г.) на Утёсова произвело большое впечатление выступление известного шансонье Мориса Шевалье. Утёсов увидел, что можно «обаять» весь зал, если просто дышать в

микрофон, говорить нараспев, без всякого вокала, полужёпотом.

Исполнительская специфика крунинга в том, что артист подаёт любую песню в интимной, искренней, тёплой манере, создавая у слушателя ощущение, что он обращается персонально к каждому. Этим объясняется тот факт, что Утёсов даже советские массовые патриотические песни не исполнял в традициях жанра, стандартно. Он оставался интимен и очень индивидуален, избегая официозности и пафоса, отчего эти песни зазвучали более естественно.



Выступление Госджаза РСФСР
п/у Л.Утёсова на площади
Свердлова в Москве 9 мая 1945 года.

В целом, утёсовский репертуар, насчитывающий около 700 песен, многообразен жанрово и содержательно. Тут и юмор, и героика, и фронтовые песни, и городской романс, и гражданская лирика, и разнообразный фольклор, в том числе «одесский» и блатной. Музыкальный руководитель оркестра В. Старостин вспоминал: «Я никогда не был большим поклонником его блатных песен, таких как „Лимончики“, но для меня он остался неподражаемым исполнителем лирических песен. Он был настоящий шансонье». С этим мнением нельзя не согласиться. Лирические песни наиболее впечатляющая область творчества Утёсова. Исполнение некоторых из них настолько проникновенно, что действительно задевает «за живое». При этом песни о любви не так многочисленны, но

особенно привлекательны, поскольку очень личностные и наполнены искренним, тёплым чувством.

Особый пласт его творчества – фронтовые песни. Понимая, что музыка нужна на фронте не меньше, чем оружие, Утёсов сделал всё, чтобы не допустить призыва оркестрантов в армию. Сохранив свой коллектив, он выступал на фронтах и в блокадном Ленинграде, рискуя не только жизнью своей и оркестра, но и единственной, горячо любимой дочери – певицы Эдит Утёсовой. Вклад Утёсова в поддержку фронта огромен. Своими песнями он возвращал людям желание жить, способность радоваться. Вот фрагмент из письма солдата: «...как приятно отдохнуть от пуль, снарядов, грязи, ветра в землянке той, где есть со мной мой патефон и голос ваш родной». Когда осенью 1941 года Одесса была оккупирована, пианист и аранжировщик оркестра Утёсова М. Воловац и поэт В. Дыховичный написали «Одессита Мишку». Фронтовики очень любили эту песню. Они постоянно слушали её по радио, с пластинок, и пели, копируя одесский акцент артиста. Его популярность была так высока, что морские пехотинцы, освободив от фашистов остров, назвали его именем Утёсова. Сами же утёсовцы дарили не только эмоциональную радость, но и на заработанные деньги построили для фронта два истребителя. Евгений Евтушенко рассказывал, что в годы войны, когда он, будучи ребенком, выступал в госпиталях перед ранеными солдатами, они просили его спеть что-нибудь «из Утесова». Тогда он не смог это сделать. Но впоследствии, вместе с воспоминаниями о войне всплывали звуки именно утёсовских песен тех лет.

Утёсов был патриотом и всегда искренно служил своему отечеству и зрителю. Но никто, кроме самых близких людей, не знал о том, какой душевной болью отзывался в нём антисемитизм, который он и его дочь ощущали «ежедневно выходя на сцену и будучи на виду у публики» (из книги «Леонид Утесов» Валерия Сафошкина). Корни этой боли уходят в его детство. Будучи десятилетним мальчиком, он стал свидетелем страшного одесского погрома 1905 года. Молодым человеком он с энтузиазмом принял лозунги Советов и до определённого времени

искренно верил в интернациональный характер советской страны и её культуры, частью которой себя ощущал. Предвидеть, что довольно скоро на глазах будут уничтожаться лучшие люди страны, среди которых его ближайшие коллеги и друзья: И. Бабель, Б. Шумяцкий, В. Нильсен, С. Михоэлс – он, конечно же, не мог. Предвидеть, что он будет изымать из своей библиотеки все книги, документы и письма, которые могли бы его «скомпрометировать», он не мог. Предвидеть, что поддерживать опального М. Зощенко и в разгар борьбы «с безродными космополитами» (так иносказательно именовали евреев), хоронить любимую им еврейскую актрису Синди Таль будет поступком, он тоже не мог. Прийти к осознанию, что идеалы, в которые он свято верил, – ложь, было невыносимо тяжело...

Однако вернёмся к музыке и вспомним о современниках артиста – известных советских «крунерах» – Клавдии Шульженко и Марке Бернесе. Шульженко, пожалуй, лучше всех владела техникой мелодизированного разговора под музыку, а если сравнивать Утёсова и Бернеса, то стоит отметить следующее. Бернес, будучи глубоким актёром, исполнял песни интереснее и утончённее. Утёсов был очень хорош, обаятелен, душевен, открыт к публике. Он детально обдумывал и разыгрывал свои песни, вдохновенно их исполнял, но, в тоже время, не избегал повторов и манерности, свойственной многим эстрадным исполнителям. Важно и другое. Несмотря на обращение к самым разным темам и жанрам его «одесская доминанта» играла основополагающую роль и «одесский колорит» постоянно присутствовал в его выступлениях. Данное качество можно рассматривать, как односторонность, которая мешала артисту работать в других стилях. Но, оно же являлось и сильной стороной его амплуа, поскольку как актёр и певец-одессит Утёсов был по-настоящему интересным, самобытным и выразительным.

Об Утёсове и джазе

Впервые Утёсов познакомился с джазом в 1926 году, когда в России гастролировал американский квинтет “Jazz Kings”, в составе которого приехал знаменитый джазовый

саксофонист и кларнетист Сидни Беше. Выступал и джаз-бэнд Сэма Вудинга, сопровождавший водевильную группу «Шоколадные ребята». А в 1927 году Утёсов посетил в качестве туриста Париж, и эта поездка оказалось судьбоносной. По словам артиста, особое внимание он уделял мюзик-холлу, который был для него самым близким и понятным жанром, очень напоминавшим российскую дореволюционную эстраду. Его поразили красочные костюмированные шоу знаменитых танцовщиц и певиц Мистангет и Жозефин Бейкер с их роскошными декорациями, сценическими эффектами и многочисленными передеваниями.



Тед Льюис

Там же он посещает музыкальное представление нью-йоркского коллектива Теда Льюиса. В его лице Утёсов встретил не только своего ровесника, но и артиста-двойника: комика, очень живого и весёлого, с выразительной мимикой, декламатора, певца, танцора, владеющего цирковыми трюками и необыкновенно общительного. Тед Льюис, хотя и не был кларнетистом высокого класса, хорошо разобрался в джазе, слыл талантливым организатором и заслужил титул «Mr. Entertainer» (развлекатель – англ.). Сходство есть и в их творческом пути. Оба были самородками. Паренёк Теодор

Фридмэн из Нью-Орлеана стал известным артистом американской эстрады, выступавшим под псевдонимом Тед Льюис. Он был создателем театрализованных шоу, и к концу 1920 годов руководил вторым по популярности коллективом после оркестра Пола Уайтмена. Юный Лейзер Вайсбейн из Одессы взял псевдоним Леонид Утёсов и стал «звездой» советской эстрады – знаменитым исполнителем и руководителем эстрадного оркестра. Выступление Теда Льюиса было выдержано в духе мюзик-холльных шоу, где музыканты оркестра не только играли на своих инструментах, но в то же время выступали и как актёры.



Утёсов осознал, что именно такой тип костюмированного эстрадного сценического представления ему хотелось бы создать в России. Новаторство артиста проявилось в том, что он задался целью, освоив западный опыт, соединить его с традициями эстрадного отечественного театра и злободневной советской тематикой. Он воплотил свою идею, создав новый жанр советской музыкальной эстрады и дав ему название «теа-джаз» (театрализованный джаз).

<http://muslib.ru/b7937/%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2+%D0%A1%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%BE/1149784/>Вначале нужно было организовать оркестр. В книге «С песней по жизни» Утёсов пишет: «Ясное дело, хорошо было бы собрать таких, которые уже играли в джазовой манере. Но собирать было некого – в джазовой манере играл у нас один только я...» В действительности всё обстояло иначе. М. Гейзер в своей книге «Леонид Утёсов» цитирует близкого друга артиста – саксофониста оркестра Аркадия Котлярского: «У Утёсова был хороший слух, и он свободно подбирал на скрипке любую мелодию... Вообще же, какой бы инструмент он ни брал в руки, у него почти сразу что-то получалось. Он научился подбирать мелодии на сопрано-саксофоне, на трубе, и даже научился читать партитуру, хотя вначале не знал нот». Но «подбирать мелодии» не означает умения играть джаз. Кроме того, мемуаристы отмечают, что Утёсов овладел нотной грамотой только к середине тридцатых годов. А оркестр он создавал в 1928-м, и его природной музыкальной одарённости было явно недостаточно, чтобы реализовать, задуманный им проект.



Премьера теа-джаза (8 марта 1929 г.)

Утёсов обратился за помощью к блестящему трубачу-виртуозу Якову Скоморовскому. Тот принадлежал к

категории академических музыкантов, которым идея создания джаз-оркестра была интересна. Имея большой авторитет среди коллег, Скоморовский привлёк ведущих исполнителей из нескольких ленинградских театров и, по сути, стал музыкальным руководителем нового коллектива.



Утёсов осуществлял художественное руководство, участвовал в планировании программ и был в роли «аккомпанируемого солиста» – актёра, исполнителя песен и дирижёра на концертах. Однако уже в процессе подготовки первой программы стало очевидно, что творческие принципы Скоморовского и Утёсова не совпадают. Будучи актёром и шоуменом, последний настойчиво педалировал идеи театрализации и развлекательности, в то время как участники оркестра ориентировались на раскрытие инструментальных возможностей исполняемой музыки. Однако Утёсов не считал нужным прислушиваться к их мнению. Это сразу же вызвало конфликт и, несмотря на триумфальную премьеру, музыканты во главе со Скоморовским покинули коллектив. Вскоре Скоморовский создал «Концертный джаз-оркестр» на Ленинградском радио, приобретший очень высокую репутацию. Дунаевский

считал его также и наиболее профессиональным студийным коллективом и приглашал озвучивать музыку к кинофильмам «Волга-Волга», «Цирк», «Вратарь», «Искатели счастья» и «Девушка спешит на свидание». Утёсову удалось набрать новый состав, с которым артист продолжил движение по пути «театрализованного джаза».

Но и теперь он не мог действовать самостоятельно. Ведь «теа-джаз» как музыкально-сценический жанр на основе советского материала не имел перспектив без свежих музыкальных идей. Утёсов был уверен, что из всех известных ему композиторов только Исаак Дунаевский способен справиться с этой задачей. Вот что он пишет в своей книге «Спасибо, сердце» об их первой встрече в Москве в 1923 году: «Мы впервые сели у рояля, ты играл, импровизировал, и с каждым аккордом в сердце моем рождался восторг перед тобой, твоей фантазией, перед искренностью твоего чувства. Я полюбил тебя – музыканта, тебя – художника». И действительно, Дунаевский – основоположник российской оперетты, известный театральным композитор – был очень подходящей кандидатурой. Тогда он работал в Москве. Как добиться его согласия на переезд в Ленинград? Возможности для этого у Утёсова были немалые: выступления с оркестром на сцене ленинградского мюзик-холла, решающий голос в худсовете театра и налаженные связи с партийным руководством города. В результате его усилий Дунаевский был приглашён в мюзик-холл на должность художественного руководителя и главного дирижёра. Надо сказать, что оба артиста не верили в то, что джаз в его исконном виде привьётся в СССР. Но они желали сделать его достоянием культуры своей страны. Лидером творческого союза, безусловно, являлся Дунаевский. Он стал первым в России крупным эстрадным композитором, который налаживал мосты с западной культурой, осваивал джазовую стилистику и экспериментировал. По сути, он работал в том же русле, что и Джордж Гершвин, писавший, по собственному выражению, «в духе джазовых идиом». Интересно, что Дунаевский создавал музыку по методу джазменов, которые, сыграв импровизацию на избранную тему, через

мгновение рождает новый вариант исходной музыкальной идеи. Дунаевский был человеком широкого художественного кругозора и в совершенстве владел оркестровыми средствами. Ему удалось органично соединить джаз с советской массовой песней и эстрадной музыкой. Этот синтез получил название «песенный джаз». Благодаря возможностям, предоставленным Утёсовым, композитор мог свободно апробировать на практике свои замыслы, а Утёсов был их сценическим интерпретатором. Хотя эти два незаурядных человека имели разные творческие критерии, на тот момент у них сложился тандем, в котором они удачно дополняли друг друга. Их первой совместной концертной работой стал «Джаз на повороте». По предложению Дунаевского в программу была включена «Рапсодия в блюзовых тонах» Д. Гершвина. Солировал пианист А. Зейлигер в сопровождении утёсовского оркестра под управлением И. Дунаевского. Именно это сочинение послужило поводом для создания проверочной комиссии РАПМа. Положение спас Дунаевский, который за роялем блестяще проанализировал рапсодию, объяснив её художественные достоинства, и номер остался в программе.



Сцена из спектакля "Музыкальный магазин"

Но самым значительным достижением стало обозрение «Музыкальный магазин» (1932 г.). Это была

первая российская постановка в духе американских шоу и европейских ревю. Именно она послужила отправной точкой для создания первой советской музыкальной кинокомедии «Весёлые ребята» и принесла Утёсову всесоюзную известность. Артист по праву считал её «самой большой и принципиальной... удачей за всю историю существования оркестра» и коллектив был переименован в «Весёлые ребята».



"Весёлые ребята"

Надо сказать, что Утёсов искренно верил в свою миссию первооткрывателя, пропагандиста и защитника советского джаза, делая всё, на что был способен. Он выразил своё отношение к джазу в книге «Спасибо, сердце»: «Ах, джаз, джаз, любовь моя – мой триумф и моя Голгофа... я переживал, мучился и старался отбиваться, защищать джаз, дело своей жизни...». Но, на самом деле, был приверженцем совсем другой музыки, которую маркировал как джаз.

Справедливости ради надо сказать, что он не был одинок в своём заблуждении. Организаторы первых российских эстрадных оркестров занимались, как правило, не джазом. Происходило это потому, что американские и европейские оркестры, которые они слышали на Западе, не были представителями истинной джазовой культуры. К примеру, основатель «Первого концертного джаз-банд» (Ленинград, 1927 г.), пианист и дирижёр Леопольд

Теплицкий, находясь в командировке в США, испытал влияние танцевально-развлекательного оркестра Пола Уайтмена и бродвейских композиторов популярной музыки. Инженер-теплотехник Георгий Ландсберг организовал ленинградскую «Джаз-капеллу» (1928 г.). Работая до этого в Праге, он интересовался английскими оркестрами Джека Хилтона, Генри Холла, Джека Пэйна и Гарри Роя. Как и многие европейские коллективы, они испытывали влияние американского jazz dance. Вместе с тем, и в США, и в Европе имела место путаница в понимании различий между истинным джазом и оджазированной популярной музыкой, представляющей собой её обработку в джазовом духе. Один из ярких этому примеров американский музыкальный фильм “King of Jazz” (1930 г.), где П. Уайтмен снялся со своим оркестром, в связи с чем получил прозвище «Король джаза».

Однако в это же время в США и Европе исполнялся и настоящий инструментальный джаз. Крупнейшие академические композиторы Европы с энтузиазмом восприняли хлынувшую из Америки музыку, в том числе и джаз. И отношение к нему было серьёзным, как к одной из составляющих всемирной музыки XX века. В Париже открылся знаменитый “Hot club”, где выступал джазовый квинтет “Du Hot Club De France” с участием Стефана Граппелли и Джанго Рейнхарда.

Советские деятели искусств за джаз принимали, главным образом, западную популярную музыку, а именно – американские танцы, популярные песни, sweet music (сладкая, приятная музыка). А джазовыми музыкантами считали тех, кто играл шимми, фокстрот, чарльстон, танго, пел весёлые песенки или душещипательную лирику. Само же слово «джаз» использовалось в качестве модного, броского ярлыка. Правда Алексей Баташёв в книге «Советский джаз» пишет, что с 1932 г. ленинградские музыканты на квартире коллекционера Сергея Колбасьева слушали записи Эллингтона и «снимали» музыку с пластинок. А Николай Минх вспоминает, что «в 1934 г. появились подлинные эллингтоновские оркестровые партитуры, напечатанные французским издателем Франсисом Салябером в виде оркестротек». Были

выпущены и две пьесы на пластинках (“Old Southland Southland” Т. Лейтона и “Daybreak Express” Эллингтона). Тем не менее, это была «капля в море» на фоне общей ситуации. Да и сам процесс освоения джаза длительный и сложный. Отрицательную роль сыграло и отношение к джазу внутри страны. Оно было напрямую связано с изменениями в культурной политике. Джаз объявляли то «музыкой угнетённых негров», то «музыкой толстых». Терпимое отношение сменялось «разгибанием саксофонов». После запретов и зажимов неожиданно давали «зелёный свет». А с середины 1930-х до второй половины 1950 годов произошло полное замораживание культурного взаимодействия со странами Запада. Эти и многие другие обстоятельства послужили причиной того, что советскими деятелями искусств возможность своевременного и активного приобщения к истинному джазу была упущена.



Пол Уайтмэн

На Леонида Утёсова, как уже отмечалось, произвели огромное впечатление мюзик-холльные и водевильные представления. Что касается джаза, то возникает такое впечатление, что он никогда и не пытался его осваивать ни как инструменталист, ни как аранжировщик, ни как певец, если только не принимал за джаз простенькие американские песенки из своего репертуара, вроде «Морского блюза», «Негритянской любви» или «Песни американского бомбардировщика». Ни на одну крупную джазовую фигуру

он не ориентировался, хотя слышал Армстронга, Эллингтона, упоминал Чарли Паркера. Для Утёсова образцом «хорошего джаза» служил оркестр Пола Уайтмена, который, как уже говорилось выше, играл популярно-развлекательную музыку. Его также называли «симфоджазовым» потому, что в его программе была «оджазированная классика» (обработка классики в джазовом духе) и «Рапсодия в стиле блюз» с Д. Гершвиным в качестве солирующего пианиста. Кстати говоря, Уайтмэн был не только музыкальным руководителем оркестра, но и профессиональным скрипачом, сам писал партитуры и аранжировки, чего не умел делать Утёсов, всегда осуществлявший музыкальное руководство своего коллектива лишь номинально. Но у обоих всё было регламентировано в соответствии с их вкусами и представлениями: настоящий джаз не исполнялся, а солисты даже импровизацию играли по партитуре.

В 1930-40 годы утёсовский коллектив по своему репертуару, аранжировкам, исполнительской манере, методике работы над музыкальным материалом и составу участников был далёк от джаза. Он исполнял популярную и оджазированную музыку. В этом очень просто убедиться, если послушать фокстрот «Искушение», «Лунную рапсодию», «Дождь» или, упомянутую выше, песню «Бомбардировщики», с аранжировкой А. Островского, очень напоминающую версию этой песни в исполнении Анны Шелтон и английского оркестра популярно-танцевальной музыки.

Широко бытует мнение о том, что одним из признаков джазового оркестра является определённый состав инструментов. Был период, когда утёсовский коллектив соответствовал традиционному биг-бэнду. Позже оркестр включал большую струнную группу. На самом деле – это внешний показатель, который не определяет суть джазового искусства. У него есть свои традиции, эстетика, техника игры, метроритмика. А играть его можно на любом инструменте и в любом составе, петь или танцевать. И хотя специальное образование помогает, но всё же определяющими являются любовь к своему делу,

способность к самообразованию и творческая свобода музыкального высказывания. Для настоящего джазового музыканта любой материал, который он берёт за основу, является лишь изначальным импульсом для творчества, а не объектом для репродукции или копирования. Конечно, между популярной и джазовой музыкой возможны любые формы взаимодействия и синтеза. Но когда мы говорим об оджазировании, то это означает поверхностное влияние джаза при доминирующей роли популярной или классической музыки. Именно поэтому нельзя согласиться с теми людьми, которые безгранично расширяют понятие «джаза», включая в него, не относящуюся к нему музыку.



**Alexander Tsfasman
in 1926**

В этот период сочинялось немало произведений, имеющих в названии (но обычно не в самой музыке) джазовые мотивы. Можно сказать, что в советской музыкальной эстраде господствовали косвенные связи с джазом. У Утёсова они тоже существовали не без влияния его музыкального окружения, но проблема артиста заключалась в том, что он-то претендовал на связи прямые. Правда не он один. Существуют многочисленные интервью

с музыкантами того времени, которые свидетельствуют об их уверенности в том, что они играли настоящий джаз. При всём уважении к этим людям, их мнение нельзя признать неоспоримым: из-за специфического понимания ими джаза, и, главное, из-за характера исполнения. В частности, историю Теа-джаза можно проследить уже с первых его программ, записанных на студии Музтреста, начиная с 1932 года. Из этих записей следует, что вряд ли кто-либо из «старых» утёсовцев (А. Котлярский, Я. Ханин, братья Фрадканы, А. Дидерикс, О. Кандат, Э. Гейгнер, А. Рывчун и др.) по-настоящему владел искусством импровизации и джазовой метроритмикой.



Эдди Рознер и его оркестр

Среди многочисленных советских инструменталистов того времени наиболее близким джазовой культуре был, пожалуй, Александр Цфасман, композитор, аранжировщик и, конечно же, виртуозный пианист с консерваторским образованием. В отличие от Утёсова, Цфасман ориентировался на больших джазовых музыкантов и очень хорошо чувствовал и понимал эту музыку. Знал принципы и приёмы, используемые в джазе. Брал стандартные американские модели и делал профессиональную реаранжировку. Он создал и собственный концертный эстрадный фортепианный стиль. Правда, не импровизировал спонтанно, а заранее сочинял свои импровизации (что тоже возможно). Но его

композиции отличались высоким качеством музыки и блистательным исполнением. Нередко это был хорошо сделанный материал в стиле рэгтайм. К сожалению, уровень его владения этим стилем нельзя даже сравнить с уровнем ведущих американских рэгтаймистов. Но у себя на родине Цфасман превзошёл всех, поскольку не было ни эталонов, ни конкурентов, хотя и его большой талант к джазу так и не раскрылся по-настоящему.

К джазовым музыкантам той поры обычно причисляют и Эдди Рознера. Существует миф о том, что его называли белым Луи Армстронгом». Увы, в этом можно усомниться. Рознер был высокопрофессиональным эстрадным трубочом и настоящим артистом. Как западный музыкант, он испытывал интерес к джазу, но, попав в Советскую Россию, так же как и Цфасман, не мог им свободно заниматься.



В. Людвиковский на репетиции джаз-оркестра

Как известно, Э. Рознер был арестован 1946 году, а Госджаз Белоруссии распущен. А в 1947-м композитор, аранжировщик и пианист этого коллектива Вадим Людвиковский был приглашен в Эстрадный оркестр РСФСР под руководством Л. Утесова. Там он проработал до 1958 года в качестве музыкального руководителя, дирижера и пианиста. Людвиковский был выпускником Ленинградской консерватории, и очень талантливым музыкантом. Насколько это было возможным, он старался приблизить

звучание утесовского коллектива к джазу. Ему даже удалось подготовить две беспрецедентные по тем временам премьеры: инструментальную джазовую программу для первого московского варьете (1955 г., гостиница «Советская») и исполнение Концерта для кларнета и джаз-оркестра Арти Шоу. Но, к сожалению, его эксперименты не встречали понимания и адекватную поддержку руководителя. Предпочтения Утёсова свидетельствовали о том, что настоящий джаз, со свойственными ему сложными аранжировками и импровизацией солистов, не вызывал у него интереса. Профессиональные разногласия с Людвиковским очень напоминали конфликт Утёсова со Скоморовским. Правда на этот раз артист был не молод и очень болен.



Владимир Старостин (фото из джаз.ру)

Утёсову было 60 лет, когда обнаружили опухоль кишечника, и он долгое время находился в больнице. Оркестром в это время «рулил» тридцатилетний В. Людвиковский. И хотя продолжали работать старые кадры, но пришло много молодёжи, ориентированной на американский и европейский джаз. Стиль руководства Утёсова, его вкусы, репертуар воспринимались ими как

анахронизм. Судя по всему, созрело общее мнение, что он является тормозом в развитии коллектива.

На концертах, где оркестр выступал, имя артиста не упоминалось. А когда он выздоровел и пришёл на репетицию, оркестранты вели себя оскорбительно. Утёсов был в шоке. Он оставил оркестр и подумывал о том, чтобы совсем уйти из музыки. Даже на время вернулся в драматический театр и сыграл главную роль в спектакле режиссера Б. Голубовского «Шельменко-денщик». Но, как человек мудрый и сильный, он легко не сдавался и вскоре вернул себе оркестр. Людвиковский, не обладая ни связями Утёсова, ни его общественным авторитетом, ни его организаторским талантом, не устоял. Вернувшись, Утёсов не уволил Людвиковского «за саботаж», потому что ценил его, как музыканта. В то же время популярность Людвиковского в коллективе затмевала утёсовскую, и повод для увольнения нашёлся: во время концерта в Тбилиси дирижёр вышел на сцену пьяным.

А сейчас обратимся к воспоминаниям следующего музыкального руководителя оркестра Владимира Старостина, приведённым в книге М. Гейзера: «Я проработал в оркестре 14 лет. За это время у меня была возможность наблюдать за Утёсовым во многих ситуациях. И я могу сказать, что на репетициях с ним было невыносимо. Работа с оркестром требует такой же высокой квалификации, как работа хирурга или художника. Нельзя без необходимых навыков и знаний авторитетно прийти и заявить, что ты великолепно разбираешься в вопросе... Ведь существуют же некие основы, не зная которых, то есть не имея прочной базы и образования, заниматься целой областью невозможно. Не может же человек, который знает из физики только то, что Ньютону упало на голову яблоко, заниматься ядерной физикой!..

Утёсов был, безусловно, талантливым человеком. Я отдаю должное его умению работать на сцене... Многие песни, которые я знаю в его исполнении, я не могу слушать в исполнении других артистов. Но в чем-то он был абсолютно несведущ... На репетиции самое страшное – это разговоры дирижера. Дирижер не должен разговаривать – он

должен делать замечания. Музыкант должен только играть. И перерывы должны быть минимальными, лишь для того, чтобы услышать замечания и пожелания дирижера. Когда приходил Утёсов, репетиция практически прекращалась. Он садился, начинал говорить, а мы были обязаны его слушать... Он вел разговоры, далекие от музыки вообще. Часто бывало так, что мы приходили и старались заниматься без него. Вот когда его не было, то работа как-то шла... Как только Утёсов появлялся на репетициях, возникал глухой ропот. Так что у него не всегда были добрые отношения с оркестром.



Л. Утёсов и его оркестр (1960 годы)

И все же была у Леонида Осиповича одна отличительная черта – работал он всегда очень добросовестно, что называется на износ. Однако случалось и так, что публика реагировала на выступление оркестра вяло, ожидаемых аплодисментов – в особенности в конце первого отделения – нет, Утёсов нервничает, уходит за кулисы весь мокрый, меняет рубашки. Но вот к концу второго отделения публика разогревается, и если его публика вызывала раз, два и три, то он милостиво благодарил оркестр. Но не дай бог, если занавес закрылся, и аплодисменты тут же закончились. Он понимал, что ожидаемого успеха нет, и начинал полный разнос. Он часто говорил: „Двадцать девять ножей (столько было тогда участников оркестра) втыкается мне в спину. Я

работаю, я всего себя отдаю. А вы сзади сидите, и каждый норовит вонзить мне в спину нож“. Никто не возражал ему, с ним никто не спорил».

И при Старостине, и при Константине Певзере в оркестре играли джазовые музыканты. Концертные джазовые пьесы практически не исполнялись. Исключения составляли «Эй, Ухнем» в обработке Глена Миллера, сделанной в 1940 году, «Наш ритм» в духе джаза 1950-х, «Караван» Эллингтона (с вокалисткой Норой Ивановой), «Разговор с оркестром» Ю. Саульского для солирующих баса и барабана. Утёсов собирал прекрасных музыкантов, поскольку был талантливым, умным руководителем и понимал прямую зависимость качества игры оркестра от уровня инструменталистов. Он ценил джазменов за их профессионализм, но не за то, что они могли играть джаз. Так что джазмены не имели больших возможностей проявить себя, и «кузницей джазовых кадров» этот оркестр никогда не был. Школами оркестрового джаза в Москве стали коллективы 1960 годов: биг-бэнд под управлением Анатолия Кролла и биг-бэнд Олега Лундстрема, где музыкальное руководство полностью лежало на Виталии Долгове.

Лауреат международных фестивалей, джазовый пианист Леонид Чижик, работавший в оркестре с 1968 по 1971 годы, вспоминает, что «оркестр всё больше походил на группу, аккомпанирующую стареющей «звезде». Доходило до курьёзов. Однажды он использовал несколько специфически джазовых аккордов для того, чтобы придать свежесть аккомпанементу утёсовских песен. Это вызвало у артиста явное недовольство. А когда Чижик попросил отпустить его для участия в международном джаз-фестивале, Утёсов воскликнул: «Лёня! Что за джаз? Какой джаз?» Или же посмеивался над оркестрантами-джазменами: «Этот ваш джаз-смас!».

Известный джазмен и композитор Юрий Маркин, работавший в оркестре с 1973 по 1977 годы так охарактеризовал отношение Утёсова к джазу: «Утёсовский джаз являлся по отношению к настоящему джазу тем же, чем является наша блатяга к французскому шансону... Мэтр

был уверен, что джаз как таковой советским людям чужд и не нужен».

А вот мнение опытного руководителя московских биг-бэндов Владимира Коновалова: «Конечно же, Утесов не имел никакого отношения к настоящему джазу, кроме создания биг-бэнда, как такового. Да, администратор. Да, шоумен. Пел замечательно, хотя голоса в общем-то не было. Но какое отношение к джазу? На этот вопрос я ответил еще в 1960 годах: «Никакого». И все эти утесовские разговоры о том, что именно он создал в России джаз не больше, чем "понт". А оркестр Утесова мне всегда был не интересен. Большой секвенцер для солиста Утесова».

Тем не менее, после личной встречи с Эллингтоном в Москве во время его гастролей в 1971 году Утёсов, обратившись к О. Лундстрему, сказал: «Эллингтон первый джазмен там, у себя в Америке, а мы с вами, Олег Леонидович, здесь...». Лундстрему стало неудобно. Нечто похожее рассказывал старый друг Утёсова джазовый саксофонист Александр Ривчун после встречи артиста с Луи Армстронгом, произошедшей в эти же годы.

Поскольку Утёсов всегда ориентировался на вкусы широкой аудитории, оркестранты в шутку называли его «Ивановым». Они также использовали эту фамилию, когда говорили о своём руководителе в присутствии посторонних, для того, чтобы не привлекать их внимание.

А как свой коллектив воспринимал Утёсов? Как большую семью, которую он породил и являлся её главой. Это давало ему право жёстко настаивать на неукоснительном исполнении своих требований, но отнюдь не отменяло его личной ответственности. Насколько известно, Утёсов – единственный руководитель эстрадного оркестра, который смог уберечь своих музыкантов от арестов и ссылки. И это были не только евреи, но и немцы, о чём рассказывал очевидец тех событий – тромбонист оркестра Михаил Гарпф. Он взял на работу в качестве конферансье молодого Г. Хазанова, хотя тот имел «волчий билет» за слишком свободные остроты. Он помог семье Л. Чижика остаться в Москве, выхлопотав ему московскую прописку и право на жильё.

Конечно же, Утёсов был человеком «со связями». Он знал в высших партийных кругах людей, которые ему симпатизировали и помогали. Говоря о них, нельзя не упомянуть начальника Главного Управления кинематографии Бориса Шумяцкого. Утёсова на роль Кости Потехина в кинокомедии «Весёлые ребята» и заказал Н. Эрдману и В. Массу сценарий «под Утёсова и его оркестр». Но и Утёсов помогал другим. К примеру, в 1962 году он способствовал восстановлению знаменитого ленинградского биг-бэнда Иосифа Вайнштейна.

Вместе с тем, артист крайне осторожно разговаривал с властью и старался сторониться политики. Он был мудрым человеком. Предпочитал быть гибким, выдержанным, дипломатичным, а когда нужно заигрывал и лавировал, «повышая идейность выступлений» (Л. Утёсов). Его не удалось сделать ни коммунистом, ни депутатом. Да и подписей он своих не ставил под разными «обращениями» по просьбе «сверху».

В связи со сказанным выше, неизбежно встаёт вопрос: «Почему же уцелел сам Утёсов?» Выскажу своё мнение: до поры до времени он был для власти чем-то вроде шута, который её забавлял. Но в марте 1952 года ситуация резко изменилась. В статье М. Гейзера «Пятый пункт в жизни Утёсова» говорится о том, что в разгар «Дела врачей» вышло постановление приступить к следствию по поводу двухсот человек, упоминавшихся по делу Еврейского антифашистского комитета (ЕАКа). Среди них была и фамилия Утёсова. Эта информация выглядит вполне достоверно. В фильме «Прощай XX век, прости...» режиссёр Савва Кулиш рассказывает о сталинском плане «окончательного решения еврейского вопроса», включавшем публичную казнь кремлёвских врачей на Красной площади, массовые погромы и переселение в Сибирь. Так что неизвестно, чем бы всё закончилось, если бы не смерть Хозяина.

А как относилась к артисту публика? – Она шла «на Утёсова», и благодаря этому коллектив оставался одним из ведущих в стране более пятидесяти лет. Этот оркестр входил в число привилегированных, поскольку приглашался

на правительственные концерты в Колонный зал и во Дворец съездов. Но преемников у Утёсова не было, и само существование его коллектива с самого начала и до конца зависело только от него. Поэтому в конце 1970 годов, когда артист постарел и по состоянию здоровья уже не мог гастролировать, залы опустели и оркестр был расформирован.

Тем не менее, любовь артиста к популярной музыке определённого типа и его стремление ориентировать на неё оркестр отнюдь не принижает значение того, что было сделано Утёсовым для советской эстрады. Но желание артиста позиционировать себя в качестве патриарха советского джаза нельзя считать оправданным. Возник устойчивый миф, и публика, у которой артист имел огромный авторитет, неизменно ассоциировала его самого и оркестр с джазом. Тем самым Утёсов способствовал созданию у слушательской аудитории превратного представления о джазе и, в этом смысле, оказал негативное влияние на становление подлинной джазовой культуры в России.

Правда, не один Утёсов слагал мифы. Известный джазовый журналист Алексей Баташёв «открыл» поэта, переводчика, музыканта и хореографа Валентина Парнаха. Вернувшись из Парижа с набором разнообразных инструментов, тот организовал «Первый в РСФСР эксцентрический оркестр – джаз-банд Валентина Парнаха». Его дебют состоялся на сцене ГИТИСа 1 октября 1922 года. Что же было продемонстрировано? Довольно путаная лекция «Об эксцентрическом искусстве», сочинённые им эксцентрические танцы и игра оркестра, названного им «мимическим». Факт сам по себе очень интересный, но какое отношение он имеет к джазу? Тем не менее, Баташёв пришёл к весьма забавному выводу: «Этот день можно считать днём рождения советского джаза».

Надо сказать, что существуют и другие мифические версии о рождении джаза и его основоположниках. К примеру, в США «изобретателем» (“inventor”) американского джаза объявил себя современник Утёсова знаменитый пианист и композитор «Джелли» Ролл Мортон.

Хотя он на самом деле был первоклассным мастером раннего фортепианного и оркестрового джаза, но в Америке его заявления никто всерьёз не воспринимал. В России, к сожалению, ни на чём не основанные высказывания привели к ошибкам в трактовке событий, связанных с историей советского джаза. Широкая публика до сих пор считает Утёсова корифеем советского джаза, а джазовое сообщество каждый год отмечает дату, обозначенную А. Баташёвым. Но рано или поздно мифы раскрываются, и тогда выясняется, что за ними совсем иная реальная основа.

С позиции исторической перспективы оказывается, что формирование подлинно джазовой музыки началось лишь в период «хрущёвской оттепели». Молодых людей конца 1950-х - начала 1960-х буквально захлестнула волна интереса к этому искусству. И не вызывает сомнения, что усилия предшествующих поколений музыкантов в значительной степени подготовили этот процесс. Уже на Первом международном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957 г.) выступали диксилэнды, свинговые биг-бэнды и многочисленные комбо (малые составы), играющие в различных стилях импровизационного джаза. Утёсов же не осознавал, что времена изменились, а вместе с ними музыкальные представления и вкусы. Тем более что джазмены, на встречи с которыми его периодически приглашали, принимали артиста с большим почётом. Они уважали его как мэтра старой эстрады, который всю жизнь посвятил своему любимому делу. И это отчасти способствовало тому, что Утёсов продолжал жить в созданном им ореоле основоположника советского джаза.

Об Утёсове и блатной песне

В начале разберёмся с терминологией. Вопреки представлениям многих людей, понятия «одесская музыка» и «блатная песня» не идентичны. «Блатная песня» как самостоятельный жанр выделилась из обширного пласта песен неволи к середине XIX века. Она – продукт «творчества» криминальной части российского общества и не связана с определённым местом бытования. «Одесский» – это понятие, означающее созревание явления в одном локальном очаге. Помимо «блатной песни», родившейся «на

нарах», возникла и другая её разновидность, которая является рефлексией блатного мира в сознании народа.

Когда Одесса стала играть важную роль в российском преступном мире, в славянское арго криминальной среды прибавилась еврейская составляющая (жаргон идиш). Часть блатных песен была одесского производства. Другие попали в этот город из «мест не столь отдалённых». Угрюмые, жалостливые и разгульные, они позаимствовали весёлый наряд «одесской музыки», а их тексты адаптировались к новому месту жительства. Это впоследствии и послужило основой для их быстрого распространения как развлекательного жанра и введения моды на одесскую колористику.

Такой псевдо-одесской блатной песней является «На Дерibasовской открылася пивная». Она бытовала в ростовском Централe, расположенном на Богатынской улице. Первоначальный текст начинался словами «На Богатынской открылася пивная», а в качестве мелодии использовали аргентинское танго Анхеля Виллольдо “El Choclo” («Колос маиса»), вышедшее на пластинке в 1911 г. Персонажи и сюжет одесского варианта текста песни были не надуманы, а взяты из тогдашних городских реалий.

Блатная песня «С одесского кичмана» уходит своими корнями в каторжную песню о вапнянском, или вапнярском кичмане, известную ещё до Первой мировой войны. В Википедии говорится о наличии трёх сёл в Одесской области под названием «Вапнянка». А по дороге из Одессы в Киев есть село и небольшая узловая станция Вапнярка. Она известна тем, что в 1919 году за неё против григорьевских банд (на стороне большевиков) сражались "красные" бандиты Мишки Япончика. В первоизданном тексте песни упоминался Одест или Одеста (каторжное произношение Одессы), в которую урки бежали из кичмана (тюрьмы). Во время Великой Отечественной войны Утёсов внёс изменения и пел «С берлинского кичмана»: «Ах, Геббельс малохолный, скажи моёй ты маме, что я решил весь мир завоевать. С такою в рукою, с отмычкой в другою я буду все народы покорять».

«Мурка» произошла от блатной одесской песни о Любке-голубке, известной уже к началу 1920 годов. К середине 1930-х «Любка» «добралась» до столицы, где была переименована в «Машу», а потом в «Мурку». У героини этой песне могли быть реальные прототипы среди известных «Марий», проявивших себе во время Гражданской войны со всех сторон баррикад. Однако исследователь блатного фольклора журналист Александр Сидоров выдвигает несколько версий происхождения этой песни. (А. Сидоров «Песнь о моей «Мурке», М. Прозаик, 2010). «Мурками» в 1920-40 годы называли сотрудников Московского уголовного розыска (МУРа). Прототипом могла стать сотрудница ленинградской милиции Мария Евдокимова, которую в 1926 году успешно внедрили в среду матерых уголовников. Кроме того, в годы нэпа в белокаменной орудовала дерзкая банда налетчиков. Ее никак не могли поймать, пока сотрудникам МУРа не удалось завербовать любовницу главаря. От большой любви к одному из стражей порядка она сдала компанию. Но, кто-то остался на воле и зарезал предательницу. Существует более двадцати версий этой песни. Среди них: «Амурская «Мурка», «Еврейская «Мурка» («Сурка»), «Челюскинская «Мурка». Утёсов тоже пел «Мурку», но с 1930 годов в переименованном варианте («У окошка») и с новым текстом В. Лебедева-Кумача.

Образы носителей «блатняка» и сама «блатная песня» были опробованы Утёсовым в театре и кино ещё в ранний период его творчества. В 1925 году он сыграл роль мошенника и жулика в кинокомедии режиссёра Бориса Светлова "Карьера Спирьки Шпандыря". А в 1927 году – главаря железнодорожных воров Андрея Дудку в комедии Якова Мамонова «Республика на колёсах», поставленной в Ленинградском театре сатиры Давидом Гутманом, где впервые, в соответствии с ролью, спел «С одесского кичмана» и «Гоп со смыком». В программе утёсовского театра «С одесского кичмана» и «Гоп со смыком» прозвучали в 1929 году.

Существует до полусотни версий «Гопа со смыком». Известный фольклорист, профессор С. Неклюдов отмечает,

что наиболее ранние из них относятся к первой половине 1920 годов. Это запись, сделанная в Иркутской тюрьме и близкий к ней киевский вариант («Родился на Подоле гоп со смыком»), который бытовал в среде бывших семинаристов или низшего духовенства.

«Гоп» – прыжок, скачок или удар. Производное от него – «гопник» (грабитель, мошенник). «Смык» – от слова «умыкать», т. е. воровать. Есть у него и значения «сплочённая воровская группа», а также «лом для взлома». Близким по смыслу является выражение «Гоп-стоп» (разбой, грабёж), означающее воровскую «специализацию» уличного грабёжа «на испуг», когда прохожего внезапно грабят, а затем мгновенно исчезают. Но есть и трактовка «Гопа со смыком», как кражи, совершаемой «по вдохновению». В этом случае «смык» трактуется как «смычок». Существует версия и о том, что «Гоп-со-смыком» была кличка известного одесского вора, который под видом скрипача играл на свадьбах, а когда все напивались, очищал дом или квартиру.

В 1932-34 годах «Гоп со смыком» (переименованный в «Песню беспризорника»), «С одесского кичмана», «Лимончики» и «У окошка» (бывшая «Мурка») в исполнении Утёсова выпустил Грампластрест. Это породило её новые редакции, которые бытовали в разных слоях населения – от уголовников на Соловках до солдат на фронтах Великой отечественной войны. Возникли фронтовые переделки песни – "Граждане, воздушная тревога", "Жил-был на Украине парнишка", "Драп со смыком" и др. На утёсовскую версию опирался и «король блатной песни» 1970 годов Аркадий Северный (Звездин).

Зачем Утёсов обратился к этим песням? Являлось ли это «шалостями» талантливого артиста, как считал И. Дунаевский, или для этого имелись более серьёзные причины?

Во-первых, Утёсов, что называется, был «в материале». Блатные песни являлись составной частью «одесской музыки», которая, как и песни на идиш, окружали его с детства.

Во-вторых, колоритные «блатные образы» привлекали его как актёра. Утёсов разыгрывал эти песнисценки бойко, весело, с подлинно одесским юмором, стараясь, по его выражению, «подать их в ироническом плане, как развенчание воровского фольклора». На самом деле в этом оправдании есть доля лукавства. Не в его силах было развенчать то, что ему нравилось. В конечном итоге он придал блатному фольклору ценностный характер. Ведь в глазах слушателя он его романтизировал, а сам представлял в качестве его носителя и популяризатора. Для симпатий были основания. Взять хотя бы «авторитета» Мишку Япончика – одного из уличных знакомых юного Лёди Вайсбейна и впоследствии его большого поклонника. Во время погрома 1905 года еврейская община Одессы была спасена только благодаря решительным действиям отрядов еврейской самообороны, которые он организовал и возглавил. Как известно, Япончик стал прототипом Бени Крика в одесских рассказах И. Бабеля, а С. Эйзенштейн планировал поставить о нём фильм.

В-третьих, после революции качество концертной и театральной публики резко изменилось. Возникла массовая аудитория, представленная выходцами из рабоче-крестьянской среды, получившими широкий доступ к образованию, просвещению и руководству страной. Помимо шума и треска пролетарских праздников и пения революционных и патриотических песен, люди хотели отдыхать и развлекаться. Для того чтобы удовлетворить их потребность в весёлой, простой, незатейливой музыке, Утёсов включил в свои выступления одесские и блатные песни. Они и стали «изюминкой» программ и чрезвычайно способствовали его популярности.

Надо заметить, что артист не являлся в этом первопроходцем. Поэтизация уголовных нравов началась уже с конца XIX века. Тогда в моду вошёл так называемый «босаяцкий жанр». В ампула «босаяков» выступали одетые в лохмотья куплетисты, ансамбли, исполнявшие комические, сатирические, «одесские» и прочие песенки. Эта тенденция усилилась в годы гражданской войны и нэпа. Бандитизм, преступность, беспризорщина, неустойчивость жизни

способствовали тому, что образ удачливого вора, фарцового парня, который «умеет жить» становится привлекательным для публики. И, в соответствии с этим, «одесская музыка» и блатная песня начинают занимать всё более весомое место, исполняясь на небольших эстрадах, в ресторанах и богемных салонах. Выступления молодого Утёсова – актёра-комика, исполнителя «одесских» песен, носителя нэпмановского колорита и образа «приличного одесского хулигана» (или «босяка оторвенного», как шутил З. Гердт) находились в этом же русле.

Но затем артист сделал серьёзный шаг: он вынес всё это на большую профессиональную сцену, первым начал исполнять блатные песни «во фраке с бабочкой» и в сопровождении джаз-оркестра, тем самым сделав легитимной эту «низкую» культуру в глазах огромной аудитории, которая его боготворила. А поскольку эти образы и стилистика нравились ему, он старался преподносить их слушателям так, чтобы они их тоже полюбили. Сам того не ведая, Утёсов открыл «ящик Пандоры». Блатные песни пришлись по вкусу и «внизу», и «наверху». С одной стороны, артист потрафлял вкусам народа, а с другой, на закрытых вечеринках и банкетах в Кремле выполнял заказы Хозяина и его окружения, любивших послушать «Лимончики», «Кичман», «Гоп со смыком» и «Мурку» в исполнении «хрипатоного пошляка».

Кем же был Утёсов для власть предержащих и почему он уцелел? Выскажу своё мнение: до поры до времени он был для них чем-то вроде шута, который их забавлял. Будучи человеком мудрым, он крайне осторожно разговаривал с властью и сторонился политики. Предпочитал быть гибким, выдержанным, дипломатичным, а когда нужно развлекал, заигрывал и лавировал, «повышая идейность выступлений» (Л. Утёсов). В итоге его так и не удалось сделать ни коммунистом, ни депутатом. Да и подписей своих он никогда не ставил под разными «обращениями» по просьбе «сверху». Однако в марте 1952 года возникла реальная опасность для его жизни. М. Гейзер в статье «Пятый пункт в жизни Утёсова» пишет о том, что в разгар «Дела врачей» вышло постановление приступить к

следствию по поводу двухсот человек, упоминавшихся по делу Еврейского антифашистского комитета (ЕАКа). Среди них была и фамилия Утёсова. Эта информация выглядит вполне достоверно. В фильме «Прощай XX век, прости...» режиссёр Савва Кулиш рассказывает о сталинском плане «окончательного решения еврейского вопроса», включавшем публичную казнь кремлёвских врачей на Красной площади, массовые погромы и переселение в Сибирь. Так что неизвестно, чем бы всё закончилось, если бы не смерть Хозяина...

Для развлечения публики Утёсов использовал и весёлые песни на идиш. Помните мировой шлягер «Бей мир бисту шейн» («Для меня ты самая красивая») из мюзикла американского еврейского композитора Шолома Секунды «Можно было бы жить, да не дают»? В США её исполняли такие звёзды, как Джуди Гарленд, Элла Фитцджеральд, Гай Ломбардо, Бенни Гудмэн, Лайонел Хэмптон. Но особую популярность песня «Бей мир бисту шейн» получила благодаря американскому дуэту «Сестры Бэрри» – сценический псевдоним певиц Миры и Клары Бейгельман, которые, как и Шолом Секунда, дети иммигрантов из России. Сестры Бэрри записали на пластинку песни на идиш в манере свинг в сопровождении биг-бэнда, и в 1959 году с этой программой приезжали на гастроли в СССР.

В 1930-40 годы Утёсов пел «Бей мир бисту шейн» с заново сочинёнными словами. В результате очаровательная песня о любви на слова Джекоба Джекобса стала пародией в трёх вариантах в духе одесской музыки с прилагательным оттенком: «Красавица моя красива, как свинья», «Старушка не спеша дорожку перешла» и «Барон фон дер Пшик».

Таким подходом Утёсов определял негативную тенденцию своего творчества, когда оригинальная песня, являющаяся выразителем более высокого сегмента культуры, становилась характеристикой совсем иной среды. В частности, его трактовка песни «Бей мир бисту шейн» получила продолжение в наши дни. Автором нового «смешного» текста, уже об иностранных матросах и портовых проститутках («В Кейптаунском порту») стал ленинградский школьник Павел Гейдельман. В этом

варианте песня была подхвачена А. Северным, П. Короленко А. Макаревичем, А. Козловым, Л. Долиной, И. Алексимовой и др.

Надо отметить, что Утёсов не афишировал подлинное название и авторов песни не только в связи с её еврейским происхождением. Он нередко позволял себе непростительную небрежность, «забывая» называть на концертах или указывать на пластинках название первоисточников и фамилии авторов (как правило, западных) Приведу несколько примеров.

Песня американских бомбардировщиков» («Comin'g In On A Wing And A Prayer») Дж. Макхью и Г. Адамсона была написана в 1943 году. Одни из лучших её исполнений принадлежат американке Вере Линн и англичанке Анне Шелтон. В 1944 году её удачно интерпретировали Эдит и Леонид Утёсовы (при этом Эдит пела по-английски, и по-русски). Однако, на их пластинке, выпущенной в Ленинграде в 1944 г. были указаны только название песни и её исполнители. В других изданиях она преподносилась, как американская народная песня в переводе С. Болотина, Т. Сикорской и аранжировке А. Островского.



Эдит и Леонид Утёсовы

Аналогична история фокстрота “Pod samovarem”, принадлежащей перу Фанни Гордон (по мужу Квятковской). Уроженка Ялты, она жила в Варшаве и написала эту песню для кабаре "Morskie oko" («Морское око») на слова его

владельца Анджея Власта. В начале 1930 годов Фанни получила предложение от немецкой фирмы "Polydor Records" добавить также и русский текст из двух строф для записи на пластинку (Фирма рассчитывала на её продажу в европейских городах наибольшего скопления русской эмиграции). Несколько экземпляров этой пластинки попали в Москву. Утёсов начал петь «У самовара я и моя Маша» в 1932 году, а первая пластинка вышла в 1934 году. На ней стояли имена аранжировщика Л. Дидерикса и поэта В. Лебедева-Кумача.

Но иногда изменения касались не только имён авторов, но также смысла и содержания песен. Так, для первой экранизация романа И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев», сделанной польскими и чешскими кинематографистами (1933 г.). В. Даном (Данилевски) и Я. Миттлом, была написана песня «Może kiedyś, innym razem». Только в наши дни стало известно, что она стала первоисточником песенки «Му-му» из утёсовского комедийного представления «Много шума из тишины» (1938 г.). При этом новый русский текст «про корову» написал Д'Актиль (А. Френкель), а автором музыки почему-то числится М. Воловац.

В книге «Спасибо, сердце» Утёсов вспоминает, что в марте 1937 года он получил письмо от поэта Александра Безыменского. Тот предлагал игривую французскую песенку, которую «сам услышал на пластинке ... и перевёл на русский язык». Она называлась "Tout vat res bien" («Всё хорошо»). Каждый куплет завершался ироничным рефреном «Все хорошо, прекрасная маркиза». Песенка была написана в 1935 году французским композитором Полем Мисраки в содружестве с Ш. Пасье и А. Аллюмом. Затем она стала хитом программы известного французского танцевального оркестра Рэя Вентуры и вошла в репертуар Мориса Шевалье. Ясно, что Безыменский «снял» текст песни с французской пластинки, а следовательно он знал имена авторов. Более того, он попросил Д. Ойстраха привезти экземпляр из Брюсселя, специально для Утёсова. Тем не менее, на советских патефонных пластинках значились лишь её название, исполнитель (Л. Утёсов) и переводчик

Увы, этим грешил не один Утёсов. «Пиратская» традиция существует по сей день, несмотря на то, что СССР (в 1973 г.), а затем и Россия (в 1995 г.) подписали «Конвенцию об авторском праве». В нотах, и на пластинках можно не увидеть имён авторов оригинала или его исполнителя. А если они указываются, то нередко в неправильной русской транскрипции. Сотни «перепевок» имеют русские названия и тексты, достаточно далёкие от первоисточника.

Возвращаясь к основной теме, хочу заметить, что официально блатные песни время от времени запрещались, но на самом деле всегда бытовали локально или подпольно, а самое главное постоянно «обогащались». В конце 1950 – начале 1960 годов в города хлынул их новый мощный поток. Он стал одним из источников, который питал не только уличную и дворовую среду, но и широкие слои молодёжи и интеллигенции. Протестная культура поэтов и бардов вобрала в себя блатную песню и «одесскую музыку, породив новый гибрид: остросатирические и политические песни, стилизованные под «блатняк» (В. Высоцкий, А. Галич, Ю. Олешковский, Ю. Ким и др.). Начался и обратный процесс, когда эти песни получали признание блатного мира. С 1970 годов появился сонм новых исполнителей «блатняка»: А. Северный, В. Крестовский, «Братья Жемчужные», М. Звездинский, К. Беляев, М. Круг и др. Блатная песня – как и в первых программах Утёсова – стала проявлением раскрепощённости, свободы и даже инакомыслия. Она распространялась через те же каналы, что и песни бардов, рокеров и попсовиков. В конце 1980 – начале 1990 годов вместе с волнами эмиграции «одесская» музыка и блатные песни зазвучали за пределами Советского Союза. Местом их обитания стали русские районы типа американского Брайтон-Бич, и конечно же, русские рестораны. Такие исполнители, как В. Токарев, М. Шуфутинский, Л. Успенская оказались востребованными в России, пополнив ряды сочинителей и исполнителей подобного толка.

К общему хору присоединилась не только власть, но и творческая интеллигенция. Бывший рокер Андрей

Макаревич и джазмен Алексей Козлов выпустили диск «Пионерские блатные песни» (1996 г.). В их число входит и весь «блатной» утёсовский репертуар. Кстати, эти артисты внесли свою лепту и в исполнение песни «Гоп со смыком». Особенно впечатлил Алексей Козлов, сделавший для неё симфоджазовую аранжировку. Э. Успенский и Э. Филина посвятили блатной песне программу «В нашу гавань заходили корабли» и печатали в одноименной интернет-газете статьи типа «Я русский бы выучил только за Мурку». «Мурку» распевает от В. Леонтьева и хора Турецкого до трио в составе депутата-профессора Жириновского, полуголой Лолиты и Серёги. На концерте «Две звезды 2010» им дружно подпевало жюри из народных артистов.

В 1990 годы появился и новый, эффектно звучащий термин – «Русский шансон». Он был придуман для того, чтобы придать привлекательный имидж жанрам, имеющим неэстетичное название, а именно: «блатняку», приклатнённой попсе, дворовой и ресторанной песне. На взгляд образованного человека, это название некондиционно. Во-первых, его создатели присвоили себе нечто положительное из другой области и полностью изменили его семантику. А во-вторых, оно абсурдно, поскольку смешано «французское с нижегородским». Но если оценивать с точки зрения маркетинга, то найдены два ключевых слова: «шансон» воссоздаёт образ прекрасных французских песен, а «русский» привносит а ля патриотический акцент. Внушение, как говорил Аркадий Райкин, входит «через заднее крыльцо», и сознание масс становится некритичным. Этот термин стал красивой витриной, под прикрытием которой возник целый сектор индустрии, направленный на стремительное расширение зоны влияния «блатняка» и достижения многомиллионной прибыли. Он охватил радио и телевидение, престижные сцены, производство дисков, фестивали, конкурсы. «Радио «Шансон» даже учредило премию, первое вручение которой стало всенародной акцией, проходившей в Кремлёвском дворце (2000 г.).

Обращает на себя внимание, что в программах «Русского шансона» довольно часто звучит Леонид Утёсов,

а его «одесский» и блатной репертуар исполняют солисты и молодёжные ансамбли (Г. Плотник, В. Утёсов, группы «Дилижанс», «Эшелон», «Американка», «Последний переулочек»). Идеологи «Шансона» поспешили объявить артиста одним из отцов этого жанра. В какой-то степени они правы. Когда-то он бросил и свои зёрна на «благодатную почву», в которой глубоко укоренилась каторжно-тюремная, лагерная жизнь. На этой почве и возник пласт блатной музыки, по своему масштабу вряд ли имеющий аналоги в мире.



Л. Утёсов читает письма слушателей и зрителей

Но нельзя забывать о том, что в более поздние годы артист стеснялся слушать свои записи «блатных песен» и не хотел о них говорить. Есть редкие кадры хроники конца 1960 годов, где группа его друзей-актёров над ним подшучивает. Ростислав Плят ставит «С одесского кичмана», затем «Гоп со смычком», а Утёсов раздражённо просил снять эти пластинки и поставить любую из его «хороших» песен. Он воскликнул: «Я считаю, что это просто диверсия!». Артист произвольно произнес ключевое слово, точно определив характер распространения «блатняка». Вряд ли он мог предполагать, что его увлечение станет одной из причин появления такого количества «единомышленников», которые дадут блатной традиции столь мощный импульс! А возможно, знающий жизнь Утёсов и не удивился бы. Ведь есть своя логика в том, что в

стране, живущей «по понятиям», «блатняк» и его модификации узаконены государством и стали составной частью российской популярной музыки.

Подводя итоги

Завершая статью о Леониде Утёсове, я должна признаться, что писала её со смешанным чувством. С одной стороны, ощущала глубокую симпатию и уважение к этому артисту, как к явлению яркому, самобытному и интересному, а с другой – не менее сильное сожаление, сочувствие и сомнение. Утёсов обладал талантом собрать воедино многие, казалось бы несоединимые вещи. Он являлся превосходным «менеджером»-организатором эстрадного оркестра, театрализованных программ, многогранным мюзик-хольным артистом, эртертейнером, лидером политизированной советской эстрады и носителем самобытной одесской традиции. Им написаны три автобиографические книги воспоминаний, наполненные юмором и печалью, мудростью и надеждой, а главное – любовью к жизни, к сцене и к людям. Но при всей неординарности и большом диапазоне дарования, при всём тематическом и жанровом разнообразии ему не доставало креативности и художественности. Его творчество содержало немало элементов истинного искусства, но удельная доля китча и мифотворчества в нём также достаточно велика. Тем не менее, Леонид Утёсов в течение десятков лет был кумиром советской публики и оставил неизгладимый след, прежде всего как исполнитель советских песен, сделав их близкими, нужными и любимыми для огромной массы благодарных слушателей.

Торонто



Яков Фарбер

Незабываемые встречи



В январе исполнилось 50 лет с того дня, вернее с той ночи, когда мне посчастливилось повстречаться и даже некоторое время пообщаться с необычайно интересным человеком и известным в России музыкантом Семёном Соломоновичем Бендицким.

Казалось бы, полвека – срок немалый, однако я помню всё происходившее той ночью в деталях, и мне хочется донести до читателя мои воспоминания, не растеряв при этом ни одного эпизода. Но начну я всё же с событий предшествующих этой встрече.

В студенческие годы, когда мне удавалось бывать на концертах в Московской консерватории, я каждый раз замирал от восторга, слушая музыку Рахманинова. В основном это были произведения для фортепиано и, что самое примечательное, исполняли их знаменитые музыканты А. Гольденвейзер, Я. Флиер, Л. Оборин и другие великие пианисты-виртуозы.

В то время, мне и в голову не приходило, что когда-нибудь мне доведётся внести малую толику в возрождение его имени на Тамбовщине, встречаться с его родственниками и, наконец, найти рояль, к клавишам которого когда-то прикасались руки Великого музыканта. Обнаружил я его в завалах Ржаксинского районного Дома Культуры.

Прошло немногим более года с момента находки рояля и, вот однажды, в студёный январский вечер ко мне пришёл насквозь продрогший, ну очень легко одетый господин, и прежде чем расспрашивать его о чём-то, я был вынужден оказывать традиционную экстренную помощь изрядной порцией согревающего напитка. Отогревшийся гость представился и я, с немалым удивлением, узнал, что у

меня в доме известный рахманиновед, профессор Саратовской консерватории Семён Соломонович Бендицкий. Конечно же, он оказался в Ржаксе не случайно, а по заданию Союза Советских композиторов. И прибыл он сюда, чтобы выяснить один вопрос: действительно ли найден рояль Рахманинова? До прихода ко мне он уже успел осмотреть рояль и убедиться в его подлинности, побывать у районного начальства и получить согласие на отправку инструмента в областной центр для реставрации. Более того, профессор ещё до приезда в Ржаксу переговорил с руководством областного Управления культуры и музыкального училища. Некоторые из музыкантов выразили сомнение в достоверности находки, но профессор, со свойственным ему юмором, обещал привезти не только рояль, но и квитанцию из магазина на его покупку.



Вот в таком наряде, в неизменном берете, пришёл ко мне в дом на станции Ржакса Семён Соломонович в январскую морозную ночь 1957 года.

Буквально, с первых же слов я понял, что мой ночной гость весьма эрудированный человек не только в музыке, но и в истории, литературе. Приехал он в Ржаксу с самыми серьезными намерениями доказать, что найденный рояль фирмы «Bekker» вывезен из Ивановки и принадлежал С.В. Рахманинову.

Для полноты картины ему требовались кое-какие сведения, и он буквально забросал меня вопросами. Прежде всего, он спросил: была ли эта находка случайной или я целенаправленно искал инструмент? Для того чтобы ответить на этот вопрос, мне пришлось начать свой рассказ, можно сказать, со времён «постройки трамвая».

В счастливые для меня студенческие годы моя приятельница – студентка Московской консерватории старательно вводила меня – «дремучего провинциала» в прекрасный Мир музыки Мы часто бывали в консерватории на концертах знаменитых мастеров и молодых исполнителей. Не могу сказать часто, но всё же доводилось слушать музыку С.В. Рахманинова и она, прямо таки, запала мне в душу. В основном это были фортепьянные произведения композитора в исполнении знаменитых музыкантов: Александра Гольденвейзера, Якова Флиера, Льва Оборина и других не менее известных маэстро. Мне запомнился один концерт в Малом зале консерватории, в котором с огромным успехом дебютировали братья Муравлёвы. Если я не ошибаюсь, одного звали Георгий, другого – Алексей. Уже значительно позже я узнал, что один из них был учеником Семёна Соломоновича.

По окончании 2-го Московского медицинского института, я был направлен районным хирургом в деревню Бычёк. Именно там размещалась больница. Стоящее в отдалении от населённых пунктов здание когда-то было именем доктора И.И. Рахманинова, близкого родственника композитора. Он ещё до революции превратил свой дом в лечебницу. Мне посчастливилось встретиться с ним в г. Мичуринске, и именно он мне сказал, что недалеко от станции Ржакса находится родовое имение Сатиных, ставшее, после женитьбы на своей кузине Наталии, родным домом Сергея Васильевича и куда он, с неизменным постоянством, в течение 27 лет приезжал и творил свои бессмертные произведения. Он мне также поведал, что само имение разорено до основания, но где-то должны же остаться, мебель, личные вещи, музыкальные инструменты принадлежавшие Рахманиновым. Так, что морально я был готов к поиску ещё не найденных и, естественно, не

опубликованных музыкальных шедевров, а о находке рояля, честно говоря, тогда и не мечтал. Когда же меня направили на работу в Ржаксу, я тогда расценил в этом назначении «перст судьбы», ведь здесь много раз бывал Сергей Васильевич, направляясь в Ивановку. Приступив к работе, я вскоре отправился в расположенную неподалёку деревню Ивановку, на окраине которой когда-то размещалось великолепное поместье Сатиных. Грустная картина предстала моему взору. От прежней роскоши остались заросшие бурьяном руины прежних строений, запущенные парки, заросшие пруды и необыкновенно разросшиеся кусты знаменитой рахманиновской сирени.

От местных старожилов я узнал, что ещё до разорения усадьбы, где-то в начале 1930-х, мебель и, в том числе, чёрный рояль вывезли в село Степановку, на квартиру председателя коммуны "Ленинградская правда". Естественно, я отправился по указанному адресу, но следы затерялись. Уже в помине не было дома председателя. Старожилы говорили, что председатель коммуны, из питерских рабочих, неплохо играл на гармошке, но, чтоб он сел за рояль – никто не видел и не слышал. И только через два года мне удалось выяснить дальнейшую судьбу рояля.

А случилось это на каком-то очередном, до ужаса скучном мероприятии районного масштаба, проводимом в Доме культуры. Сажу я это себе в президиуме и безуспешно борюсь со сном. И вдруг меня, как вроде, кто-то подтолкнул к разговору с сидящим рядом секретарём РК партии по идеологии. Я тогда спросил: – "Почему в районном доме культуры, кроме баяна никакого музыкального инструмента нет?" Честно говоря, в тот момент, я совсем о рояле Рахманинова и не думал. Мне просто, вдруг захотелось сесть к пианино и маленько помузицировать, ведь я когда-то чуть было не окончил музыкальную школу, но помешала война. Мой собеседник живо откликнулся на мою просьбу и решил по возможности помочь, был вызван директор Дома культуры, который сообщил нам невероятную новость: "рояль по бумагам числится, но я его в глаза не видел, хотя работаю здесь уже три года, возможно, он стоит в

подсобном помещении". И вот мы втроем, в жаркий июльский полдень 1956 года в этом "культурном доме" произвели настоящие раскопки, т. к., чтобы добраться до искомого предмета пришлось отвалить горы хлама, старых декорации. И, вот, наконец, перед нами предстал чёрный концертный рояль. Когда открыли клавиатуру, мы ахнули, ни одной белой клавиши не было. Складывалось впечатление, что по клавиатуре кто-то ходил пешком, но зато на крышке ярко сияло, написанное золотом название фирмы-производителя – "Becker". Слава богу, надпись уцелела, ведь именно по ней будет доказано, что рояль действительно принадлежал дому Рахманинова. А доказывать пришлось довольно основательно, т. к. после оповещения о находке, нашлось немало скептиков, утверждающих, что после разгрома имения, в начале двадцатых, вряд ли могло уцелеть что-либо из обстановки рахманиновского дома. Мне удалось установить, что во всей округе, не было музицирующих помещиков или других состоятельных людей способных приобрести столь дорогой музыкальный инструмент. Некоторые, довольно известные тамбовские деятели культуры уверяли, что будто бы, Сергей Васильевич не имел собственного инструмента, а брал его на прокат. Ну, это утверждение легко опровергается самим Рахманиновым, который в своих письмах упоминает о покупке рояля. Так, он 23 июля 1906 года пишет своему другу Н.С. Морозову: *"...Рояль ко мне ещё не пришёл, а я жду его с нетерпением. Мой адрес: ст. Ржакса Тамбово-Камышинской ж.д. Ивановка"*.

Наталия Сатина пишет своей подруге К. Крейцер-Жуковской: *"...пишу тебе под звуки Сережиной Сюиты. Вчера нам привезли из Тамбова два пианино, и сейчас Сережа и Саша (А. Зелоти) в первый раз сыгрываются внизу. Ты не можешь себе представить, до чего Сюита красива на двух роялях..."*

Для подтверждения истинного происхождения находки, мне пришлось привлечь к экспертизе видных краеведов, музыкантов и деятелей культуры. Достоверность принадлежности рояля дому Рахманинова подтверждали известные краеведы Б. Мартынов, Н. Никифоров, известный

в Тамбове музыковед О. Казьмин и другие, но для меня особую ценность представляет свидетельство подлинности находки Василия Тимофеевича Шмелёва. Этот уже немолодой человек работал главным бухгалтером инкубаторной станции, а в детстве помогал отцу топить печи в сатинском «белом доме» и рахманинском флигеле. Он очень хорошо помнил барина и характеризовал его как строгого на вид, а на самом деле добрейшей души человека. Как только, по Ржаксе распространился слух о находке рояля, Василий Тимофеевич пришёл ко мне и попросил меня показать найденный инструмент. Когда мы подошли к роялю, ещё не открывая крышку, Василий Тимофеевич произнёс: *Да, это тот рояль, который зимой 1907 я помогал заносить во флигель. Завернутый в рогожу рояль доставили со Ржаксы на санях. Когда его внесли в дом, Сергей Васильевич приказал не снимать обёртку и в этот день печи в доме не топить.*

На следующий день позвали нас, чтобы мы развернули инструмент и ввинтили ножки. Мы эту работу проделали и, конечно, намусорили изрядно. Когда «марафет» был наведен, Сергей Васильевич сел к роялю и энергично потерев руки, стал ими быстро-быстро проходить от края до края клавиатуры. Один нетерпеливый конюх, возьми да спроси: барин, а ты играть-то умеешь иль только учишься? Тут Сергей Васильевич расхохотался, и тут же следом, сыграл нам «Камаринскую». А после спросил: ну, а эта музыка вам понравилась? Все в один голос отвечали: дык, как же не понравится, когда мы чуть в пляс не пустились.

Наша беседа затянулась до поздней ночи, Семён Соломонович много рассказывал о С.В. Рахманинове, перемежая свои рассказы великолепным исполнением его произведений, а под утро, он вдруг решил, что программа его поездки не будет выполненной до конца, если он не съездит в Ивановку. Все мои уговоры не отправляться в путь при таком морозе не возымели положительного результата, и мне оставалось занарядить конный транспорт, обеспечить профессора тулупом, валенками и отправить в путь. Я, к сожалению, не мог сопровождать его, т. к. в этот день были

назначены на операцию больные. Где-то часа через три после отъезда моего гостя, мне сообщили, что кто-то звонит из Ивановки. Я, в сильном беспокойстве подошёл к телефону и услышал такую тираду: *Дорогой друг, когда я уезжал из Москвы Генрих Густавович Нейгауз просил меня выяснить: действительно ли уезжая в эмиграцию, Рахманинов забыл затворить в своём доме форточку... только что-то ни форточки, ни дома я найти не могу. Что же мне делать?* Я тогда посоветовал ему засветло возвратиться в Ржаксу.

Снова было немудрёное деревенское застолье с холодной водочкой и солёными огурчиками. А закусочный материал в виде мочёных яблок привёл моего гостя в неопиcуемый восторг. Семён Соломонович много рассказывал о жизни современных музыкантов, перемежая свои серьёзные рассказы разными весёлыми «байками». Да, нечасто встретишь в сельской глубинке такого остроумного рассказчика, к тому же умеющего слушать собеседника. Расстались мы только наутро следующего дня.

Надо отдать должное профессору С.С. Бендицкому, в его настойчивом стремлении доказать подлинность принадлежности найденного музыкального инструмента рахманиновскому дому в Ивановке. Именно ему удалось установить, что в Ивановском доме одновременно могли звучать несколько роялей. Когда в Ивановку приезжал двоюродный брат – известный пианист, ученик Ф. Листа – А. Зилоти музыка звучала непрерывно. Два великих пианиста предпочитали исполнять свои и не свои музыкальные произведения на роялях самых лучших фирм. По мнению тамбовского музыковеда О. Казьмина для покупки нового рояля музыкантам не нужно было ехать в столицы. «Музыкальный магазин Ф.Д. Рорбах» в Тамбове предлагал широкий выбор роялей придворных фабрик «Я. Беккер», «К. Рёниш», «Стенвей и сыновья» и др.

С.С. Бендицкий сначала решил, что рояль должен украшать только, что открывшуюся экспозицию С.В. Рахманинова в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки, но Тамбовские власти воспротивились этому и вскоре рояль был передан

областному краеведческому музею. О дальнейшей судьбе рояля я расскажу позднее, а сейчас мне хочется завершить рассказ о нашей встрече с известным музыкантом и замечательным собеседником.

Утром, по дороге на вокзал ст.Ржакса Семён Соломонович пожелал ещё раз повидаться с Василием Тимофеевичем Шмелёвым, с которым он только вчера встречался, но ему ещё раз захотелось послушать рассказ о рояле.

Отправлять профессора пришлось в общем вагоне, т. к. поезд «Камышин-Москва» проходит рано утром, а в местном поезде «Обловка-Тамбов» купированных вагонов нет. В вагонах литерных поездов в то время разрешалось курить и можно себе представить, как «комфортно» чувствовал себя пассажир, имеющий «утончённый взгляд на жизнь». Пришлось попросить «дядю Афоню» (так все называли начальника станции), поместить профессора в служебное купе.

Мы расстались, писем мы друг другу не писали, но приветы от него мне передавали мои саратовские друзья, и чаще всего, наш общий друг профессор Евгений Иванович Бабиченко, а через года два или три после нашей встречи, я получил по почте афишу, возвещавшую о бенефисе профессора Семёна Соломоновича Бендицкого. Помимо отпечатанной в типографии программы концерта, на листе было что-то написано «от руки», но прочесть это «что-то» не было никакой возможности. Наверное, не надо рассказывать каким «каллиграфическим талантом» обладают врачи и на, что уж я слыл мастером по расшифровке этих закорючек, но в данном случае мои криптографические способности мне не помогли.

Что же стало с роялем? Он внешне был реставрирован и был выставлен в краеведческом музее в качестве неперменного атрибута обстановки помещицкой усадьбы XIX века. То есть, попросту говоря, был выставлен для мебели. Хотя дека в нём цела, но струны никто не перетягивал. Клавиши покрыты белыми пластмассовыми пластинами, но руки музыкантов, увы их не касаются. Конечно, украшать интерьер безликой помещицкой усадьбы

дело престижное, но мне думается, что рояль фирмы «Bekker» должен работать. Он должен быть возвращён законному владельцу – Ивановскому дому Рахманинова. Много раз этот вопрос поднимался знаменитыми на всю Россию музыкантами И.К. Архиповой и В.К. Мержановым, но пробить эту «стену упрямства» музейщиков ещё никому не удавалось.

В процессе подготовки этой статьи, у меня появилась необходимость связаться с Александром Ивановичем Ермаковым, уникальным человеком, которому мы обязаны возрождением из руин всего комплекса Музея – усадьбы С.В. Рахманинова. И, вот, что он мне сказал: *Мне удалось договориться с филиалом немецкой фирмы «Bekker» в Санкт-Петербурге о бесплатной реставрации рояля, но сотрудники музея наотрез отказали мне в моей просьбе – отправить исторический инструмент в северную столицу. Если бы всё-таки удалось инструмент отреставрировать, то он в фестивальные дни занял бы почётное место на веранде флигеля, и исполнение на нём произведений Рахманинова предоставлялось бы знаменитым пианистам, подобно тому, как доверяются скрипки Страдивари или Амати знаменитым скрипачам.*

Когда Александр Иванович узнал, что я пишу очерк о нашем общем знакомом, то он попросил меня упомянуть в статье, что Семёна Соломоновича Бендицкого в Ивановке считают родным человеком, ведь он был первым исполнителем произведений Рахманинова на исторической веранде флигеля в дни Первого фестиваля.

Прошли годы, и однажды, в свой очередной приезд в Тамбов, где-то в начале 1980 годов, Семён Соломонович позвонил мне днём на работу и предложил встретиться. Я с удовольствием откликнулся на это предложение. Памятуя о нашем замечательном ночном застолье в 1957 году, я быстренько забежал домой и прихватив бутылочку дагестанского коньяка, ринулся в гостиницу «Тамбов», в которой остановился профессор. Ровно в назначенное время я был у дверей номера, но на мой стук никто не отозвался, и я уже было направился к администратору выяснять причину отсутствия гостя, но тут, увидел, что маэстро поднимется по

лестнице и у меня «от сердца отлегло». Передо мной стоял такой же высокий стройный, но изрядно похудевший Семён Соломонович в своём неизменном берете. Мы обменялись комплиментами: я ему по врачебному определил прекрасный вид совсем не соответствующий возрасту по паспорту. А он, как всегда, с шуткой: *Яша, голубчик Вы же прелесть, а я что?* И, тут он два раза свистнул. Если я не ошибаюсь – эта наша встреча состоялась в 1984 году. Маленьким ориентиром в моём воспоминании была фраза Семёна Соломоновича о том, что он вечером отправляется в Москву, а завтра он намерен попасть на похороны Клавдии Ивановны Шульженко.



Вот таким я увидел Семёна Соломоновича в начале 1980-х

Конечно, две сравнительно короткие встречи не могут дать полного представления о величии человека, о его месте в музыкальном мире. Но вот, по доброте душевной Аси Дмитриевны Киреевой, мне была подарена небольшая книга воспоминаний о своём учителе. Какая же эта замечательная книга! В её написании приняли участие бывшие ученики Семёна Соломоновича Бендицкого, а ныне

известные в России музыканты. И дело даже не в том, что в своих воспоминаниях они возвеличили имя замечательного музыканта, а в том, что все они, в наше время, будучи вполне остепенёнными специалистами, имеющие звания профессора, вспомнили своего учителя и выразили в своих статьях сердечную благодарность за то мастерство, которое было вложено им в их руки, и за ту любовь к музыке, которую он вложил в их сердца. Я внимательно прочитал эти рассказы учеников и понял, что мне довелось дважды встречаться с незаурядным человеком, замечательным музыкантом, прекрасным педагогом, воспитавшим целую плеяду талантливых последователей. И, если мой незатейливый рассказ, хоть в малой степени, дополнил портрет Семёна Соломоновича Бендицкого, то я этому искренне рад.



Юрий Кудлач

Ариэтта



— ерёга, тебя проректор вызывает.

Анна, секретарь ректора, сообщившая Сергею эту весть, была его тайной страстью. Не очень красивое, простоватое лицо её многократно компенсировалось длиннющими стройными ногами. Походкой она напоминала легко гарцующую молодую лошадку. Густая русая чёлка, доходящая до самых слегка раскосых зеленоватых глаз (ядра — чистый изумруд, повторял про себя Серёжа) и собранные на затылке в конский хвост волосы делали эту ассоциацию почти конкретной. Когда Серёжа видел её кольшушущую при ходьбе грудь, он впадал в ступор. Конечно, Анька всё это прекрасно понимала и жестоко кокетничала с ним. Иногда она даже позволяла ему слегка потискать себя в каком-нибудь тёмном консерваторском уголке. Но всегда вовремя кошачьим движением уворачивалась, когда он, тяжело дыша и уже ничего не соображая, пытался задрать её короткую юбку. „Тс-с!“, говорила она, прикладывая пальчик к сочным губам, „низ-зя!“. И загадочно улыбаясь, исчезала за углом. Её улыбка внушала смутные надежды — дескать, сегодня „низ-зя“, а завтра будет „мона“. Анне нравились его бесплодные домогательства. Они держали её в тонусе и волновали, как власть волнует властолюбца. Она с удовольствием бегала к нему на свидания, однако их сценарий всегда оставался неизменным. „Москва — динамо, а ты — упрямо“, ехидно комментировал происходящее Игорёк, его консерваторский друг и конфидент.

— Ну чё ты в неё вцепился? — спрашивал он. — Шо, мало у нас чувих? Вот Верка — смотри, какая девка, сама просится на травку. Или, например, Лариска. Да её бы ножки...

– Хочу умираю, – прерывал Серёжа, пытаясь прикурить и не попадая кончиком сигареты в спичечный огонёк: руки так и ходили ходуном.

– Тебя проректор вызывает, – повторила Аня. И заговорщицким шёпотом добавила: „Значит завтра в девять у Дюка?“.

Вызов к начальству ничего хорошего не обещал. И хотя Серёжа себя ни в чём виноватым не чувствовал, он слегка напрягся – да мало ли что им там в голову придёт. Эти „там, наверху“ всегда найдут, к чему прицепиться. Но на этот раз пронесло. Проректор вызвал его для того, чтобы предупредить об обязательном участии в концерте для какой-то московской комиссии. Серёжа был гордостью консерватории, её лицом и флагом. Без него не обходилось ни одно сколько-нибудь значительное мероприятие. Этот флаг гордо „выносили“ на сцену и многообещающе объявляли: „ВЫС-СТУПА-АЕТ...“

– Надо им всё время напоминать, – приподняв бровь, сказал проректор, – что все их хвалёные москвичи это наши бывшие одесситы. Где бы они были, если бы не мы?!

Выйдя из высокого кабинета, Серёжа пошёл к своему учителю, чтобы сообщить ему новость и обсудить программу своего выступления.

С Павлом Яковлевичем Гальпериним, которого за непомерную любовь к Шопену и по созвучию с именем-отчеством за глаза называли Полякыч, у Серёжи Оленина были не совсем обычные отношения студента с профессором. Если бы не гигантская разница в статусе и возрасте, их можно было бы назвать дружескими. Добрейший Павел Яковлевич любил Серёжу, как собственного сына. Он, не скрывая, гордился тем, что в его классе учится такой яркий, такой талантливый пианист с большой перспективой. Полякыч всячески опекал своего любимца и даже иногда, зная о том, что тот из очень бедной семьи, снабжал его деньгами. Делал он это с ловкостью трамвайного вора – как бы по-отцовски приобнимая Серёжу, он незаметно засовывал ему в карман десятку, а иногда и двадцатипятирублёвую купюру. Когда Серёжа первый раз обнаружил в своём кармане деньги, он долго не мог понять,

как они туда попали. Отбросив всё невозможное, он вычислил Павла Яковлевича. Краснея от раздравших его душу противоречивых чувств – благодарности, стыда, радости – деньги-то позарез нужны, он пошёл объясняться. Гальперин выслушав его сбивчивую речь, отпираться не стал:

– Сам был молодым и бедным. Тебе эти гроши карман не оттянут – девочки-припевочки, белы рукава. Да и друзей иногда бокалом пива угостить... Ты пиво пьёшь?

– Да что вы, Пал Якч! Какое пи... Ну пью. Иногда.

– Вот видишь! – обрадовался профессор. – Значит десятка-другая тебе лишними не будут.

– Неудобно мне, Пал Якч. Что это вы мне прям, как нищему...

– Это, Серёжа, не милостыня, а выгодное вложение капитала – станешь лауреатом, отдашь.

С той поры Гальперин перестал исхитряться, а деньги, которыми он подкармливал Серёжу, называл „законные лауреатские“.

– Ну и хорошо, что тебя в этот концерт поставили, – сказал Полякыч, – почётно! Ты будешь защищать честь вуза. Надо из твоей программы выбрать что-то такое, чтобы всех наповал. Сыграешь Двенадцатую рапсодию Листа и „Кампанеллу“. Скажу откровенно, хотя это и не очень педагогично: так, как ты „Кампанеллу“ играешь, у нас никто не играл.

Помолчал и добавил:

– Пожалуй, Милька Гилельс.

– Тихо, тихо, – спохватился он, видя, как Серёжа расправил плечи, – ноздри не раздувай и не строй тут из себя Конька-Горбунка. До уровня Гилельса тебе ещё расти и расти. И неизвестно, дорастёшь ли. Так что иди заниматься. Нечего тут! Иди, бездельник!

– Да я что? Я ничего... – Серёжа завздыхал и стал переминаться с ноги на ногу.

– Ну что ты стоишь? Иди, я сказал. Ты сколько сегодня играл?

– Пал Якч, – робко сказал Серёжа, – а можно я лучше 32-ю сонату Бетховена сыграю? Я же к бетховенскому

конкурсу готовлюсь. Тут такой случай – можно обыграть: наверняка полный зал будет

Гальперин поморщился:

– Ну зачем тебе эту философию разводить? Публика официальная, может не понять. Хотя... С другой стороны... Иди, я подумаю.

...Едва перебирая ватными от животного ужаса ногами, Серёжа кое-как добрался до рояля. Он начал выступать ещё в младенчестве и должен был бы к сцене давно привыкнуть. Привыкнуть должен был. Но не привык. Дорога от кулисы к роялю была его *Via dolorosa*. И в этот раз, сгибаясь под тяжестью своего креста, он шёл, физически ощущая на себе холодные любопытные взгляды. „Да как он смеет?! Распни его!“, молчаливо кричала толпа. Подавляя желание прикрыть голову руками, Серёжа схватился за спасительную чёрную глыбу рояля, и не сел – упал на широкий плоский табурет. Пошарил правой рукой под сиденьем, нащупал винт, крутанул, слегка опуская плоскость, и замер, положив на колени напряжённые руки. Он ждал, пока наступит тишина. Ему всегда казалось, что эти секунды перед началом наполнены высокомерием и недоброжелательством публики – ну-с, дескать, посмотрим-посмотрим, поглядим, чего ты тут расселся. Хотя бы „Чижик-Пыжик“ сыграть сможешь? Внезапно Оленина охватила злоба. Это было необходимое состояние, спасительное, и оно не всегда приходило вовремя. Но сегодня оно пришло. Страх куда-то исчез, Серёжа поднял руки, и мрачный императив начала великой сонаты опус 111 вспорол тишину зала. Молнией сверкнул заключительный пассаж первой фразы и, хотя следующая за ним пауза была короткой, как человеческая жизнь, Сергей внутренним взором успел увидеть, что от этого напора, от этого посыла, от этой бешеной энергии публика будто качнулась назад. „Всё. Зал мой!“, мысль взлетела под потолок и рассыпалась шипящими искрами.

Почему мне так тревожно, Лепорелло? Ведь мы здесь одни – я и Донна Анна. Как холодно в этом огромном рыцарском зале, как пусто. И Донна Анна – она, как лёд, её

не растопить. Где найти слова, где их взять? Почему ты плачешь, Анна, Анечка моя? Ты боишься? Кого? Меня? Себя? А что это за колючие секунды в малой октаве? Они идут вниз, вниз. Их нельзя удержать. Я не могу их удержать, у меня нет сил! Мне остаётся только следовать за ними. Я не хочу! Не хочу!!! Но они неумолимы. Вот они уже в большой октаве. Куда же ниже – ведь скоро конец, клавиатура кончается. Аня, смотри, они уведят меня от тебя. Ты снова отказываешь мне. А что это за глухой рокот там внизу, в подземелье? Шаги... Кто это? И вот она – Тема! Три тяжёлых удара в дубовую дверь! Не открывай, Анна! Умоляю тебя, не открывай! Я сам его позвал, будь оно всё проклято! Опять он стучит! Дверь настезь! Что за адские вихри?! До, ми бемоль, си – три удара! Это Командор, это судьба, не уйти, не спастись! Душа дрожит – струна ничто в сравнении с этим напряжением. Держись, Серёжа, держись! Ещё три такта. Два! Один! Ф-ф-фу! Можно чуть-чуть передохнуть, дыхание перевести. Это побочная. Как она нежна. Сколько любви. Можно, я к ней только слегка прикоснусь? Как бы я хотел здесь навсегда остаться... Но нельзя, нельзя... Вперёд! Не миновать того, что предписано судьбой. Вот, вот самое страшное. Ревущий водопад! Понеслась душа в рай! Фугато! Оно рвётся из рук. Терпи! Удерживай, удерживай, иначе захлестнёт... Проскочил! А что это за жуткие, мрачные уменьшённые аккорды? Так ведь это... Не может быть! Неужели уже конец? Да, всё – это ступеньки в преисподнюю. Надо идти. Я гибну – кончено – о, Донна Анна!

Серёжа медленно отклеил руки от последнего аккорда, подержал полсекунды в воздухе и плавно погрузил их в чистый светлый до-мажор Ариэтты. „Темп хорош – угадал! Как раз так, как хотелось – медленно, но текуче“, подумал он, „сейчас главное – не заторопиться“. Его пульс попал в точный резонанс с трёхдольностью дивной, завораживающей мелодии. Вот появились ложно-синкопированные шестнадцатые в левой руке. И в это мгновение что-то произошло, какое-то волшебство. Возникло дивное и диковинное ощущение, будто и он,

Сергей Оленин, и рояль, и Бетховен, и Ариэтта вдруг обратились в одно гармоничное существо. Сергей смотрел на свои пальцы, совершающие привычные движения по клавиатуре, но они точно принадлежали не ему – может быть, они стали частью рояля. Они больше не играли на нём – это он, рояль, играл ими. Картинка эта стала постепенно удаляться. А музыка шла, переливаясь пассажирами, вспыхивая алогичными синкопами и светясь каким-то особым светом – не дневным, не электрическим, а таким, какого Серёжа никогда в жизни не видел. Этот ангельский свет нёс с собой неземное наслаждение. Ничто – ни радость любви, ни упоение могуществом, ни обладание женщиной – ничто из наслаждений, доступных человеку, не могло сравниться с этим. Сергей прикрыл глаза. Он упивался ощущением бестелесности. Ему казалось, что он, как горный дух, парит над роялем, над залом, над землёй. Из всех мыслей осталась одна: только бы это продолжалось бесконечно! Только бы это счастье не закончилось! Но музыка текла, не останавливаясь, неизбежно приближая финал. Вот уже последняя страница, вот уже пальцы, как крылышки колибри, трепещут в заключительных трелях, вот уже наступает последний секстовый пассаж... Ещё мгновение, и всё будет кончено. Навсегда. Последний раз: до-о-о – соль-соль – маленький кусочек божественной темы, всё, что осталось от счастья. Теперь два такта без *ritardando*, и конец. Всё!

Серёжа поднял руки, подождал, пока космический до-мажор, покачиваясь, растворился в невозвратимости, и опустил руки на колени. Публика молчала. Ни хлопка, ни шороха, ни скрипа кресла – ничего. Серёжа подождал несколько секунд, затем встал и, не поклонившись, пошёл к кулисе. „Под цокот собственных копыт“, с горечью подумал он. Это был провал. В кулисе неподвижно стоял выпускающий и молча глядел на приближающегося к нему Оленина. „Ну почему я не послушал Павла Яковлевича?! Что теперь будет?“ В эту секунду раздался чудовищный грохот. Будто обвалилась стена. Серёжа вздрогнул. Он не сразу понял что это. Уже входя в кулису, он оглянулся на зал. Все люди стояли. Они стояли и молча смотрели на него.

И тут, точно вода прорвала плотину. Неистово аплодируя и что-то крича, люди рванулись к сцене. В проходе образовалась давка. Те, кто не смогли попасть в проход, отталкивая друг друга, полезли через кресла. Московская комиссия, сидевшая в первом ряду, мгновенно пошла на дно этого водоворота. Сергей застыл возле кулисы, с ужасом глядя в зал – такого он никогда не переживал – вот уж поистине звёздный час. Он растерянно и неловко поклонился и убежал в кулису. Там стояла Донна Анна. Глаза её были полны слёз и любви.

Ганновер, 13.02.2009



Антонина Шнайдер-Стремякова

Жизнь – что простокваша

Главы из мемуарной дилогии, 2-й том,
250-летняя история рода из российских немцев
АДОЛЬФОВНА?..



субботные и воскресные дни народ в садах копошился, как в муравейнике, с той только разницей, что в муравейнике тихо. Напоминая пёструю демонстрацию, направлялись во вторую половину воскресного дня к электричке; были счастливы, когда удавалось в неё втиснуться. Вёдра, рюкзаки, сумки, тележки затаскивались подчас по головам, и, когда в переполненном вагоне удавалось примостить своё ноющее и совсем уж как-то поживотному уставшее тело, человек в сладкой истоме блаженно закрывал глаза, радуясь, что час-полтора – столько уходило на дорогу – может находиться в покое.

Каждый выгадывал место, чтобы к моменту прихода электрички оказаться у двери вагона. Первых заталкивала напиравшая сзади толпа. В числе таких «счастливчиков» оказалась однажды и я. Радость, что удастся, возможно, занять свободное место, подогрелась, когда ещё из тамбура услышала:

- Адольфовна, иди сюда!

- Адольфовна?.. – застряла от удивления в дверях толстушка. – Эт чо ишшо за Адольфовна?.. Откеда?..

Не реагируя, я радостно упала на сиденье рядом с Григорьичем, севшем ранее на одной из остановок. Когда-то он работал инженером в Куете, а сейчас, как и большинство пенсионеров, купил сад, завёл в нём пасеку, и весь был поглощён этим «хобби». Толпа вталкивала толстушку в вагон. От ненавистного имени, выплывшего из небытия после полувекового забвения, она, похоже, лишилась сил и

поэтому вновь застряла, но на этот раз уже в тамбуре при входе в вагон. Её туманные глаза вцепились в мои, как бы желая удостовериться, что обращались ко мне.

- Чо встала? Проходи! – проталкивала её напиравшая толпа.

- Да тут «Адольфовну»... посадили! – недовольно крикнула она, забыв и про усталость, и про то, что надо бы занять место, не замечая, что её беспощадно толкали.

- И чо?.. Да уйди ты отседа! – требовательный голос всё же несколько осадил её враждебность.

- Вы чо?.. Откуда таки «Адольфы»?.. Ты, чо ль, Адольфовна? – клещеватым взглядом впилась она.

- Я...

- Немка, чо ль?

- Немка...

- Михайловна! – крикнули ей. – Ты ж не выступишь!.. Иди – мы на тебя место заняли!

- Да тут, понимаешь, тако дело... Ты хто такая? – требовательно обратилась она ко мне.

Властный громкий голос вынудил людей приглушить голоса. И в установившейся тишине я громко произнесла:

- Ты же слышала – Адольфовна.

- Адольф – это ж Гитлер! А ты хто?

- А я... его дочь! – вызывающе съязвила я, ожидая реакции.

После секундного оцепенения вагон расхохотался, а с меня схлынула внутренняя напряжённость. Люди с недоумением, любопытством и весёлым интересом приглядывались ко мне... На раздававшиеся реплики: «Молодец: не испугалась!» – «А чо? Може, и дочь?» – «Какая там дочь!.. Ты посмотри на неё!» – «Да не было у него детей!» – «Немка всё ж...» – «И что?» – я реагировала уже с улыбкой. Некоторые, узнавая во мне знакомую, успокаивали: «Не переживай, Адольфовна. Ну, дура дремучая попалась – что с неё возьмёшь?»

Толстушка, наострив к нам свои «локаторы», подседа на свободное место. Перемигиваясь, мы с Григорьичем громко радовались встрече, делясь новостями

и какими-то садоводческими находками. Наш житейский разговор о бытовых делах снимал, я чувствовала, у толстушки недоверие и к моменту, когда мы подъехали к городу, она, повернувшись к своим, длинно выдохнула:

- Надо ж – нормальна женщина, а Адольфовна!.. Послухать – дак наша и наша!.. Никада б не подумала, шо встренусь с живой Адольфовной. От жисть... выкинет же такó!

БАБУШКА ЗИНА

Десять лет бабушка Зина жила ожиданиями встречи с дедушкой. Подолгу разглядывая себя в зеркало, прихорашивалась... Стоит, бывало, розовощёкая, с ясными голубыми глазами и, чуть-чуть поворачивая голову, притрагивается к лицу. Пышные до плеч густые волосы гладко причёсаны, сзади круглый гребень чуть ниже макушки. Она медленно вынимает гребень и проводит им по волосам. Улыбаясь, развязывает фартук и снова завязывает так, чтоб образовался бантик. Этот бантик на попе привлекал взгляды, и тотчас бросалась в глаза её стройная миниатюрная фигура. Всегда чистая и опрятная, она привлекала лёгкой, летящей походкой.

– Ну, что ты, бабушка, так прихорашиваешься? Все равно никто не видит! – смеялись мы, дети.

– Вдруг альтпапа вернётся, а я грязная, неопрятная...

Бабушка целыми днями возилась с детьми тёти Маруси, полола огород, управлялась по хозяйству. Иногда няня и нас приводила, а сама уходила в колхоз зарабатывать трудодни.

Дом был полон детей, и, как все дети, мы бегали, кричали, ругались, мирились и опять ругались; нас не волновали ни заботы бабушки Зиной, ни её здоровье, что с каждым днём всё слабело, – хождения с передачками для дедушки Сандра отнимали силы и время. Лето было на исходе, а сена в должной мере не заготовили – некому было. С трудом успели выкопать картошку.

Женщины боялись зимы – суровой зимы сорок третьего!

Февраль. В сарае ни соломинки.

– Как спасти корову? Чем кормить её? – не раз слышали мы горестный вопрос бабушки. – Сондрик, будто не в колхозе живём, даже соломы не даёт. А ведь Мария работает, на каникулах – и Лида с Машей!.. Будь он неладен! И когда только Сандр вернётся?

А Сандр, оказывается, давно лежал в сырой земле.

Недалеко от дома стоял заброшенный пустой амбар, покрытый старой соломой, и две беззащитные, уставшие от жизни женщины приняли решение дёргать на крыше этого амбара солому и таким образом спасти корову, что недели через две должна была отелиться. Мы любили нашу бурёнушку – звали её Леной – и, заходя в сарай, гладили бока, счищая линявшую шерсть, – для мячика. Корова грустно смотрела, а мы, поглаживая, ободряли её, будто она понимала:

– Потерпи, скоро лето, скоро будет много травы. Нам тоже молока хочется, но мы же терпим!

Молочка мы не дождались. Вскоре кто-то заметил, что с крыши исчезает солома. Установили слежку – поймали бабушку Зину с тётей Марусей.

– Почему Сондрик наша смерть хочет? Даже солома не даёт! Я же, как все, – работать! Почему другим давать, нам – нет? – плача, оправдывалась в правлении колхоза тётя Маруся.

Утром к нам во двор заявился сам Сондрик, с ним – ещё какие-то люди. Тётя Маруся уже ушла – с детьми оставалась бабушка. Глянула по привычке через замерзшее окно во двор, коротко глотнула и громко крикнула:

– А-а! Корову уводят!

И, накинув тёмную шаль, в лёгкой домашней одежде рванулась к дверям. Все, кроме трёхлетнего Вити, не сговариваясь, – за нею.

Корову выводили из сарая. Один впереди тянул за верёвку, другой бил по распухшим бокам – погонял.

С трудом подыскивая слова, бабушка пыталась приструнить Сондрика:

– Тети маленький голодать – пошалеть нато! Ему каша, малако, сыр нато! Я ф Родин ходить – прокурор шалофацца!

– Я сам себе прокурор! – не глядя, отрубил он.

– Пошла, пошла! – погонял кто-то.

Полураздетые дети, крича и плача, бежали рядом. Я с сестрой пыталась погладить бока; пятилетний Саша тянул за хвост; девятилетняя Лиля забежала вперёд и, поглаживая морду, со словами: «Ле-е-на, Ле-е-на!» толкала корову назад, к дому. Её оттолкнули – и она, в платьице с короткими рукавчиками, нырнула в снег. Сзади ударили, корова рванулась, Саша отпустил хвост и тоже опрокинулся в снег.

Так брюхатую Лену увели из дырявого сарая. Молча глядя вслед, мы горько плакали. Не обращая на нас внимания, бабушка поплелась к избе, бросилась на кровать, отчаянно и беспомощно по-немецки запричитала:

– Господи-и! За-а что-о? Смилуйся, Го-осподи! Сандр! Где ты? Помоги, Са-а-анд-д-др!

Глядя на неё, дети забились в углы и затихли. Надолго воцарилась тишина. Хотелось есть, но мы молчали. К вечеру пришла тётя Маруся, увидела лежавшую бабушку, нас, голодных, – и заметалась по избе. Из валенок высыпала пшеницу, которую украдкой натолкала туда в пшеничном амбаре, достала чугунок, бросила пшеницу в воду и сварила, приправив ложкой топлёного масла. Казалось, в целом мире не было ничего вкуснее этой каши, этой разбухшей пшеницы!..

С тех пор свежая, гладкая и розовощёкая бабушка Зина как-то быстро постарела. Лицо посерело, по нему ручейками пробежали морщинки, печать страдания поселилась в нём и больше так и не сошла...



Борис Тененбаум

**О проблемах, возникших у
викариев Церкви провинции
Романья, 1499-1502**

I



егион Италии, и по сей день известный как Романья, тянется на юго-запад на расстояние примерно в 150 километров от Болоньи и к берегу Адриатики. Во времена Римской Империи все это направление носило название Виа Эмилия - по названию стратегической дороги, проложенной для движения легионов в этом направлении. Ну, времена Римской Империи уж добрую тысячу лет как прошли, и в конце 15-го века вдоль старой римской дороги стояли укрепленные городки, в каждом из которых имелся еще более укрепленный замок: Имола, Фаенца, Форли, Чезена, Римини, с примыкающим к ним с юга городком побольше - Урбино - и с лежащим уже за хребтом Аппенин Читта-де Костелло.

Вся эта территория входила в состав Папской Области, или "Папских Государств", как иногда называли весь тот конгломерат владений, в которых папа римский играл роль не только духовного главы всего христианского мира, а еще и светского государя, сеньора местных баронов, которые все по феодальным законам были ему обязаны "*... послушанием и повиновением ...*", и считались держателями его земель, "викариями Церкви"[1].

Размеры оказываемого "*... послушания и повиновения...*", конечно, оказывались в прямой зависимости от соотношения сил между папством и его викариями, которые все были вооружены до зубов, и поколениями держали свои уделы в пределах одной семьи: Манфреди в

Фиенце, Малатеста в Римини, Сфорца в Пезаро, Вителли в Читта-ди-Кастелло, и так далее.

Главным продуктом экспорта Романьи служили кондотьеры. Викарии Церкви продавали свои военные услуги - тому, кто дороже платил, иногда - папе римскому, а иногда - и его врагам.

Справится с ними Рим не мог - их лояльность, как правило, покупалась. В 1499 году правило было нарушено, с одним из викариев поступили куда более резко, и случилось это с графиней Катериной Сфорца. Ее обвинили в попытке отравить папу Александра VI, и не просто так, а посредством посылки ему дорогого ларца, завернутого в роскошную ткань. Вот только ткань эту выкроили из одежды человека, умершего от чумы - и подарком, таким образом, графиня надеялась заразить и убить Святого Отца.

Правда это или нет – неизвестно.

Но семейство Борджиа предпочло посчитать это правдой - и войска папы вторглись в ее владения и осадили замок Форли – тот самый, в котором она принимала Макиавелли.

Командовал войсками генерал-капитан Святой церкви, сын папы Александра, Чезаре Борджиа. Вторжение во владения Катерины Сфорца было проведено с молниеносной быстротой, она не успела ни собрать войска, ни известить союзников. Форли был взят, гарнизон капитулировал, выговорив себе жизнь, а владелицу замка, графинию Катерину, Чезаре Борджиа с изысканной вежливостью, и по всем правилам этикета подав даме руку, проводил в ее личные апартаменты и там изнасиловал.

Он продержал ее в Форли две недели, и наконец отправил в Рим, где Катерину Сфорца заключили в тюрьму. Ее офицерам Чезаре сказал, что *“... она защищала крепость гораздо дольше и мужественнее, чем свою честь ...”*.

Нападение на ее владения было вовсе не случайным, и обвинение в попытке отравления папы римского просто послужило предлогом к вторжению. На совете семейства Борджиа было решено, что с независимостью Форли следует покончить.

Это владение было нужно самому Чезаре Борджиа.

II

В 1499 году ему было 24 года. Он был очень умен - прекрасно учился в университете, владел 5-ю языками[1]. Его готовили к церковной карьере - он был вторым по старшинству сыном папы, а династию, как правило, продолжали старшие сыновья. Но старший брат Чезаре, Хуан Борджиа, герцог Гандии и Сессии, коннетабль Неаполя, Папский гонфалоньер и генерал-капитан Церкви, был убит в возрасте 22 лет в ночь на 14 июня 1497 - его тело выловили из Тибра с 9 колотыми ранами. Убийство не было результатом кражи - кошелек, в котором было 30 дукатов[1], остался нетронут.

Ходили слухи, что убийство заказал Чезаре Борджиа. У него в то время была уже такая репутация, что, по слухам, Чезаре стал бояться его собственный отец.

Как бы то ни было - свидетелей убийства не нашлось, а военные должности брата перешли к Чезаре Борджиа. Он оставил свою церковную карьеру, сложил с себя сан кардинала, полученный в 17-летнем возрасте, и занялся командованием войсками.

К этой деятельности он был приспособлен как нельзя лучше.

Когда его отец, папа Александр VI, в очередной раз поменял систему своих союзов, и стал ориентироваться на Францию, Чезаре получил данный ему королем Людовиком XII титул герцога Валентино. Но это был только титул - оба Борджиа, и отец и сын, хотели прибавить к нему и земли. Выбор пал на Романью - отсюда и нападение на Форли. Папа отлучил от церкви викариев Пезаро, Римини и Фиенцы. В октябре 1500 года (Макиавелли в это время еще пребывал во Франции со своей неудавшейся миссией) Чезаре во главе 10 тысяч наемников ворвался в Романью, и захватил и Пезаро, и Римини, и Фиенцу, причем сопротивление ему оказали только в Фиенце, все остальные оказались застигнуты врасплох.

У Чезаре Борджиа оказалась поддержка и папы римского, и короля Франции, Людовика XII, который не только помог ему войсками, но дал в жены свою родственницу, Шарлотту д'Албре.

Агостино Веспуччи писал Макиавелли во Францию о том, что ходят тревожные слухи о возможной атаке Чезаре и на Флоренцию. Слухи имели очень серьезные основания - на службу к свежеиспеченному герцогу Романья поступил кондотьер Вителлоццо Вителли, брата которого флорентинцы казнили. Он делал все возможное, чтобы навредить Республике, и в стараниях своих немало преуспел.

Чезаре взял его на службу и Фиенцу захватил с его помощью.

А потом потребовал у флорентинской Синьории права свободного прохода через Тоскану, поскольку он собирался завоевывать Пьомбино. Синьория не успела даже ответить – войска Чезаре Борджиа вторглись на ее территорию. Деревни они грабили так, что их обитатели, прихватив с собой все, что только могли, кинулись во Флоренцию, под защиту ее стен.

Срочное посольство, отправленное в его лагерь, разумеется, ничего не добилося. Он потребовал с Республики 36 тысяч флоринов " ... за защиту ...", и получил обещание выплатит ему эту сумму.

Никколо Макиавелли, секретарь Второй Канцелярии, в это время, в самом начале 1501 года был занят в Пистойе – его послали туда улаживать кровавый конфликт между двумя местными кланами[2].

Задача ему выпала нелегкая – резня шла в пропорциях хорошей гражданской войны, число убитых исчислялось сотнями, усадьбы проигравших разорялись дотла, в совершенно буквальном смысле слова "дотла" - их сжигали.

Много позднее, когда у Макиавелли оказалось много – даже слишком много - досуга, он напишет, что утихомирить расколотый на враждующие партии город можно тремя средствами:

1. Казнить лидеров свары.
2. Если невозможно - следует их изгнать.
3. Если невозможно ни то, ни другое - заставить подписать мирное соглашение.

Из трех методов "... улаживание дела посредством подписания соглашения ..." он считал "... самым вредным,

самым ненадежным, и самым неэффективным ...”. И добавлял, что именно-то его и использует Республика[3]. Сам Макиавелли решительно предпочитал другой метод.

Тот, который числился в его списке под номер один.

III

Летом 1502 года в делах Флоренции случилась беда - в начале июня в городе Ареццо, которым Республика владела с 1384 года, вспыхнуло восстание. Отреагировать Синьория не успела – на помощь восставшим пришел Вителоццо Вителли, у которого оказалось под рукой несколько тысяч солдат.

Его встретили как освободителя.

Поскольку Вителоццо подчинялся Чезаре Борджиа, из Флоренции к нему было направлено посольство с просьбой - унять своего подручного кондотьера.

В состав посольства вошли два человека – секретарь Никколо Макиавелли и Франческо Содерини, епископ Вольтерры, одного из владений Республики. Ехать им пришлось в Урбино – Чезаре пребывал именно там, празднуя свою очередную победу.

Герцогство Урбино входило в состав Папской Области, и викарием Церкви там состоял Гвидобальдо да Монтефельтро, семья которого владела городом начиная с 12-ого века. Герцог Урбинский, поглядев на то, что делалось в Форли и Римини, решил быть в дружбе и союзе с Чезаре Борджиа, и без особых колебаний выполнил его просьбу - направить свои войска, включая артиллерию, ему на помощь, на осаду Камерино.

Как только он это сделал, в Урбино вторгся Чезаре во главе 2000 испанских наемников, и захватил его без боя. Этот его успех вызвал во Флоренции большую тревогу - Макиавелли направили в Урбино не зря, у него сложилась репутация надежного дипломата. Ему даже дали награду в размере 6 флоринов (поскольку он получал 128 флоринов в год, или 10 с небольшим флоринов в месяц, это было равноценно его двухнедельному жалованью).

Жалованья, правда, не прибавили – а жаль, ему бы деньгигодились, потому что он, в возрасте 32-х лет,

наконец женился, и срочная командировка в Урбино была ему, прямо скажем, некстати.

Чезаре Борджиа встретил флорентинских послов в герцогском дворце Урбино. Он произвел на них сильное впечатление. Чезаре был так силен, что ломал подкову голыми руками, вызывал молодежь в Урбино на состязания – все равно в чем, хоть в беге, хоть в борьбе - и неизменно побеждал. Одевался он неизменно в черный бархат, и часто дополнял свой наряд маской. Говорили, что он прячет появившиеся у него на лице язвы от сифилиса - но как бы то ни было, одетый во все черное и с черной маской на лице, выглядел он устрашающе.

Во всяком случае, так послам показалось. И разговор у них с Чезаре вышел такой, что это впечатление только усилилось. Он начал с того, что пригрозил сменить правительство во Флоренции и вернуть к власти Пьетро Медичи, если только Республика немедленно не признает всех его завоеваний, и не оставит все попытки вмешиваться в дела в Романье. Он добавил к этому запрос о немедленной выплате обещанных ему 36 тысяч флоринов, и сказал послам, что Флоренция может иметь в его лице или друга, или врага, но в любом случае она должна сделать свой выбор быстро.

Макиавелли отправился с докладом во Флоренцию, а епископ Содерини остался в Урбино для дальнейших переговоров. Вскоре, однако, ему пришлось бежать оттуда – Синьория решила потянуть время, и Чезаре получил уклончивый ответ. Ярость его была так велика, что епископ не понадеялся на защиту, которую давал ему его сан.

Но, как ни странно, кризис развеялся.

Республика Флоренция поступила так, как поступает всякий лавочник, когда ему грозят сразу два бандита - она обратилась с просьбой к тому из них, кто сильнее, с просьбой разобраться в ситуации.

Королю Франции, Людовику XII, было направлено сообщение, что Чезаре Борджиа и подчиненные ему кондотьеры вторгаются на территорию Республики, разоряют ее, требуют денег – и тем ставят под вопрос саму

возможность своевременных выплат договорных сумм, следуемых Франции.

Король оказался очень недоволен. Чезаре Борджиа было рекомендовано "... *унять своих молодцов* ..." – и он счел за лучшее последовать рекомендации.

Вителлоци Вителли получил приказ уйти из Тосканы.

IV

Происшедшие события, однако, оставили во Флоренции некий след. Было осознано, что вести дела на обычный лад больше невозможно. Главой исполнительной власти в Республике считался председатель Синьории, носящий титул гонфалоньера – и он менялся каждые два месяца. Это было очень демократично, но сильно мешало – просто потому, что слишком часто дергало всю систему управления.

Поэтому было решено создать новый пост – гонфалоньера с пожизненными полномочиями. Идея была позаимствована из венецианской практики – там главой государства был избираемый дож, правивший пожизненно. В конце августа 1502 года положение о "пожизненном гонфалоньере" стало законом, и на основе закона были проведены выборы. Из 236 кандидатов, представленных Большому Совету, предстояло выбрать наилучшего.

Им оказался Пьетро Содерини, бывший посол Флоренции в Милане и во Франции, человек опытный. Макиавелли был ему рекомендован как "... *муж умный и искусный в делах* ..." - и рекомендация исходила от родного брата гонфалоньера, Франческо Содерини, вместе с которым Никколо Макиавелли ездил в Урбино.

Пьетро Содерини решил последовать рекомендации. Он собирался направить новое посольство к Чезаре Борджиа, и поручил это тому, о ком его брат так высоко отзывался.

7 октября 1502 года Макиавелли прибыл в Имолу, где Чезаре в то время держал свой двор. Встретили его куда более любезно - Чезаре Борджиа, герцог Валентино, был встревожен. У него на руках был мятеж, и при этом самого неприятного свойства. Мелкие государи Романьи посчитали,

что вероломный захват Урбино переходит все границы. То, что быть врагом семейства Борджиа опасно, они понимали очень хорошо. Но, как оказалось, и дружба с Борджиа не спасала от внезапного удара, что случай с Урбино и показал очень ясно.

Как сказал правитель Перуджи: "*... этот дракон просто сожрет нас одного за другим ...*" – и с ним согласились очень многие. К несчастью для Чезаре, к числу согласившихся принадлежали и его собственные "генералы" – например, Витоццо Вителли, которого он отозвал из Тосканы.

Макиавелли приехал в Имолу 7 октября – а через два дня, 9 октября, восставшие кондотьеры подписали друг с другом соглашение о сотрудничестве.

Так что Чезаре принял посла очень любезно, и сообщил ему, что "*... ожидает помощи от своего верного союзника, Флорентийской Республики ...*". Тем временем он начал немедленно, не теряя ни минуты, собирать местное ополчение, и сумел набрать около 6 тысяч человек, которых он вооружил, организовал, и даже снабдил чем-то вроде военной формы – они носили одинаковые красно-желтые шапки со знаком "Чезаре" – "Цезарь".

Так сказать – отсыл к гербу их предводителя, на котором, в числе прочего, была надпись: "*Цезарь или ничто*"[4].

Макиавелли был под большим впечатлением – Чезаре в опасной ситуации демонстрировал ту же решительность, которую проявил в период своих побед и удач – и рекомендовал Синьории помочь ему. Он полагал, что герцог Романья устоит, и что Республике есть смысл установить хорошие отношения с его новой державой, которую он создает в Италии.

Его одобрили, комиссия "Десяти" даже прислала ему благодарность за рекомендацию, но делать что бы то ни было не торопилась. Макиавелли застрял в Имоле. Он писал во Флоренцию, заказал себе там бархатный плащ, просил прислать ему "Жизнеописания" Плутарха – но дело не двигалось. И так он и просидел в Имоле вплоть до 10 декабря. В этот день Чезаре Борджиа, никого не

предупреждая, внезапно выступил в поход. С ним было 5000 пехоты и 1200 кавалеристов. Тяжелый снегопад его не остановил.

Он шел на Чезену.

V

Чезена была одним из городков, завоеванных Чезаре Борджиа в Романье, и после ее захвата было сочтено, что население городка склонно к мятежу. Наместником туда был назначен Рамиро де Лорка, один из испанских солдат, входивших в окружение Чезаре. Человек он был жестокий, колебаний не знал, и за время своего правления навел в городе весьма эффективный порядок - его ненавидели, но так отчаянно боялись, что никто не смел против него и слова сказать.

Чезаре прибыл в город, провел инспекцию, и когда рано утром 26 декабря, на следующий день после Рождества, жители Чезены вышли на городскую площадь, они обнаружили там разрубленный пополам труп своего губернатора. Голова его была отрублена и надета на копье, а рядом с телом был найден тесак – и деревянная колодка, которую мясники использовали при разделке туш.

Никаких объяснений не последовало – они возникли сами по себе. Потрясенные жители Чезены говорили друг другу, что их благородный герцог узнал о всех тех несправедливостях, которые чинил его слуга - и наказал его должным образом.

Они преисполнились одновременно и глубокой благодарностью к своему спасителю, и не менее глубоким ужасом – как перед его могуществом, так и перед его способностью карать даже самых приближенных к нему лиц с молниеносной быстротой. Макиавелли, последовавший вслед за Чезаре через два дня после того, как тот выступил в поход, имел случай лично поговорить с жителями Чезены, и произведенное на них впечатление видел сам.

Он писал потом, что одним этим актом Чезаре показал, кто здесь хозяин, и кто может как вознести, так и уничтожить. Времени поразмышлять над услышанным, однако, у флорентинского посла не было - ему надо было

следовать за герцогом Романьи. Тот двигался дальше, в Сенигалию, навстречу своим мятежным кондотьерам.

Что сказать – у этих людей был опыт и личное знакомство с особенностями политической жизни Италии на рубеже 15-го и 16-го веков. Глава мятежа, правитель Перуджи Джанпаоло Бальони, однажды устроил резню соперничавшего с ним семейства Одди, и тогда был перебит практически весь этот клан, всего около 130 человек. Его соратник, 27-летний Оливеротто Эуфредуччи, был племянником правителя Фермо, как командир отряда кондотьеров, участвовал в осаде Пизы вместе в Паоло Вителли, был захвачен там флорентинцами и не казнен только потому, что за него вступился его дядя. Через два года, в 1501 году, он оплатил дядюшке тем, что убил его на пиру, и захватил контроль над Фермо, установив там свое правление. Про Вителлоццо Вителли мы уже слышали. Опуская подробности его биографии, скажем просто, что он был ничуть не лучше своих коллег-кондотьеров.

И тем не менее - записал потом потрясенный этим делом Макиавелли - Чезаре Борджиа перехитрил их всех: он сумел их уверить в своем полном дружелюбии и в готовности договориться.

Был заключен мирный договор. Мятежные командиры возвращались под знамена Чезаре Борджиа, он их прощал, подтверждал все их прежние договоры, подарил им четыре тысячи венецианских дукатов - а они возвращали ему захваченное ими было герцогство Урбино и клялись в нерушимой верности. То, что стороны не верили друг другу, понятно само собой. Вителлоццо даже запросил помощи во Флоренции, с которой он только что нещадно воевал. Чезаре Борджиа тем временем успел получить помощь из Франции – ему дали 500 копейщиков. Он мог бы рискнуть теперь пойти и на открытый бой, но предпочел устроить врагам ловушку.

Разумеется, это было совсем непросто - Вителлоццо и прочие мало верили словам. Но Чезаре на слова и не полагался. Он получил письмо от Вителлоццо Вителли и Оливеротто Эуфедуччи, с приглашением приехать в Сенигалию на встречу с ними - они, как его "верные

союзники", сообщали, что комендант замка согласен сдаться только ему, Чезаре. Так что не согласится ли он приехать, с тем, чтобы помочь общему делу? То, что это ловушка, было бы понятно и не такому изощренному человеку, как Чезаре - при "дружеском свидании" его вполне могли захватить, или устроить так, чтобы он получил в спину стрелу из арбалета. Он рисковал головой, и очень хорошо знал об этом.

Тем не менее, Чезаре Борджиа принял приглашение.

VI

У Макиавелли есть произведение, посвященное встрече Чезаре с его мятежными кондотьерами, с невозможным длинным названием:

Описание того, как избавился герцог Валентино от Вителлоццо Вителли, Оливеретто да Фермо, синьора Паоло и герцога Гравина Орсини.

Ну, конечно же, к тексту нужны комментарии. Скажем, "герцог Валентино" – это Чезаре Борджиа, Макиавелли его называет по его французскому титулу. Про Вителлоццо Вителли мы уже знаем, а Оливеретто да Фермо назван не по фамилии, а по владению Фермо, которое он захватил, убив своего дядю, брата своей матери, "синьор Паоло" – это Паоло Орсини, кондотьер на службе Медичи, а потом – Чезаре Борджиа, а "герцог Гравина Орсини", опять названный скорее по титулу, чем по имени – это Франческо Орсини, викарий Церкви, отпрыск влиятельной семьи Орсини, с владениями в Романье, находившийся в неприязненных отношениях с Борджиа, и занимавшийся тем, что продавал свой меч тому, кто больше платит.

Дальше Макиавелли, говоря о себе в третьем лице, пишет, что *...флорентинцы, ненавидевшие Вителли и Орсини, не только к ним не присоединились, но послали с герцогу своего секретаря, Никколо Макиавелли, предлагая ему убежище и помощь против его новых врагов; герцог же находился в это время в Имоле в великом страхе, потому что солдаты его совсем неожиданно стали его врагами, война была близка, а он был безоружен. Однако, получив предложения флорентинцев, он воспрянул духом.*

Насчет того, что Чезаре Борджиа *"... воспрянул духом, получив от флорентинцев предложение помощи и*

поддержки ...” - это, конечно, фигура речи. В переводе на язык российских реалий это звучало бы так: криминальный авторитет Ч., получив предложение о помощи и поддержке (чисто словесной) в его борьбе с восставшими против его руководства бандитов со стороны владельца торговой базы, которую он с их помощью крышевал, воспрянул духом.

Уж наверное авторитет Ч. не стал бы рассчитывать на доброе отношение купцов, которых он прижимал, а позаботился бы о средствах понадежнее?

Вот и Чезаре Борджиа принял свои меры. В свой замысел он посвятил только восемь человек, и цифра эта было не случайной, а рассчитанным минимумом. Его люди должны были разбиться на четыре "двойки", и встать так, чтобы оказаться по бокам каждого из четырех командиров кондотьеров, перечисленных Макиавелли в названии своего короткого эссе с таким длинным названием.

Встреча произошла у моста, обе стороны обменялись поклонами и приветствиями, их эскорты смешались, и все случилось так, как и было задумано. Вителоцци, Паоло Орсинии герцог Гравина (Орсини) были окружены, а к отставшему Оливеротто послали гонца с просьбой поспешить, ибо его все уже собрались и ждут только его.

Он и поспешил...

Когда кавалькада подъехала к дому герцога, и собравшиеся всадники спешили и вошли в дом, всех четверых командиров немедленно схватили.

Вителоцци и Оливеротто удавили прямо сразу.

Паоло Орсини и герцог Гравина, он же - Франческо Орсини - оставались в живых до тех пор, пока Чезаре Борджиа не получил вестей из Рима о том, что там папе Александру удалось захватить главу семьи, кардинала Орсини. 18 января 1503 года из Рима прибыл гонец с сообщением о том, что все сделано как надо, и кардинал Орсини надежно заперт. Как только об этом узнал Чезаре, он отдал приказание – и Паоло Орсини и герцога Гравина удавили в тот же день.

*

В книге Никколо Макиавелли, "Государь", о Чезаре Борджиа будет сказано, в частности, следующее:

“...Обозревая действия герцога, я не нахожу, в чем можно было бы его упрекнуть...”.

*

Примечания

1. ВИКАРИЙ, викария, муж. (*лат.* vicarius - замещающий, заменяющий кого-нибудь). Иногда употреблялось в значении "управляющий от имени кого-то или чего-то".
2. Цезаре Борджиа совершенно свободно владел испанским, итальянским, и французским языками, а также и латынью. Изучал в университете греческий и мог читать греческие античные тексты в подлиннике.
3. Machiavelli, by Ross King, page 37.
4. Machiavelli, by Ross King, page 39.
5. Герб Цезаре Борджиа: “Красный Бык на золотом фоне”. Девиз: “Aut Caesar, aut nihil” (“Или Цезарь, или ничто”).
6. Machiavelli, by Ross King, page 54.



Эмиль Менджеричкий

О возникновении самосознания и феномена «Я»

Ничто не свободно так, как мысль человека.

Давид Юм



" Я думаю, что ученые, несмотря на весь свой скептицизм, должны признать, что Вселенная, или природа, или как бы ее ни называть, способна на творчество. Ведь она создала людей-творцов: она создала Шекспира, и Микеланджело, и Моцарта, и, как следствие, косвенным образом – их произведения. Она произвела Дарвина и таким образом создала теорию естественного отбора. Естественный отбор уничтожил доказательство чудесного целенаправленного вмешательства Творца. Однако он оставил нам чудо творческого начала Вселенной, жизни и человеческого разума" (К. Поппер, 1).

Из трех чудес, отмеченных К. Поппером, выберем загадку возникновения человеческого разума и покажем, что она может быть раскрыта в рамках современной теории эволюции, если опираться на гипотезу о решающей роли формирования самосознания и феномена "я" в превращении зачатков разума предка человека, гоминида, в человеческий разум.

Согласно «Новейшему философскому словарю»(2) "самосознание – это противоположное осознанию внешнего мира переживание единства и специфичности «Я» как автономной (отдельной) сущности, наделенной мыслями, чувствами, желаниями, способностью к действию". И. Кант заметил, что сознание самого себя заключает в себе двоякое "Я": 1) "Я" как субъект мышления, рефлексирующее "Я" и 2) "Я" как объект восприятия и внутреннего чувства. Феномен «Я», истокам которого посвящен этот труд,

относится к первому из определений Канта. В дальнейшем я буду на равных использовать оба понятия – феномен "я" и "самосознание". Следующий важный для понимания текста постулат принадлежит М. Бахтину: *"Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи; с ними можно только диалогически общаться"*(3, гл.2). В соответствии с этим замечанием для прояснения того, как возникло самосознание, я собираюсь использовать наблюдения над собственным "я".

В основе моей концепции лежит интуитивная догадка, вытекающая из учения Дарвина и, следовательно, из предположения, что человеческий разум возник в ходе эволюционного превращения пралюдей в людей, возник как свойство, способствующее выживанию вида. Эта эволюция проходила через разные этапы. Я покажу, что важнейший момент в развитии разума – и в этом состоит моя догадка - связан с возникновением в процессе естественного отбора самосознания. Впоследствии, после усовершенствования речи и письменности, роль естественного отбора в эволюции человеческого рода существенно уменьшилась, так как его функции были "перехвачены" распространением образования и накоплением знаний в их культурологической (а не генетической) форме.

История моей гипотезы

Я стал приверженцем Дарвина и его учения еще в юности. Его книги "Путешествие натуралиста на корабле "Бигль" и "Происхождение видов" поразили меня особенно всеобъемлющей концепцией, позволяющей охватить единым взором громадный по разнообразию и масштабам растительный и животный мир Земли. Эта концепция явилась результатом обобщения наблюдений, которые Дарвин сделал за 5 лет путешествий, включивших самые отдаленные регионы планеты, и дальнейших исследований. Его аргументация казалась мне строгой, безупречной и убедительной: Дарвин отвергал господствовавшее в его время убеждение, что все многочисленные виды живого мира были созданы независимо друг от друга, и заменял его учением о последовательном возникновении всего этого многообразия, включая человека, от единого начала. При

этом Дарвин не отвергал, как ему часто приписывается, идею Всевышнего, а лишь раскрывал тайну замысла.

В истоках дарвинизма, лежит догадка о том, что, также как человек может путем кропотливого отбора выводить новые породы домашних животных, так и природа способна осуществлять творение видов с помощью случайных изменений и естественного отбора, который происходит в результате борьбы за существование. В процессе естественного отбора у того или иного вида может произойти образование нового, или изменение уже существующего органа, делающее данное животное более приспособленным к новым условиям, и таким образом создающее новый вид: легко представить себе из-за чего удлинилась шея у жирафа, или как возник панцирь у черепахи.

Разум, несомненно, увеличил жизнеспособность человека, но какой процесс послужил зарождению и развитию этого удивительного феномена, великие книги Дарвина мне не раскрыли.

В разные периоды жизни я возвращался к интригующей проблеме возникновения разума, анализируя новую информацию из мира науки и размышляя о собственных наблюдениях в свете мировоззрения, сформированного в определенной мере учением Дарвина. Так, рассматривая биологическую концепцию, утверждающую, что онтогенез в чем-то повторяет филогенез, я понял, что подобное отношение можно построить между зарождением индивидуального самосознания и историческим процессом возникновения разума. Дело в том, что сознание и восприятие своего "я" ко мне пришло, когда мне было примерно 3 года. Это «событие» не было вызвано какими-либо внешними стимулами, оно произошло как бы само собой, по какой-то внутренней причине, и произвело на меня сильнейшее впечатление. Я запомнил этот момент как внезапное осознание того, что я – это я, и что я – нечто отличное от всего остального. Пожалуй, с тех пор я начал видеть себя как своими, так и чужими глазами.

Я рос в 30-е годы 20-го столетия в России, во времена «строительства социализма», когда материализм пронизывал все окружающее меня пространство, и моему идеалистическому «событию» просто не было места во внешнем мире. И потому в детстве я ни с кем его не обсуждал. Уже в зрелом возрасте я провел мини-опрос среди своих знакомых и выяснил, что воспоминания, аналогичные моим о приходе осознания своего "я", не являются редкостью. Некоторые из участников опроса вспоминали, что этому моменту предшествовало чувство страха, незащищенности, другие – что это осознание привело к возникновению у них чувства ответственности за происходящее в жизни. Эта информация мне показалась важной для понимания того, как вообще самосознание пришло к человеку в процессе филогенеза, и, как увидит читатель, она играет важную роль в том, как, по моему представлению, формировался разум.

Другой аспект моих размышлений об учении Дарвина, касался вопроса о том, являются ли психологические свойства человека, такие как особенности характера, склонности, таланты, полностью благоприобретенными, или частично человек получает их по наследству. Статья известного советского генетика В. Эфроимсона "Родословная альтруизма", опубликованная в журнале "Новый мир" в 1971 г. (4) существенно повлияла на мое понимание роли наследственности в формировании личности. В. Эфроимсон показывал, что такие свойства, как альтруизм и доброта, которые, казалось бы, вредны для выживания индивида, тем не менее, могут быть наследственными: они закреплялись как свойства представителей вида вследствие группового отбора. Они передаются потомству генетически, так как полезны для группы (для стаи, стада, племени). Аналогичное предположение может объяснить и многие другие, не объяснимые прямым приложением принципа индивидуального отбора, свойства людей, например, любопытство, страсть к коллекционированию или социальная активность, поскольку они тоже могут быть

полезными для сообществ и поэтому могут закрепляться генетически в процессе эволюции.

Связь индивидуальных наследуемых свойств с групповым отбором упоминается уже у Дарвина, однако не получает у него развития.

Некоторые из этих своих впечатлений я описал в статье "И Тора, и гены" опубликованной в журнале "22" в 1992 г. (5).

В советское время доминировало представление о том, что мышление человека детерминировано материальными стимулами, и является прямым следствием материальных процессов. Эта концепция противоречила моим наблюдениям, согласно которым хотя и есть внешние факторы, влияющие на ход мыслей, но процесс мышления далеко не инвариантен, и при одинаковых обстоятельствах зависит от фантазий и воли индивидуума. Мне представлялось очевидным, что главные атрибуты разума, мышление и воля, свободны в широких пределах, и могут быть подчинены внутренней логике. Это убеждение заставило меня преодолеть навязанное мне советской идеологией презрение к дуалистической философии. Дуализм позволил мне сформулировать тезис: хотя разум без мозга не существует, тем не менее, в связке мозг-разум первичным, то есть управляющим, является разум. Ведь не мозг сам по себе заставляет меня думать, а заботы, идеи, желания, моя собственная жизнь в ее духовных аспектах. И более того, разум способен преодолевать свойства и состояния мозга, например, его усталость или возбужденность.

Таким образом, дуализм, то есть признание независимого существования материи и духа является вторым краеугольным камнем, после дарвинизма, моей концепции. Материя порождает мыслительную активность, но не сильно влияет на жизнь разума. Эту жизнь определяют знания, взаимодействия с другими людьми, события, информация. Мысль может возбудить общественную реакцию, то есть создать движение в духовной и социальной сферах общества. Возникшая в мозгу мысль существует и развивается независимо от мозга, подобно тому, как

радиоволна, возникшая в электрическом контуре, раз возникнув и начав распространяться в эфире, далее не зависит от жизни контура, ее породившего, и живет по своим собственным законам.

Определение основных понятий

Переходя к основному объекту моих размышлений, я должен сказать, что человеческий разум, с одной стороны, является наиболее близким человеку феноменом, поскольку разум находится с человеком в самом непосредственном контакте. Но, тем не менее, когда разуму приходится определять самого себя, возникают сложности... И все же попробуем. Разум – это система, управляющая поведением человека: он воспринимает сигналы организма и сигналы из внешнего мира посредством органов чувств и реагирует на них, он созидатель (или вместилище) внутреннего мира человека, его сознания, его воображения, его "Я". Разум обладает множеством свойств и функций: способностями размышлять, систематизировать, обобщать, абстрагировать, планировать, предвидеть, воображать, разнообразно взаимодействовать с памятью, принимать решения и т.п.

Разум формировался – перечисленные способности появлялись в нем постепенно – в ходе эволюции, по мере увеличения мозга, что будет описано ниже. Рассматривая разум и историю его развития, мы будем касаться таких понятий как инстинкты и склонности. Инстинкты – это, в определенной степени, автоматически действующие врожденные реакции существа на внешние и внутренние раздражители. Под склонностями, или предрасположенностями, понимаются мотивы поведения, имеющие биологические предпосылки, близкие в некотором смысле к инстинктам, но которые контролируются в заметно большей степени, чем инстинкты. К склонностям примыкает также понятия интереса и способностей.

Я собираюсь опираться в своих рассуждениях, как уже было сказано, на дарвинизм. Отмечу, что в XX веке дарвинизм подвергся серьезной критике. Дебаты вокруг истинности или ложности этого учения продолжаются до сих пор, заполняя тысячи страниц книг и журналов. Я сведу

это «литературное море» к трем взаимосвязанным замечаниям.

Первое из них связано со снижением статуса дарвинизма в иерархии теорий эволюции. Если ранее дарвинизм признавался величайшей теорией, краеугольным камнем светского мировоззрения, то теперь на него ссылаются как на гипотетическую концепцию.

Второе замечание – это просто реальный факт: подавляющее число биологов продолжают опираться на дарвинизм – и с этим согласен даже такой критик дарвинизма как В.Файн (6, стр. 109).

Третье замечание – это извлечение из лекции Карла Поппера, прочитанной в Кембриджском Университете в 1978 г., уже упомянутой выше (1). Он заметил, что, хотя учение Дарвина пока невозможно строго проверить, и потому неправильно называть его (как уже было указано в первом замечании) теорией, но оно, несомненно, является весьма достоверной гипотезой и основой для очень содержательных программ. Более того, эта лекция содержит знаменательное утверждение: "Таким образом, весь спектр явлений, связанных с эволюцией жизни и духа, а также произведений человеческого разума, оказывается возможным осветить благодаря великой и вдохновляющей идее, которой мы обязаны Дарвину".

Интересно отметить, что Дарвин, высказывая свои базовые предположения о наследственности и изменчивости всего живого, еще ничего не знал о носителях этих свойств – генах, геноме, мутациях. Но когда эти последние были открыты, они совершенно естественно легли в описание процессов, развитых в дарвинизме. Мутации, которые представляют собой случайные изменения гена, не закрепляются в потомстве данной популяции до тех пор, пока не происходит изменений в условиях существования, и закрепляются лишь тогда, когда данная мутация усиливает вид при происшедшем изменении этих условий.

Программа, непосредственно вытекающая из идей Дарвина, лежит, в частности, в основе новой научной дисциплины, называемой "Эволюционная психология" (ЭП), которая постулирует следующее: человеческая психика

является результатом процессов, происходящих в человеческом организме как в течение его жизни, так и тех, которые осуществились в ходе эволюции семейства гоминидов, предков человеческого рода, менявших их геном. Одним из методов, применяемых ЭП, является сопоставление поведения древних людей с поведением шимпанзе. Другой метод состоит в достаточно широком использовании концепции группового отбора, о которой уже говорилось выше. Учитывается в ЭП также и представление о том, что онтогенез существ повторяет их филогенез. Это предположение когда-то было воспринято в качестве закона природы. Однако в дальнейшем полученные экспериментальными исследованиями данные показали ограниченность этой гипотезы. Но, тем не менее, некоторая связь между онтогенезом и филогенезом наблюдается и может оказаться полезной в интерпретации свойств организмов и их поведения.

Эволюция гоминидов

Начало процессу эволюции гоминидов дает момент отделения наших предшественников от общего с шимпанзе (наиболее близкого человеку из приматов) предка. Когда это случилось, установить очень сложно, и потому разные авторы относят это событие ко времени в широком диапазоне: от 25 до 6 млн. лет назад. Поскольку за это время образ жизни шимпанзе, по-видимому, мало изменился, состояние разума нашего исходного предка можно уподобить разуму современного шимпанзе. Таким образом, изучение этого вида обезьян оказывается решающим для определения исходной стадии развития человеческого разума.

У шимпанзе, как и у многих других животных, можно наблюдать проявления некоторого подобия разума. Он проявляется, например, в том, что шимпанзе достаточно часто применяют орудия (палки) для добывания термитов, и даже, если одной палки не хватает, иногда вставляют палку в палку. Особенно поразительным оказывается поведение шимпанзе в стае. Они тщательно соблюдают иерархию, особенно в почитании вожака, что снижает вероятность конфликтов между членами стаи. Они организуют

коллективную защиту детенышей. Шимпанзе проявляют взаимную выручку. Они негодуют на неблагодарность. Их сложная жизнь на деревьях, включающая прыжки, при крупном теле, с дерева на дерево, привела – путем отбора – к развитию их конечностей, зрения и ума. Обезьяны приобретают навыки с помощью наблюдений, но они не способны на концентрацию внимания (7, гл. 5).

Описанные у шимпанзе проявления разумного поведения, вероятно, близки к свойствам наших древних предков, но лишь в отдаленной степени напоминают свойства современных людей. Применение шимпанзе орудий не является систематическим, а носит случайный характер. Шимпанзе не совершенствуют свою деятельность и редко обучают своим достижениям детенышей. И еще: объем мозга шимпанзе больше, чем почти у всех животных (не считая китов и дельфинов), но он составляет в среднем лишь примерно 450 см^3 , в то время как мозг человека занимает примерно 1500 см^3 .

Большинство исследователей едины во мнении, что принципиальным моментом в истории очеловечивания обезьяны был переход наших предков от лесного образа жизни к существованию в саваннах. Как уже упоминалось, при неизменных условиях эволюция не происходит (8, стр. 353). Поэтому шимпанзе, продолжавшие жить в лесах и питаться в основном сладкими плодами, до сих пор практически не изменились, а гоминиды, покинувшие по каким-то (неизвестным) причинам леса, были вынуждены меняться, приспособляясь к новой жизни с новой пищей и новыми опасностями.

Стадией развития гоминидов, на которой впервые сочетались как свойства обезьяны, так и зачаточные признаки человека, согласно палеонтологическим исследованиям, считается австралопитек, который появился приблизительно 4 млн. лет назад. Он ходил более или менее на прямых ногах; его мозг вырос по сравнению с мозгом шимпанзе и составлял в среднем 550 мл, а в качестве орудий он применял дубины и камни. Он уже совсем покинул леса и осваивал саванну. Австралопитек питался не только растительной, но и, в достаточной мере, мясной пищей, что,

по мнению многих, способствовало развитию его интеллекта.

В качестве следующего заметного персонажа эволюционного процесса гоминидов можно назвать *Homo Habilis*, или человека умелого, появление которого относят примерно к 3-2,5 млн. лет назад. От австралопитека он отличался применением немного заостренных камней.

Третьим важным звеном в эволюции гоминидов является *Homo erectus*, или человек прямоходящий, один из вариантов которого называется питекантропом. Он возник предположительно 1,5-1 млн. лет назад. Объем мозга у его представителей доходил уже до 1000 см³. Кроме полноценного прямохождения, они отличались еще и применением весьма совершенных каменных орудий; они, по-видимому, владели огнем, жили в пещерах или даже в построенных укрытиях, одевались в шкуры и совершали дальние путешествия.

Но что при описанной эволюции гоминидов происходило с их разумом? В ответе на вопрос, как, какими путями развивался разум, G. Stebbins (8, стр. 373) указывает на сложность этой проблемы, поскольку, как он выражается, "мы не можем анализировать умы вымерших людей, и нам лишь приходится предполагать, что происходило с интеллектом гоминидов на основании раскопанных свидетельств их жизни и деятельности".

Прямохождение, которым были наделены австралопитеки, оказалось важнейшим моментом в процессе превращения обезьяны в человека. Но интересно подчеркнуть, что факт обнаружения около останков австралопитеков, как правило, необработанных камней и дубин противоречит марксистскому представлению, что труд был доминирующим фактором в процессе превращения обезьяны в человека. Этот факт свидетельствует о том, что чисто человеческая деятельность – широкое применение орудий (как и само прямохождение) – происходила еще на гоминидной стадии этого превращения, до начала сколько-нибудь серьезной трудовой деятельности, и происходила, что весьма вероятно, еще инстинктивно, а не сознательно.

Это последнее утверждение согласуется с представлением, что, когда гоминидам пришлось перейти из леса в саванну, в которой обитало много, и в том числе крупных, хищников, они были вынуждены, используя освободившиеся руки, вооружаться. Сначала это состояло в простом использовании дубин и камней, но в отличие от обезьян, которые пользуются этими предметами как бы случайно, пользуются иногда, если они попадают на глаза в нужную минуту, то весьма вероятно, что гоминиды, выходя из укрытия, заранее, обеспечивали себя этими орудиями. Так как их мозг тогда был еще "обезьяний", естественно предположить, что вышеописанное их поведение было инстинктивным.

Кроме логики к этому предположению ведут факты, добытые палеонтологией, которые говорят о том, что и австралопитеки и люди умелые не меняли своих орудий в течение миллионов лет. Это явное свидетельство того, что на этих стадиях пралюди руководствовались, в основном, инстинктами, а не разумом – поскольку инстинкты сами по себе, если и изменяются, то очень медленно, значительно медленнее, чем разум. На факт неизменности орудий, которыми пользовались австралопитеки и люди умелые, опираются, как на основной аргумент, в своих интересных интерпретациях эволюции человека А. Лобок (9) и В. Каган (10). Эти исследователи отвергают марксистский тезис о том, что человека и его культуру создал труд, и утверждают обратное – что трудовая деятельность была результатом возникновения культуры.

На следующем этапе, на стадии возникновения питекантропа, согласно G. Stebbins (8, стр. 364) развитие умственной активности древних людей происходит, в первую очередь, в связи с тем, что им приходилось заниматься планированием коллективной охоты на крупных животных. При этом коллективном действе у его участников возбуждалась память о прошлых эпизодах, активизировалось запоминание новой информации, возникало представление о возможных ситуациях в зависимости от принимаемого решения и пр. В этот период у гоминидов существенно развились память,

познавательные способности и каналы коммуникации с помощью жестов, мимики и возгласов, что, в совокупности, было обеспечено существенным ростом мозга, и подняло разум на новую ступень.

К. Саган(11, гл.3.3) считает, что важнейшими свойствами разума, которые развились на стадии появления питекантропа, были способности познания и предвидения. Близкую точку зрения высказывает К. Поппер(12, стр.120, 146).

Примерно за двести тысяч лет до нашего времени появились неандертальцы, а приблизительно за 100 тыс. – кроманьонцы. Новейшие исследования показали, что неандертальцы были тупиковой ветвью эволюции гоминидов, и поэтому в нашем кратком обзоре мы их больше затрагивать, не будем. Что касается кроманьонцев, то их мозг достигал объема 1500 мл, то есть в этом аспекте, а также по форме черепной коробки, по состоянию голосового аппарата и пр. они находились уже на уровне современных людей, и поэтому им было приписано название Homo Sapiens. С появлением Homo Sapiens прогресс Человечества резко ускорился. Развились средства коммуникации. Возникли науки, искусство и религии. Но главное, биологический прогресс человека постепенно поменялся – и в очень значительной мере - на культурное развитие Человечества.

Вклад Эволюционной психологии

Рассмотрим отдельно некоторые достижения Эволюционной психологии, которая развивает подход, направленный на исследование наследуемых свойств психики. Я при этом собираюсь в основном базироваться на извлечениях из монографии Д. Палмера и Л. Палмера "Эволюционная психология. Секреты поведения homo sapiens", в которой обобщены достижения этой области(13).

"До последних десятилетий XX века не было известно материальной основы, подтверждающей идею априорных психических структур... Лишь в конце прошлого века произошел колоссальный сдвиг в теоретическом мышлении, а также в разработке новых методик, позволяющих производить точную оценку поведения

новорожденного. Например, зафиксировано, что они дольше смотрят на новые или неожиданные явления, чем на обычные... Задолго до того, когда младенцы могут активно изучать мир, они обладают хорошим восприятием того, что видят. Всего через несколько минут после рождения дети демонстрируют значимое предпочтение картинок с лицами картинок с пустыми овалами или лицами с размытыми чертами" (13, гл. 6, "Конфликт интересов").

А вот другое интересное извлечение: "Не все техники, применяемые ребенком для манипуляции его/ее матерью, так же невинны, как улыбка. Один из общих для человеческих детей и детенышей шимпанзе паттернов поведения - демонстрация вспышки раздражения. Дети, демонстрирующие вспышку раздражения, делают это достаточно похоже, несмотря на то, что в большинстве случаев они никогда не видели такого у других людей. Данная реакция используется ребенком в ряде фрустрирующих ситуаций. Обычно дети топают ногами, падают на землю и сучат ножками, плача и крича. Аналогично и обиженный детеныш шимпанзе прыгает, громко кричит, падает на землю, корчится и, размахивая руками, бьет окружающие предметы. У шимпанзе демонстрации вспышек раздражения часто происходят во время процесса отнимания от груди. Как и человеческий ребенок, раздраженный детеныш шимпанзе часто наблюдает за своей матерью или нянькой, чтобы определить, обращают ли они внимание на его действия" (13, гл.6, "Конфликт интересов "родитель-ребенок"). Очень показательное совпадение в этом достаточно сложном поведении детей и шимпанзят.

Читая эти забавные тексты, я очень надеялся встретить рассмотрение и "моей" проблемы: прихода к ребенку сознания "Я". Но этого не произошло. Интерес к этой теме я обнаружил у Д. Б. Эльконина. В одной из его работ (14, стр. 50) обсуждается причина кризиса в поведении ребенка, часто происходящего приблизительно в 3 года. В этом возрасте многие дети внезапно перестают слушаться родителей; они становятся упрямыми, настойчиво проявляют свою волю. Этот кризис Эльконин

связывает с осознанием ребенком своего "я". По мнению Эльконины, поведение ребенка определяется жизненными условиями и впечатлениями, а не естественным развитием (заданной программой), это осознание является следствием выделения ребенком сначала личностей родителей, из-за чего потом он начинает видеть себя, и к нему приходит его "я". Но почему при таком происхождении его "я" ребенок перестает быть послушным и начинает прямо-таки враждебно относиться к родителям, остается неясным. Другое дело, если предположить, что осознание ребенком своего "я" происходит не в зависимости от взаимодействия с родителями, а в результате программы, возникшей в ходе филогенеза нашего вида и вступающей в действие внезапно. В этом случае возникновение у ребенка своего "я" должно сразу заставить его захотеть проявлять свою волю и сопротивляться чьим-то указаниям. Это объяснение кризиса *трех лет* представляется более убедительным, чем принятое Элькониным. Того, как осознание своего "я" могло стать объектом адаптации и закрепиться с помощью генетического механизма, мы коснемся ниже при попытке воспроизвести один важный, может быть, центральный, момент процесса возникновения и развития разума.

Возникновение феномена "я" и его роль

Начну с утверждения, что у всех животных инстинкты контролируются центральной нервной системой (ЦНС), которая «запускает» их в соответствии с сигналами от органов чувств и с внутренними факторами (15, стр. 147). Когда между инстинктами возникают противоречия, как это часто бывает, например, в случаях столкновения инстинктов самосохранения и сохранения рода, спор между ними решается с помощью врожденной программы, заложенной в ЦНС. Этой программой, очевидно, предусмотрена иерархия инстинктов. Контроль и управление инстинктами, слежение за поиском пищи и т. п. могут рассматриваться как зародыш, зачаток разума. Таким образом, можно утверждать, что зачаток разума присутствует уже у низших животных.

Предшественник разума был, несомненно, и у первобытных людей, но у австралопитеков инстинктов было намного больше, чем у других животных. В дополнение к

инстинктам, которыми обладает, скажем, шимпанзе, у австралопитека должны были возникнуть инстинктивные побуждения к ношению и применению простейших орудий (палок, камней), поиску новой пищи, розыску и приспособлению новых мест для безопасного ночлега и т.п.

Кроме управления инстинктами в зачатке разума у гоминида по мере его эволюции возникали и развивались такие качества как сенсорно-моторная адаптация, память, познавательная способность и другие свойства, о которых говорилось при описании эволюции гоминидов. Из-за этих качеств в мозгу у гоминидов стала накапливаться информация о внешнем и собственных мирах.

Далее согласно нашей гипотезе происходит переход количества в качество: из-за потребности в усовершенствовании орудий, строительстве жилья и другой деятельности инстинктов стало столь много, что управлять ими с помощью врожденной программы – запуская одни инстинкты и сдерживая другие в соответствии с неожиданно приходящими сигналами – оказывалось слишком затруднительным. Поведение существ с таким управлением реакциями становилось заторможенным и ненадежным. Поэтому на смену этому управлению пришло другое, соответствующее принципиально новому типу выбора и регулирования поведения. Новое управление состояло в том, что гоминид начал реагировать на сигналы опосредованно, а напрямую – вести себя согласно своему характеру, своим целям и своим знаниям. Иными словами, он стал выбирать линию своего поведения в соответствии со своим предвидением и по своей воле, что привело к меньшей зависимости от случайностей и к более эффективным способам достижения положительных для себя результатов. Этот новый вид управления и означал скачок в развитии разума. С этим превращением гоминид в определенном смысле обрел большую свободу, а именно, стал более свободным от неотвратимости следования инстинктам. И, наоборот, его инстинкты стали контролироваться разумом и подчиняться его воле, то есть превращаться в склонности.

Представляется, что описанную трансформацию можно охарактеризовать, как появление у прачеловека

самосознания и ощущения своего "Я". Гоминид, возможно, внезапно (как это произошло у меня в детстве) осознал себя субъектом своего существования, что и явилось принципиальным продвижением в эволюции разума. Некоторые исследователи утверждают, что разум есть уже у амебы. Но на самом деле то, что есть у низших животных, это, как было сказано, некая регуляция активации или подавления имеющихся у них инстинктов, зависящая от внешних и внутренних сигналов. А человеческий разум – это уже совсем иная сущность, способная на предвидение, творчество и созидание. У человека, в его сознании, возникает новая, ни с чем не сравнимая реальность, не существующая у животных – мысленное видение мира, свой микромир, составленный с помощью разнообразной информации, который и позволяет ему по-настоящему мыслить.

В соответствии с рассуждениями, приведенными выше, можно предположить, что переход гоминида на самоуправление своим поведением был закреплен в геноме, так как такая структура дала нашим предшественникам преимущества в борьбе за существование. И еще: гоминидам понадобилась большая работа по обобщению наблюдений над окружающей их средой с тем, чтобы они смогли строить правдоподобные гипотезы об ее устройстве, о пользе и угрозах от окружающей действительности и, соответственно, предвидеть возможную реакцию объектов своих действия. Построение гипотез стало важнейшим видом человеческого мышления.

Описанный прогресс – появление самосознания и микромира, возникновение способностей к построению гипотез и к творчеству – вот что превратило человека в существо отличное от животных.

Процесс эволюции человека от общего предка приматов до питекантропа шел весьма медленно, заняв приблизительно 10 миллионов лет. После же появления питекантропа эволюция ускорилась, и ей "потребовалось" лишь примерно 1 млн. лет, чтобы "пройти" путь до кроманьонца (при одинаковом на обоих этапах увеличении объема головного мозга – примерно на 500 см³). Весьма

вероятно, что это ускорение в эволюции гоминидов могло быть следствием описанного скачка в механизме управления.

Предполагаемая трансформация была не только прогрессивной, но она должна была вызывать в жизни гоминидов серьезные осложнения. Дело в том, что эта трансформация не могла происходить равномерно - одновременно и в равной степени у всех членов данной популяции. Сначала там появлялись отдельные индивиды с повышенной самостоятельностью. Это создавало интеллектуальное неравенство и соответствующие социальные проблемы. Для преодоления этих проблем был нужен, как минимум, язык, обеспечивший лучшее взаимопонимание. Язык, конечно, был необходим и для других целей, например, для обмена информацией. В каком-то первом варианте речь могла сформироваться к началу третьего этапа эволюции, когда на арену пришли кроманьонцы (с появлением которых, напомним, перестал расти мозг).

Отмеченное возникновение неравенства в интеллектуальных способностях гоминидов, возможно, в известной степени отразилось на генетике индивидов и различных популяций, что может быть предметом отдельного рассмотрения. Размышления на эту тему приводит И. А. Хасанов (16, стр. 57).

Нельзя не упомянуть еще один отрицательный аспект возникновения у человека феномена "я". Вместе с самосознанием к нему, в его просветленный разум, пришли великие сомнения относительно смысла жизни, и это тоже отдельная тема.

После усовершенствования речи и появления письменности темпы развития культуры, в свою очередь, заметно увеличились, а роль естественного отбора существенно сократилась. Выживание стало происходить не из-за преимущества в наследуемых качествах, а в результате образования и социальной организации. Возник интересный феномен: разум, который развился вследствие естественного отбора, создал механизмы, которые преодолели и минимизировали этот отбор. Где-то, за несколько

тысячелетий до новой эры, биологическая эволюция людей, в основном, прекратилась и, если и отмечалась, то лишь локально и в форме отдельных флуктуаций. А общее развитие человеческого общества и интеллектуальной жизни людей продолжились, но уже не вследствие естественного отбора, а в основном из-за эволюции культуры в ее разнообразных воплощениях, включая религию, из-за распространения образования и передачи накопленных знаний.

Дискуссия с профессором Б. Файном и заключение

Религиозный аспект моей темы я затрону в "дискуссии" с недавно появившейся книгой профессора Б. Файна (Тель-Авивский университет) "Вера и разум" (6).

Профессор Файн, утверждает, что разум, возникающий в мозгу, тем не менее, представляет собой самостоятельную сущность, в полном соответствии со сформулированной мной выше гипотезой. Это утверждение не совместимо с чистым материализмом, не допускающим, как правильно указывает "мой оппонент", возникновения чего бы то ни было из ничего. Но реальность не подчиняется материализму: из ничего рождаются концепции и проекты, музыка и живопись, все виды творчества. Во всем участвует разум, и можно сказать, что он при этом творит из ничего. Это чудо творчества по моей концепции происходит посредством и по воле разума, развившегося в ходе эволюционного процесса, не требующего участия Творца, а Б. Файн считает, что такое участие необходимо. Профессор Файн также не допускает саму возможность возникновения видов в ходе естественной эволюции, ссылаясь на наличие у человека свободы воли, которая должна была бы мешать естественным закономерностям. Но, как было показано выше, свобода воли приходит к человеку лишь на определенной стадии его эволюции: предположительно, в период перехода от человека прямоходящего к человеку разумному. До этого момента естественный отбор в живом мире мог происходить – и происходил в течение многих миллионов лет – совершенно без помех со стороны свободной воли, поскольку ее тогда просто не было. А вот

после возникновения речи и письменности естественный отбор в основном прекратился, и эволюция человеческого рода стала происходить путем развития культуры. Это развитие стало определенным образом влиять и на эволюцию всего живого.

Профессор Файн особенно настаивает на участии Творца в творчестве людей, доказывая, что великие научные теории не могли прийти в головы людям без помощи Создателя. До сих пор мы в этой статье не говорили о творческом мышлении, а ограничивались тем, что происходит в головах при решении обиходных проблем. Но эти процессы принципиально близки.

Выше представлена гипотеза о появлении у гоминида самосознания и свободы воли. Этот скачок в эволюции разума привел к смене характера мотивации жизнедеятельности: вместо сиюминутных импульсов, для решения практических задач, например, добычи пищи, гоминиду приходилось строить гипотезы, позволяющие находить оптимальную комбинацию действий с учетом всех факторов, действующих в данной ситуации. Для успешного выполнения этой работы ему нужно было накапливать опыт и знания, а при недостатке информации стараться заменить ее догадками. То есть, в конечном счете, он стал строить гипотезы и руководствоваться ими.

Рассматривая метод раскрытия наукой законов природы, профессор Файн в первую очередь ссылается (стр. 46) на философа Давида Юма, считавшего, что «невозможно вывести законы природы из эксперимента», а затем на Поппера (стр. 56), который, соглашаясь с Юмом, говорит: "Мы обязаны рассматривать все законы и теории как гипотезы, как предположения, (то есть как догадки)". Но как ученые приходят к этим гипотезам? Б. Файн замечает, что ни Поппер, ни Эйнштейн даже и не пытаются справиться с этой проблемой и считают успехи научных исследований чудом и тайной (стр. 77). Мой "оппонент" предполагает, что даже самые великие ученые, не могут ответить на вопрос о том, как совершаются научные открытия, поскольку они не видят роли Создателя.

Как же сам Файн решает эту проблему? Он говорит (стр. 84): "Человек без научной подготовки не может прийти до научного постижения. Но научная подготовка – это условие необходимое, но не достаточное. Необходимо еще озарение, которое не зависит от человека. Он не может вызвать его волевым усилием". Файн убеждает читателя в том, что эти озарения являются результатом Божественного откровения, которое приходит иногда к некоторым ученым. Эта убежденность кажется странной в устах ученого, поскольку широко известно, что ощущение озарения часто предшествует акту научного открытия. Приведу два примера.

Пару тысячелетий астрономы, наблюдая звездное небо, занимались лишь тем, что уточняли детали видимых траекторий, которые описывают планеты на небе, и которые имели очень сложный вид. Когда Коперник решил посмотреть, что получится, если предположить, что планеты вращаются не вокруг Земли, а вокруг Солнца, то картина существенно упростилась. Это было выдающееся открытие. Но что заставляет считать, что это открытие было подсказано Создателем? Это озарение могло быть результатом вдумчивого рассмотрения картины солнечной системы и применения новой гипотезы, как было описано выше. Создание гипотез – это тот метод, изобретение которого способствовало экономному решению прикладных задач в условиях недостатка данных. В науке для осмысления экспериментальных результатов широко используются гипотезы, некоторые из которых, если повезет, превращаются в законы.

Эйнштейн в попытке найти объяснение парадоксальному результату, полученному в опытах Майкельсона, который никому не удалось объяснить, достиг успеха, по-новому взглянув на оценку параметров и природы времени и пространства. В самом деле, предположения, которые сделал Эйнштейн, и которые потом подтвердились, были поразительными, и это произошло, потому что он все-таки был гениален.

Процесс мышления таинственен. Его ведь не пощупаешь. И это, возможно, главная причина того, что

люди верят в Бога, как в единственный возможный источник мышления. Наличие Бога и его участие в жизни Вселенной нельзя ни доказать, ни опровергнуть. И если я спорю с профессором Файном, то это связано, во-первых, со стремлением к истине, а во-вторых, с тем, что в своей книге он нарушает указанное равновесие и внушает читателю убеждение, что Бог скорее есть, чем его нет. Своей виртуальной «дискуссией» я стараюсь восстановить это равновесие.

В заключении сформулирую еще раз предложенную гипотезу о процессе превращения разума гоминида в человеческий разум.

Есть достаточно оснований предполагать, что разум гоминида исходно представлял собой систему регулирования активности инстинктов в соответствии с поступающими извне и изнутри сигналами. Но, по мере эволюции гоминидов эта система постепенно оснащалась разнообразными качествами и функциями, что создало новые возможности. На определенном этапе эволюции, когда инстинктов стало слишком много и управление ими стало слишком затруднительным, естественный отбор закрепил в генетике гоминидов новую систему управления инстинктами и поведением гоминида в целом. Это управление состояло в том, что гоминид начал реагировать на сигналы опосредованно, а напрямую – вести себя согласно своему характеру, своим целям и своим знаниям. Этой трансформации способствовали развившиеся в психике человека память, возможность охватывать многообразную информацию, способности к абстрагированию, предвидению, воображению. Представляется, что описанный скачок можно охарактеризовать, как появление у прачеловека самосознания и ощущения своего "Я". Разум при этом становится более свободным, а у его носителя появляется мысленное видение мира, появляется микромир. За этим скачком, вероятно, следует еще длительный период развития мыслительного процесса, включающего генерацию языка, способности строить гипотезы и т. д., в результате

чего биологическая эволюция гоминида сменилась культурным развитием людей.

Литература

- (1) Поппер К. Естественный отбор и возникновение разума. 1978. Internet, site: evolkov. net. Popper K.
- (2) Новейший философский словарь. 2003. Интернет, сайт Лотоса.
- (3) Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1963.
- (4) Эфроимсон В. П. Родословная альтруизма. Журнал "Новый мир" №10. Москва, 1971.
- (5) Менджерицкий Э. И Тора и гены. Журнал "22" №80. Москва-Иерусалим, 1992.
- (6) Файн Б. Вера и разум. Иерусалим, 2007.
- (7) Иорданский Н.Н. Эволюция жизни. Москва, 2001.
- (8) Stebbins G. L. Darwin to DNA, Molecules to Humanity. Sun Francisco, 1982.
- (9) Лобок А. М. Антропология мифа. Интернет, ODN2
- (10) Каган В. Homo fabulus. Заметки по еврейской истории, №14 (117) авг. 2009
- (11) Саган К. Законы Эдема. Рассуждения об эволюции человеческого разума. СПб, 1986.
- (12) Popper K.R., Eccles J.C. The Self and its Brain. Berlin, 1977.
- (13) Палмер Д., Палмер Л. Эволюционная психология. Секреты поведения Homo sapiens. 2003. Интернет, сайт: Библиотека Гумер – психология.
- (14) Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды. Москва, 1989.
- (15) Слоним А.Д. Инстинкт. Ленинград, 1967.
- (16) Хасанов И. А. Антропосоциогенез и происхождение сознания. Москва, 2006.



Галина Феликсон

СТИХИ

ЦЕРБЕР



отворили меня в час веселья бессмертные боги.

Странный юмор у них – искаженье законов природы.

Появился на свет я нелепым мутантом убогим.

Трёхголовый щенок – кто полюбит такого уroda?

Мне хотелось, как всем, быть весёлым, смешным
и любимым,

Получать от хозяйки печенье и доброе слово,

Чтоб хозяин игрушки мне дал и красивое имя.

Почему эти боги со мной обошлись так сурово?

Подарили мне жизнь без игры, без хозяев, без дружбы,

Без прогулок, без дома, без ласки, за то и без срока.

Трёхголовый щенок никому в этом мире не нужен.

От пинков и гонений угрюмым я стал и жестоким.

Я кусался, рычал, надрывался от хриплого лая.

В равнодушьи людском было больно мне, страшно и тесно.

Спохватились бессмертные, глупость исправить желая,

И отправили в ад – там чудовищу самое место.

На цепи я беснуюсь у чёрных провалов Аида,

Задыхаюсь и плачу. Но кто мои слёзы заметит?

Беспросветны тоска и печаль, бесконечна обида

Трёхголового пса, что никем не любим в целом свете.

Воплощением зла восседаю на адском пороге,

Чтобы вечно стеречь человечьи бессмертные души.

Для вошедших сюда не бывает обратной дороги.

Этот страшный порядок ни людям, ни мне не нарушить.

Из холодных глубин мы взываем к Олимпа вершине,
Где лукавые боги всё так же смеются над нами:
Охраняет заблудшие души бездомная псина –
Пёс обычный бродячий, да только с тремя головами.

ГАРПИЯ

Стать Гарпией совсем не тяжело.
Когда и стан и лик твой некрасивы,
И все мужчины, нос задрав спесиво,
Проходят мимо, обратив чело
Во след красоткам, от восторга пьяны.
Когда тебе уже немало лет,
А личной жизни не было и нет,
А зеркало покажет все изъяны
Фигуры, неприметного лица,
Когда тебя несчётно раз обманут,
Не доведя до брачного венца,
Когда тебя за преданность и труд
С глумливой насмешкой оболгут,
И вместо встреч в судьбе одни разлуки,
То в сердце пробудившееся зло
В кривые когти превращает руки.
С вершин надежд скатившись тяжело
В бездонную безрадостную скуку,
Ты брызжешь ядовитой слюной,
Мечтая истребить весь род мужской.
Стать Гарпией нехитрая наука.

КЕНТАВР

Взмывает над безмолвной толпой
Пегас. Шуршат расправленные крылья.
Несут его через дожди и зной
От пошлости, от глупости людской.
Слежу за ним с Земли томясь бессильем,
Копытами в тоске топчу цветы.
А он, блестя серебряною гривой
И выгибая шею горделиво,
Зовёт к себе с небесной высоты.

Я – тоже конь. Но странный облик мой
Должно быть, спьяну сотворили боги.
И вот я одинокий и убогий
Смотрю, как над моею головой
Скользит Пегас небесною дорогой.
Бег по Земле – вот сил моих предел.
Пегас – крылат. А я к Земле привязан.
Мне воспарить над мелочностью дел
Мешает трезвый человеческий разум.
Да, я – Кентавр! Душа моя легка.
Она, играя звонкими словами,
Летит с Пегасом рядом в облаках.
Но, упираясь четырьмя ногами
В людских тревог неодолимый страх,
Врастаю телом в придорожный камень.
Так и живу – единый в двух мирах:
Увяз среди времён, пространств и вех,
Измученный работой и мечтами –
Не божество, не зверь, не человек.

СИРЕНА

Надо мною крылом нависает холодная вечность.
Я, как боги Олимпа, всегда молода и прекрасна.
Над окутанной перьями шеей лицо человечье
И волшебное пенье – но этого мало для счастья.

Я пою о любви. Только время сегодня другое.
Безразличные парни, должно быть, стоят у штурвала.
Раньше слышали песню лихие Эллады герои
И, с дороги свернув, разбивались об острые скалы.

Как любила я их – бездыханных, красивых и юных.
Как кружила над ними в слезах и безмерной печали.
Разрывались душа и пространство от страсти
безумной.
Как я пела для них! Но они ничего не слыхали.

Знает небо Эллады, как сильно любви я хотела,
Как молила о ласках, о юношах чистых и нежных.
Лик красавицы дивной и птичье нелепое тело

Подарили мне боги. Но сердце лишили надежды.

Только чёрные скалы услышат печаль в моём пенье.
Только горное эхо тоску моих песен повторит.
За спиной громоздятся веков голубые ступени.
Впереди шелестит бесконечными волнами море.

МИНОТАВР

Задуматься, придумать и забыть...
А, может быть, придумать и запомнить?
В который раз по лабиринтам тёмным
Ведёт любви спасительная нить.

Знать бы ещё куда и для чего
Бежать, цепляясь за углы и стены,
Чтоб там за поворотом непременно
На злобное наткнуться существо.

Гудит в ушах немая тишина,
Как дальние победные литавры.
А впереди сопенье Минотавра
И ужаса звенящая струна.

Не человек. Не скот. На всех сердит,
Мычит, грозит рогами, дышит шумно.
За годы одиночества безумье
Кого угодно в зверя превратит.

Он так неистов, злобен и силён.
Сражаться с ним немислимо, пожалуй.
А если подарить любовь и жалость?
Такого никогда не видел он.

А если обласкать приятным словом,
Погладить, злость и страх преодолев?
Он не Циклоп и не Нубийский лев –
Телёнок глупый. Что возьмёшь с такого?

И Минотавр под ласковой рукой
На каменной плите простёрт безгласно,
Такой смешной, нелепый, неопасный,

Беспомощный и даже небольшой...

Пришлось конец легенды изменить,
Чтоб осознать и навсегда запомнить:
На белый свет из лабиринтов тёмных
Ведёт любви спасительная нить.



Ирина Лейшгольд

На утренней заре



еистовость и нежность страсти.
Грусть расставанья. Радость встречи.
Любви невысказанное счастье.
Надежда, что оно – навечно.

Надежда, тщетная надежда
Длиною в жизнь продлить мгновение...
Но счастье в праздничных одеждах
Такое хрупкое творенье.

И в серых буднях растворяясь,
Оно уходит потихоньку,
Оно уходит не прощаясь,
И смысла нет бежать вдогонку.

Уходит счастье, оставляя
Нас, грешных, на пороге рая.
2009

Не могу научить

Я могу научить... Ну, чему?
Например, целоваться.
Сочиня стихи, по ранжиру
расставить слова.
Научу рисковать, неудачи
в игре не бояться,
И не слушать наветов,
что носит пустая молва.
Научу вспоминать
лето жаркое лютой зимою,

А зимою студеной
 под снегом подснежник найти.
И в тумане мерцающем,
 плотно стоящем стеною,
Я могу научить,
 как над пропастью краем пройти.
Научу я любить...
 Одного только я не умею:
Забывать, что прошло,
 что давно уж потеряно мной.
Вспоминая о прошлом,
 ночами от боли немею
И молюсь, чтоб забыть,
 будто не было жизни другой.
Как по лесу идти,
 не задев ни листка, ни былинки?
Как снегами тех лет,
 как оковами, душу сковать?
Где снега отыскать,
 чтоб в лавину сложились снежинки?
Я все это могу...
 Не могу научить забывать.
Октябрь 2009

На утренней заре особенные звуки

Проходит ночь сквозь сон, прощаясь с тишиной.
Деревья к небесам протягивают руки,
Стараясь удержать прохладу и покой.
Редет ночи мрак. И в предрассветной дымке
Все звезды в вышине свой приглушили блеск,
Дневные краски спят на черно-белом снимке.
Вот первой птицы вскрик и мягкий крыльев всплеск...
И встанет, как всегда, над городом и морем,
Над миром и войной, над ложью и грехом,
Над радостью любви, над счастьем и над горем
Прекрасная заря перед обычным днем.
А я, как каждый день, вновь в ожиданье чуда
Ловлю тот первый луч, что возвестит рассвет,

И мой ночной кошмар, явившись ниоткуда,
Уходит в никуда, оставив легкий след.
2008



Виктория Орти

Времена года

Стихи

Молитва вечерняя



о, всё же, покуда жива, покуда дыхание цело,
плету я словес кружева, бросаю плетень на тело.
И падает тень на плетень. И падает тьма на порог мой. Но
будут и утро, и день, и будут нежнейшие волны,
пришедшие вместо волны, казавшейся слишком суровой.
Мы станем чисты и вольны. И снова, и снова, по-новой...
О чём попросить мне Тебя? О чём я Тебя не просила? Стою
пред Тобой, обессилена, небесный платок теребя.
Голубка курлычет *прости*, а я повторяю *прости нас в тот
час, что пространство сместилось, поддавшись смещенью
оси.*

Молитва утренняя

Что толку в моём говорении, в горении долгом моём? (О,
память о поколениях, сметённых в смурной водоём!).
Что толку в молчании маетном, в прикрытии плотью литой?
(Качнулся и сдвинулся маятник – качнул литосферной
плитой).
Стою, говорю, неуместная. Не местная. И – не у дел. Не
дщерь и давно не невеста я, а скорбный свидетель потерь.
Такой вот удел безвозмездный мне был выдан, такой вот
удел... Да я и не лезу с обидами в небесно-судебный отдел.
Я просто прошу (не для вида, нет!) – *спаси, охрани, обогрей.*
А в этом – и смысл говорения стоящей у самых дверей.

Молитва полуденная

Ты ведь знаешь, что я доверяю Тебе.

Ничего не прошу взамен.

Просто –

и люблю, и кормлю

золотых голубей.

Ну а им-то секунды

что просо.

Это просо секунд Ты подбросил,

когда

отделял неуёмное море

от пространства, в котором

застыла звезда –

и небес,

и земли

корень.

Ты же знаешь, что я доверяю Тебе –

оттого-то мой шёпот неслышен.

Охрани, сбереги, пожалей, обогрей

и

пусть останется в прошлом

горенье Ниневии,

сделай лишним что может быть лишним.

Из теснин не кричат, только плач – из теснин.

Через горы – достигнет Небес.

Ты услышишь

Один,

Ты услышишь,

Един...

Ну а я доверяюсь Тебе.

(...Одежды священников в Храме окрашивались благодаря раковине моллюска *Murex trunculus*. Из каждой раковины получалась только одна капля этой краски, потому она и имела большую ценность).

Я помню всё. И – ничего не помню.

Узнала, но забыла, что и как.

Одно лишь: я ушла из гулких комнат,

и тень моя блуждала в облаках.

Теряя нить, нашла клубок вопросов.

Тебя нашла. И потеряла боль.

Одно лишь знаю: утреннюю россыпь
росы и света я взяла с собой.
Я гнила ночью, воскресала утром.
Была я пеплом, обращалась в плоть...
Одно лишь точно: запах перламутра –
оплот миров.
И времени оплот.

Тысяча лет в глазах Твоих – будто вчерашний день...
Что же тогда этот стих?
Миг? Атом? Мелькнувшая тень?
Да и неважно,
а важно – успеть
Тебе рассказать одно –
о том, что звенит закатная медь,
сливаясь с моим окном.
О вечности, схожей с давешним сном
про облако и светотень.
О том, что плоть превращается в тлен,
и в плоть обращается снова,
и каждой клетке моей знаком
пульс вселенных Твоих...
...в них – навечно – вчерашний день,
в котором и этот стих.

И снова – касание слова, и снова – ночное молчанье.
Моя непростая основа, моё основное начало...
Реченьем нутро переполнив, себя выношу за межу я.
Ладонь не поглажу чужую
(но чуждую землю запомню).
Откроется
дверь
неземная
в жилище уютном.
Забуду о том, что узнала,
но вспомню
земные минуты
нужны
лишь часам и вокзалам.

Моя непростая основа, моё простое начало –
простое касание слова, простое ночное молчанье...

Чужая.

Но стала дороже.

Ближе

и – даже – нужнее.

С родинкой схожа на шее,

с точкой конечно схожа.

С чем-то забытым,

пришедшим

в сон,

обнимая печалью.

С ветром Твоим сумасшедшим.

С буквой Твоею начальной.

С чашею неба и чащей

(обе – над озером медным)

С первым Твоим и последним

вздохом над миром молчащим.

Времена Года

Весна

МУЖУ

*О, этот чудный день кануна торжества моей-твоей любви,
о, этот день нетленный. В нём падший ангел встал, он
отряхнул колена и вновь отверз уста.*

*Промёрзшая до б-рр, прогретая до о-хх, прижатая к другим
всепланетным тяготеньем, я отлепить смогла притянутые
тени, лежащие у ног. Подлунная качель, под-солнечное
спле... и тени за окном ложатся на побеги. Ты песню ночи
спел для тысячи очей. Ты песню для меня не допоешь вовеки.*

Лето

*Куда летишь никчемница моя окно открыто дверь скрипит
прихода обратного дождутся ли края цветущие в любое
время года но огляди неспешный окоём а в нём и тень и
голос невозможный побудь с иным наедине вдвоём откинув
цепи чехарды острожной лети сверкай никчемница моя
тебе идут стрекозы переплётены но только вот дождутся
ли края тебя обратно из ночных полётов*

Осень

*Моя ненужная весна ушла к другой, вздохнув натружено.
Она была такой ненужной мне, была болтлива, весела.
А я натешилась сполна, насытилась чужими вёснами и
захотела, чтоб унёс её залётный ветер со двора.
Она боялась улетать, всё прижималась, всё мурлыкала,
лилась слезами и улыбками, Офелией и Эвридикою в мои
гляделась зеркала.
Но я сказала ей "пора" и улыбнулась ветру ласково. Он от
меня весну оттаскивал... он от меня весну оттаскивал...
ведь я сказала ей "пора".
Ушла ненужная весна, ушла поникшая, никчемная.
Пришла взамен пора вечерняя и прошептала мне "пора"...*

Зима

*В этом сумрачном мареве будет душе хорошо –
У предплечья пригелась и песни смурные курлычет.
Очень хочется плакать. Пусть это чуть-чуть неприлично,
Всё же хочется плакать и лезть на ненужный рожон.
Отчего это я, утомлённая сонмами снов,
Обжигать разучилась, но искрой мерцать разумею?
Непривычно немею к полуночи, будто ночную камею
Прямо в сердце впечатал Создатель Основ.
Отчего это я не рождаюсь из чаши земной,
Из воды и огня, из потоков воздушных?
Видно, тело моё перестало быть телом послушным,
Видно, нынче душа говорить научилась со мной.*

Триптих

(на тему ухода)

Ренате Мухе

*Я растворяюсь.
Соль земли
поглощена морским простором.
Мели, Емеля, на мели,
но мой закат – ещё не скоро.
К чему рассказы про закат?
...Зрачок, оправленный в агат
впитал в себя фотонов тонны.
Там – горизонт звеняще-тонок,*

тут – каждый весел и богат.
И вечность за спиной –
фоном
для сонма будущих утрат.

– Вечный предел, говоришь, вечный уют?
Шепчетсямышь за стеной, где-то поют.
Кто-то заснул навсегда, кто-то пришёл.
Льётся земная вода, падает шёлк.
Мне-то неплохо теперь,
я не у дел
(накрепко заперла дверь).
Вечный предел
ночью покрыт или тьмой.
Вот он, уют.
...Шепчетсямышь за стеной.
Где-то – поют...

– Ну что ж, всё снова повторилось.
Да
на то и Вечность – повторяться в миге.
Ты глубока, летейская вода,
вы тяжелы, потусторонья книги.
Теперь и ты приходишь посидеть
на этот берег. А в корзинке – буквы,
которые заменят медь и снесь.
Они одни – вне времени как будто.
PostScriptum
То, что прошло, называется «время».
То, что сейчас, называется «вечно».
Помнишь ли имя короткое «Рена»?
Помнишь обличье своё человежье?
Помнишь того, кто пришёл за тобою?
Нужно ли нам говорить о ненужном?
Сядем послушать шуршанье прибора
в этом пространстве –

и снежном, и южном.

Л.

Ты близорука. Смерть не разглядишь –
стоящую совсем неподалёку.
Но знаешь, наблюдает Око
за тем, как ты ощупываешь тишь.
Ты близорука. Видеть не могла,
но знать умела и понять умела:
не много стоит ощущение тела,
не много стоят бранные слова.
Всё поглощают сумерки и мгла,
недолог путь от пения до "пела",
до обращения в состояние пепла
того, что было "будни и дела".
Ты близорука.
Но – ослепнув вдруг –
прозреешь сразу,
оглядишь просторы,
они-то были
недоступны глазу,
и неподвластны
прикасанию рук.
Но впитывают их иные поры,
иная плоть –
души,
замкнувшей круг.



Елена Литинская

Мой милый доктор



в последнее время очень устаю. Измотана до предела. Прихожу вечером домой, наскоро поем, утыкаюсь в компьютер или беру книгу на часок, переброшусь парой фраз с моим сыночком, если он не на гулянке и если в настроении пообщаться с матерью, и на боковую. До следующего дня, который, скорее всего, будет близнецом дню сегодняшнему. Работа в Министерстве абсорбции – это тяжелый труд чиновника, социального работника и психолога со всеми вытекающими отсюда последствиями для моих посетителей и меня. Я искренне хочу всем помочь и стараюсь, как могу. Посетители приходят самые разные: от милых, интеллигентов, которые трепетно боятся попросить то, что им причитается по закону, до наглых попрошаек и патологических лгунов, которые сначала вышибут у тебя слезу сочувствия и сопереживания, а потом, приперев к стенке твою совесть и чувство вины (я виновата уж тем, что им хочется кушать – перефразируем великого поэта-баснописца), наконец, начинают грубо и нагло качать права. У меня сдают нервы, и я иногда опускаюсь до их уровня и отвечаю им в том же тоне, от которого мне потом становится жутко стыдно, до тошноты. Впоследствии, проанализировав ситуацию, я ругаю себя за слабость характера и скатывание к профессиональной непригодности. Да, я уже не та наивная молодая девушка, которая двадцать пять лет назад идеализировала смысл своей профессии – Помогать Людям. И это с большой буквы! Жизнь здорово потрепала меня, наградив тело болезнями и иссушив душу. Мне пятьдесят два года. Для пенсии я еще слишком молода. Для инвалидности – недостаточно больна. Поэтому ничего

другого не остается, как смириться с ситуацией, попытаться совладать со своей нервной системой, мило улыбаться клиентам и работать дальше.

Рабочий день подходил к концу. Прежде чем закрыть компьютер, я зашла на сайт «Odnoklassniki.ru» и заметила, что мне пришло долгожданное письмо от Гриши, которого я в приступе одиночества сама разыскала на сайте несколько месяцев назад. У меня задрожали руки. Я не могла поверить своим глазам, счастьем и удачей. Гриша писал, что рад моему возврату в его однообразную жизнь и охотно будет со мной переписываться. Тон письма был нежным, но с печатью легкой иронии. Я была так окрылена и воодушевлена этим крохотным откликом на мое отчаянное послание, что не прореагировала на его слегка иронический тон. Неужели унылая черная полоса моих будней наконец-то сменилась белой? Я без конца повторяла Гришино имя, как заклинание, и с дурацкой улыбкой на лице отправилась домой. Я не могла ему сразу ответить. Надо было как следует переварить это событие, прочувствовать и продумать ответ, немного охладить пыл безумных надежд на возврат в юность и только тогда сесть и написать...

Стояла зима 1980 года. Мне было двадцать два. Я была совершенно одна в нашей двухкомнатной, малогабаритной хрущевской квартирке. Пожалуй, и во всей Москве. Мне казалось, что никому в этом огромном, любимом мною, родном городе, до меня нет никакого дела. Пять лет назад умерла моя бабушка, которая не только самозабвенно вырастила меня, свою единственную внучку, но также растратила добрую половину своей энергии на то, чтобы разрушить брак моих родителей. И ей это с лихвой удалось. Отец не просто оставил нас с мамой, но также преподнес нам всем незабываемый сюрприз: взял да и собрался на историческую родину в Израиль. Он был довольно ценным научным сотрудником в своей области, и в Израиле его ждала университетская кафедра, коллеги, статьи, симпозиумы и прочие атрибуты и привилегии цивилизованной жизни западного мира. Время тогда было нелегкое: брежневская эпоха. Быть дочерью «предателя»,

променявшего Родину на «проклятый» Израиль, не сулило мне в будущем ничего хорошего. Однако я все-таки поступила на юрфак МГУ, правда, на вечернее отделение. Пришлось немного схитрить и в графе «отец» написать, что его местопребывания мне не известно. Проверять, к счастью, не стали. Все эти неприятности подточили мамино здоровье, и она, заболев раком и промучившись десять месяцев между операцией, радиацией и химиотерапией, в конце концов, умерла неполных пятидесяти лет. Какое-то время я пребывала в суете похорон, венков и соболезнований от маминых коллег по работе и горстки ее и моих преданных друзей. Церемония прощания с мамой состоялась в зале ракового центра на Каширке, от одного упоминания которого москвичей и приезжих трясло. «Каширка» в те годы означала клеймо печальной судьбы и смертный приговор. Мама лежала в гробу такая пергаментно-пожелтевшая. Газовая косыночка прикрывала последствия химиотерапии. Я плохо соображала, что происходило, и бросилась целовать любимое мамино лицо. Меня оттащили, несколько успокоили. И я застыла, не уронив более на похоронах ни единой слезинки. Потом мамин гроб уехал туда, где ее плоть должна была превратиться в прах. А когда мамина урна с прахом переместилась в Донской монастырь рядом с бабушкиной урной, я впала в состояние абсолютного ступора, когда слезы все уже выплаканы, похоронные венки завяли и надо было как-то жить дальше. Но я не знала, как приступить к этой новой жизни. Каждый день мне звонила моя школьная подруга Валя, мамина коллега по работе и университетская подруга Рая и папина киевская сестра тетя Надя. (Оказывается, у меня в Киеве были близкие родственники, о которых я совершенно забыла.) Они искренне хотели мне помочь и помогали: деньгами, утешениями, советом. Я терпеливо выслушивала их и только повторяла: «Да, да, да! Спасибо! Хорошо. Все образуется. Я знаю...»

Я знала совершенно точно, что ничего уже не образуется. Маму не вернешь. Папа в далекой недосыгаемости. Я увязла по горло в своем горе и одиночестве и впала бы в настоящую глубокую депрессию,

если бы меня вдруг не свалила другая напасть – астма. Не очень-то задепрессуешь, когда на тебя вдруг накатывает приступ удушья и ты в панике высыпаешь содержимое сумочки на кровать или прямо на пол в поисках ингалятора, спасая свою жизнь, какой беспросветной она бы ни казалась. Я забегала по врачам нашей районной поликлиники, и один из них уложил меня в городскую больницу. Там-то я и познакомилась с Гришей, Григорием Львовичем – молодым харизматичным врачом, который со всей серьезностью взялся за мое лечение. Гриша проникся моей отчаянной ситуацией, а я отчаянно прониклась Гришей.

Каждое утро, задолго до врачебного обхода, я прислушивалась к голосам, раздающимся в коридоре, в надежде услышать мягкий Гришин тенорок. Потом открывалась дверь нашей палаты, в которой на восьми железных кроватях лежали мы, больные женщины всех возрастов, и появлялся Гриша с пачкой историй наших болезней.

– Доброе утро, девушки! – говорил Гриша деланно бодрым тоном, призванным повысить наше настроение, иммунитет и волю к выздоровлению. Примечательно, что он называл всех женщин, от молодых до престарелых, девушками. Это приятно ласкало слух зрелых дам и старушек.

– Доброе утро, Григорий Львович, – отвечали мы нестройным хором.

У моей кровати Гриша задерживался несколько дольше, чем у остальных. Может, мне это только казалось. Впрочем, если быть объективной, я была самой молодой пациенткой в нашей палате и внешностью Господь меня не обидел.

– Как ты спала, Мариночка? Как настроение?

– Спала хорошо, а настроение... все то же. Беспросветная тоска, – хитрила я, ибо с появлением доктора Гриши в моей жизни появилась какая-то надежда на физическое и духовное, пусть не выздоровление, но обновление. Я сознательно сгущала краски, чтобы продлить его внимание и присутствие. Мое поведение можно было назвать скрытым кокетством. Что ж, пускай! До Гриши мне

ни в школе, ни в университете никто особенно не нравился, и опыта женского кокетства не было никакого. Так, несколько кратковременных незначительных увлечений... А тут вдруг взрослый мужчина, обаятельный, добрый, к тому же, доктор. Если кто-то захочет упрекнуть меня в незтичности стремления пациентки покорить сердце женатого доктора (у Гриши была семья: жена и ребенок), пусть первым бросит в меня камень. Только ведь все мы не без греха.

Я провела в больнице две недели. Гриша подобрал мне дозу лекарства и научил, как действовать в критических ситуациях. Зав. отделением настаивал на моей скорой выписке, мотивируя тем, что все, что можно и нужно для моего здоровья, уже сделано и надо освободить место для других больных. Я запаниковала. Мне страшно было покидать стены больницы, где за не очень широкой, но надежной Гришиной спиной я пряталась от проблем внешнего мира.

– Неужели ничего нельзя сделать, Григорий Львович? Я еще не готова к выписке. Ну, пожалуйста, оставьте меня хотя бы еще на две недели, – умоляла я Гришу. Он сначала поколебался, но все-таки меня оставил. Предписал в истории болезни необходимость долечивания и велел медсестре поставить для меня раскладушку в своем кабинете, который, по его словам, «все равно пустовал, так как он, Гриша, постоянно находился то на обходе, то в ординаторской, то на совещаниях». Это был более чем смелый поступок для молодого врача. Гриша здорово рисковал – рабочим местом, карьерой, моральным обликом, наконец. Зав. отделением, которому Гриша постфактум (раскладушка в кабинете уже была поставлена) рассказал о моих семейных бедах и одиночестве («девочка недавно перенесла смерть бабушки и матери, она совершенно одна, за ней некому присмотреть в случае приступа») в конце концов смиростивился и «закрыв глаза» на мое незаконное долечивание: «Ну-ну, – высказался он. – В кабинете больной девочке будет лучше, чем в коридоре». На том и порешили.

Так я осталась в больнице еще на четыре недели, и это время, пожалуй, было лучшим в последние годы моей

московской (да и последующей) жизни. С Гришей было очень спокойно, надежно. Его неторопливые, но уверенные движения, тихий, но убедительный голос, независимое поведение, заставляющее окружающих подчиниться его воле, – все это покоряло меня. Два раза в день Гриша прибегал ко мне для так называемого осмотра, который начинался со стандартных вопросов о моем самочувствии и заканчивался совсем не стандартными (для врача и пациентки) объятиями и поцелуями. Я нравилась Грише все больше и больше, и он (тридцатипятилетний женатый мужчина) не смог устоять перед соблазном завести роман с молоденькой хорошенькой пациенткой. Когда я спрашивала Гришу о его жене, он уклончиво бормотал что-то, типа: «У нас некоторые семейные проблемы с последствием охлаждения...» Понимай, как хочешь.

Во время ночного дежурства, Гриша, крадучись, приходил ко мне и... в конце концов наши отношения приняли уже совсем не платонический характер. Я абсолютно потеряла голову и, не думая о возможных последствиях, позволила ему все. Я была девственницей, и мой доктор Гриша стал моим первым мужчиной. Сначала было недоумение перед грубой неромантичностью физиологического акта и некоторое разочарование, потом – привычка к Гришиному телу, потом тяга к этому телу и постоянное ожидание его. Гриша был искушен в искусстве любви. И где-то перед выпиской я научилась ощущать блаженство. Земля плавно уходила из-под ног, и я постанывала.

– Тебе хорошо, девочка моя? – Нежно шептал Гриша. – А я уже думал, что это никогда не произойдет.

– Мне хорошо. Мне так хорошо, что даже страшно стало. Завтра надо выписываться из больницы. Мы ведь теперь не сможем так часто видеться. Да?

– Так часто не сможем. Но я буду тебе помогать, буду приезжать к тебе... Если, ты конечно, этого захочешь.

Я мечтала, что он будет приезжать ко мне, как можно чаще, но обстоятельства вне больницы сложились не так, как мы хотели. У Гриши была напряженная работа, жена, ребенок, родители. Я узнала, что он, к тому же, писал

диссертацию. Все надо было как-то успеть, всем уделить внимание. Мой бедный Гриша разрывался на части. Как ни печально, но я осознала, что оказалась в самом конце списка его дел и обязанностей. Гриша еще несколько раз приезжал ко мне, и мы провели пару незабываемых вечеров в моей квартирке. Но он все чаще и чаще отменял наши встречи, ссылаясь на занятость и усталость. В конце концов, я поняла, что дальше так нельзя. Любовь любовью, но мне нужно было как-то налаживать свою жизнь и прежде всего искать другую работу. Абсолютно не было денег. Я как-то раньше, когда мама была жива, о деньгах не задумывалась. У меня было все необходимое. А теперь иногда даже не хватало денег на еду. Друзья больше деньгами не помогали. (Да и сколько можно? Особо материально обеспеченных среди моих друзей не было.) Я продолжала работать в юридической консультации на самой низкой должности. Нечто вроде смеси секретарши и девочки на побегушках. И тут вдруг посреди моего смятения, как спасительный *deus ex machina*, объявилась моя киевская тетя Надя, папина сестра. Она свалилась, как снег на голову. Просто позвонила с Киевского вокзала и сказала, что приехала в Москву и направляется ко мне.

– Мариночка! Детка моя! Ты тут в Москве совершенно одна. Ужас-то какой! Девочка, родная моя! Я привезла тебе письмо от папы из Израиля. Папа пишет, чтобы ты бросала все, и он, как можно быстрее, пришлет тебе вызов, если ты, конечно, согласишься поехать к нему в Израиль.

– Я не знаю. Спасибо! Я подумаю... – пробормотала я. Я не могла ни на что решиться. Мне нужно было переговорить с Гришей. В тайне я надеялась, что он не отпустит меня или, даже, может быть, разведется с женой, женится на мне и мы вместе поедem в Израиль. Вот такой я была наивной идиоткой, мечтательницей.

Узнав о моих новых обстоятельствах, Гриша сначала слегка опечалился, но быстро освоился с ситуацией: «Все правильно, девочка моя. Ты должна ехать к отцу. У меня связаны руки. Я не могу быть тебе опорой. А одна ты просто

пропадешь в этом огромном городе. Скажи тете, что ты будешь ждать вызова из Израиля».

– Но как же так? Я уеду, и, значит, мы больше никогда не увидимся...

– Жизнь полна неожиданностей, Мариночка. Мы не знаем, что будет завтра, а тем более, через несколько лет. Я уверен, что мы с тобой еще встретимся. – Гриша был печален, но сквозь его искреннюю печаль я услышала нотки скрытого облегчения. Что ж! Все было ясно, как на ладони. Я была для Гриши развлечением, привязанностью, отвлечением от бытовухи и обыденности, а также некоторой обязанностью, которая его начала излишне напрягать. И вот все само собой распутывалось, как по заказу. Гриша, Гриша! Мой милый доктор... Ну что с вас, докторов, взять, кроме рецепта на лекарство? Возвращайся к своим пациентам, пиши свою диссертацию. Спи с женой, гуляй по выходным с ребенком. Вспоминай иногда обо мне, непутевой влюбленной дурехе...

Оформление документов заняло восемь месяцев. Никто меня не задерживал, никому я была не нужна. Отказ мне не грозил. Через десять месяцев я оказалась в Израиле – в Нес-Ционе. У моего пятидесятидвухлетнего отца была молодая американка-жена и двое маленьких детей. Они трогательно приняли меня в свою семью. Началась новая жизнь: привыкание к моей исторической родине и, прежде всего, изучение языка иврит. Меня определили на четыре месяца в ульпан, где я делила двухкомнатную квартиру с девушкой из Кишинева, с которой мы не только поладили, но и подружились. Квартирка показалась мне удобной – с маленькой кухней и ванной, в которой постоянно была горячая вода. На память приходили долгие недели в Москве, когда летом, в самую жару, по причине починки (или проверки) системы подогрева горячую воду безжалостно отключали. (Грей воду на плите или смывай пот холодной.) Начались многочасовые занятия ивритом – в ульпане и дома. Я долбила иврит, как безумная, днями и ночами, оставляя всего несколько часов для сна. О, как я ненавидела первое время этот странный по звучанию и невыносимый для написания и чтения язык! Но несмотря на ненависть, я

понимала, что без иврита я буду в Израиле никто и меня будут звать никак. Постепенно мы с ивритом поняли друг друга и перестали отталкивать. За четыре месяца пребывания в ульпане я превзошла не только многих ульпанцев по ивритской разговорной речи и грамоте, но и саму себя. Папа гордился моими достижениями.

В первые месяцы жизни в Израиле у меня появились две отрады. Первая – походы на рынок и закупка, а потом поедание знакомых и диковинных овощей и фруктов. Я настолько обалдела от разнообразия и качества зелени и плодово-ягодных, что могла купить килограмм персиков и тут же, спокойно, по дороге домой, весь этот килограмм слопать. Мясо в Израиле – очень дорогое удовольствие, поэтому я позволяла себе немного мясного только в гостях у папы, а дома питалась исключительно кашами, молочными изделиями и фруктово-овощными салатами. Второй моей отрадой стали письма. Я, вообще, люблю писать. Еще в школе наша учительница по русскому языку и литературе выделяла меня среди других и нахваливала. Здесь, в Израиле, моя почти болезненная тяга к эпистолярному жанру, подкрепленная одиночеством (папина семья не в счет), расцвела пышным цветом. Я писала всем подряд: маминкой подруге Рае и моей подруге Вале (увы, безответно), тете Наде, Грише и Лене, которая уехала в Америку, а также в Москву – родителям Лены. Строчила, как одержимая. Писала плотно – надо было экономить бумагу – строчки почти наплывали друг на друга. Бедные мои корреспонденты, наверное, мучились, пытаясь разобрать эти эпистолярные художества. Однажды Рая переслала мне Гришино послание. Оно было приветливым, но предельно кратким. «Как ты там, моя девочка? Наверное, уже подыскала себе молодого человека, не обремененного женой и ребенком? У меня все по-старому...» Ну и еще пару стандартных фраз. Вначале я носилась с этим письмом, как безумная, целовала лист бумаги и даже танцевала под одну из песен Высоцкого, которую мы вместе с Гришей любили слушать. Потом мой пыл несколько угас. Я стала думать, что ему ответить, но так ничего и не надумала, понимая, что его послание – просто отписка, в некотором роде, долг

вежливости. В общем, Гришино письмо осталось без ответа. Ужасно грустно было осознавать, что меня с ним нет в Москве, а он по-прежнему работает, спит с женой, пишет диссертацию, гуляет по городу, дышит, чувствует – живет. «Так же будет, когда я умру. Я превращусь в тлен, а жизнь других, которые меня окружали, будет продолжаться, как ни в чем не бывало». Эта «гениальная», древняя, как мир, мысль поставила точку на моей переписке с Гришей. «Бог с ним, с Гришей! Да здравствует его величество Иврит!» – торжественно сказала я себе.

Москва, Гриша, Валя и другие постепенно отходили в прошлое. Только мамина смерть не давала мне покоя. В Москве после маминой кончины у меня было состояние шока. И я даже не смогла по-настоящему ощутить весь трагизм потери. Теперь же, спустя полтора года, мама стала приходить во сне, как живая, мягкая, добрая, заботливая, любящая и любимая. Она смотрела на меня своими близорукими голубыми глазами, гладила по голове, целовала и шептала: «Не трусь, доченька моя, не печалься! Все устроится в твоей жизни. Ты поступила правильно, что приехала к папе. Папа умный и заботливый. Он тебе поможет. Я когда-то его очень любила».

После ульпана я поступила на подготовительное отделение университета, где с новыми силами набросилась на изучение иврита и английского языка. Оказалось, что моих знаний иврита, полученных в ульпане, абсолютно недостаточно для занятий в университете. Нам задавали читать такие сложные тексты, что мне приходилось постоянно лезть в словарь. Я сократила сон до 5 часов в сутки, остальное время посвящала ивриту. Стояла весна. Вокруг все цвело и благоухало незнакомыми дурманящими запахами. То ли нервы не выдержали, то ли запахи одолели мой иммунитет. В одну из ночей коварно подкралась моя старая вражина астма и атаковала с новой силой. Пришлось не только бросить занятия, но и лечь в больницу. Так печально закончилась моя подготовка в Иерусалимский университет на юридический факультет.

Я провалялась в больнице две недели. Врачи вынесли мне суровый приговор: если хочу выжить, надо

сидеть на строгой диете, принимать новые лекарства и ни в коем случае не переутомляться. Мечты о славной юридической карьере на базе законов Израиля пришлось оставить. Я затосковала. Мне было только двадцать четыре года. Самое время для карьерного роста и любви. Ни того, ни другого у меня не было. И тут вдруг, когда я уже дошла до идеи всеми правдами и неправдами переместиться в Америку, где царствовал знакомый мне английский язык и жили родители папиной жены и моя московская подруга Лена, подвернулся Ромка. Именно подвернулся. Я сидела на лавочке, печально созерцая красоты Мертвого моря, куда меня папа повез развезаться, и тут вдруг рядом со мной свалился на землю, подвернув ногу, симпатичный молодой человек. Бывает же такое! Мы с папой оказали ему немедленную помощь, предложив отвезти его в ближайшую больницу. Он согласился. В больнице, кроме растяжения связок, слава Богу, ничего у парня не обнаружили. Таким образом, его растянутые на ноге связки связали нас вначале приятельскими, а потом и более тесными узами. Ромка был чуть постарше меня, холост, мил лицом и строен телом. Не интеллектуал, но художник-прикладник, к тому же работающий, с заказами. Единственное, что разделяло нас (пока не катастрофически) это его провинциальное происхождение. Ромка был из молдавского городка. Такие городки на идише называются штетл. Мы, евреи Советского Союза, все когда-то вышли из местечек. Я это сделала на три поколения раньше Ромки, чем, соответственно, гордилась. Ромка был, что называется, местечковый, но я все равно в него влюбилась и решительной рукой упрятала Гришу в глубь воспоминаний. «Пришла пора. Она влюбилась...») Наш роман с Романом развивался так быстро, что я не успела и оглянуться, как был назначен день свадьбы. Мой папа, в общем, не был против нашего брака, но уговаривал нас хотя бы немного повременить, чтобы получше узнать друг друга. Ромкина мама, которой я сразу чем-то не угодила, тоже советовала подождать, хотя бы год. Но мы были молоды и влюблены. И вообще, разве в наше время кто-то слушает родительского совета! Словом, свадьба наша состоялась очень скоро, по всем еврейским

правилам и законом с раввином, хупой, кружением невесты в радиусе двух метров вокруг жениха и хрустом бокала под его каблуком. Мазлтов!

Местечковость моего Ромки нивелировалась ситуацией, в которой мы оба должны были измениться, чтобы приспособиться к жизни в новой стране. Бог с ней, с этой злополучной местечковостью! Гораздо печальнее было мое запоздалое открытие, что познания моего молодого мужа в сексе были весьма примитивны, на уровне homo soveticus. А мне, после Гришиных изысканных уроков в любви, стандартное совокупление, пусть и с любимым человеком, было совсем не в кайф. Я пыталась жестами и словесными намеками дать понять мужу, как возбудить мое тело, чтобы оно смогло ответно реагировать на мужнину нехитрую любовь, но тщетно. Мои попытки не увенчались успехом. К тому же, я очень быстро забеременела, и моя недремлющая астма дала отрицательную реакцию на присутствие инородного тела в моем теле. Надо было купировать приступы астмы, и тут уже было не до грамотного секса.

Натан родился семимесячным, крошечным существом. Он забирал всю мою любовь, время и энергию. Для Ромки оставались жалкие крохи. Ромка долго терпел мое невнимание, граничащее с безразличием, и потребительское отношение к себе.

– Ромка, съезди за лекарством, выгуляй ребенка, свари и разогрей себе обед, пойдешь, подай, принеси..., – раздавался мой усталый, холодный, но требовательный голос.

– Сейчас, подожди, дай отдохнуть, отдышаться, отстань... Ты меня больше не любишь. Ты стала злобной мегерой, типичной еврейской мамашкой. Я не могу больше терпеть. Я уезжаю к маме.

И он уехал, оставив меня с годовалым Натанчиком и вновь обострившейся астмой. Наша семейная жизнь продлилась около двух лет. «Была без радости любовь, разлука будет без печали», – надеялась я. Но жизнь куда сложнее, чем прекрасные и мудрые лермонтовские строки. После развода с мужем потянулись долгие годы,

наполненные заботами и постоянными походами к врачам. То я болела, то Натанчик. Моя психика была на грани нервного срыва. Но ситуацию спас, как всегда, папа.

– Хватит сидеть дома и кудахтать над ребенком. Все! Отдай мальчика в детский садик и устраивайся на работу. Есть прекрасное место консультанта в Министерстве абсорбции. Могу тебя туда устроить. Твоего советского диплома вполне достаточно. Поработаешь, поднаберешься опыта. Забота о других людях отвлечет тебя от жалости к себе. Приведи себя в порядок! Купи пару платьев, костюм. Словом, оденься, подстригись, наведи марафет на унылом лице и вперед на работу!

Я была послушной дочерью и всегда слушала папины советы. Папа был мудр и практичен. Так я начала работать в Министерстве абсорбции. Много лет пахала за небольшую плату на чистом энтузиазме. Потом меня повысили в должности. А потом мой энтузиазм иссяк. Спасательная лодка разбилась о подводные камни...

Гришин е-мейл притягивал мой усталый взгляд. Я пометила этот е-мейл звездочкой и сохранила под шапкой «Личное», чтобы он, не дай Бог, не стерся.

«Милый мой, далекий, некогда очень близкий человек!» – любовно-высокопарно начинала я свои письма и потом еще строчила несколько страниц в том же экзальтированно-романтическом духе.

«Здравствуй, Мариночка! Твой эпистолярный шедевр получил», – ласково-иронично отвечал Гриша и добавлял еще несколько строчек в таком же малообещающем нежность духе. Но я была слепа, не хотела замечать его иронии и продолжала забрасывать его страстно-любовными письмами, на которые он отвечал через пень колоду. Наша переписка продолжалась год. В конце концов, я пришла к выводу, что не могу больше любить его на расстоянии, что надо ехать в Москву и ковать железо, пока оно было горячо.

В Москве все еще жила моя школьная подруга Валя, которая после долгих лет молчания начала отвечать на мои письма. Валя предложила мне стол и дом на три недели. Я с

благодарностью приняла ее приглашение. Целых два месяца я готовилась к поездке в Москву. Закупала подарки, настойчиво приводила свою внешность в состояние, максимум приближенное к внешности двадцатидвухлетней девушки. Это сделать, конечно, было трудно, но я очень старалась. Похудела аж на пять килограммов, загрузила кожу лица магической отравой ботокса, выкрасилась в рыжевато-каштановый цвет, сделала модную стрижку а-ля паж и каждое утро бегала трусцой с гантельками в руках, уничтожая целлюлит и наращивая бицепсы и укрепляя мышцы в бедрах и ляжках. Словом, если очень постараться, всего за два месяца можно добиться без пластической хирургии, пусть не радикальных, но значительных перемен во внешности. Перед отлетом в Москву я придиричиво осмотрела себя в зеркале в одежде и без и осталась собою весьма довольна.

В аэропорту Шереметьево меня встречала Валя. Гриша приехать не смог, сославшись на скверное самочувствие и занятость выше крыши. «Плохое начало!» – грустно подумала я. Валя была узнаваема, но как-то сжалась, сгорбилась и стала меньше ростом. Ее некогда хорошенькое личико, в которое были влюблены многие мальчики из нашего класса, покрылось сетью мелких морщин. «Она, наверное, думает то же самое обо мне, – с волнением подумала я и тут же успокоила себя, – но я же сделала уколы ботокса и вообще целых два месяца полировала свою внешность. Нет, я выгляжу гораздо лучше».

Валина восьмидесятилетняя мама, напротив, выглядела много моложе своих лет и сохранила ясный ум и радостное восприятие жизни. Она обладала меня и приняла, как родную. Мы пили чай с домашними пирогами, которые я уже сто лет как не пекла и не ела, и полночи вспоминали прошлое, пережитое.

На следующее утро, я позвонила Грише на мобильный и предложила встретиться. С места в карьер.

– Умираю, как хочу тебя видеть, Гришенька, милый мой доктор! – лепетала я нежно-любовный бред.

– Да, да, конечно! Мы сегодня непременно встретимся в шесть вечера. Я приеду после работы..., – Гриша назвал кафе Н., которое помещалось где-то на Тверской.

Не помню, как я дотянула до вечера. Валя предложила мне утром прошвырнуться по центру, но я отказалась. Мне хотелось побыть одной, побродить по нашим с Гришей местам, поглазеть на ту больницу, где мы тайно любили друг друга. В кафе Н. я прибыла за полчаса до назначенного времени. Заказала мороженое и стала ждать. Где-то в полседьмого к моему столику подошел совершенно незнакомый мне, маленький, худенький, седенький, плешивый мужчинка в потертом свитере и уселся напротив.

– Извините, здесь занято! – сказала я и строго на него посмотрела. Только тогда я поняла, что передо мной возник Гриша, собственной персоной. – Эт-то ты? – еле выдавила я из себя, заикаясь.

– Я самый. А что не похож? – уныло ухмыльнулся Гриша. – Время нас не красит.

– Не похож..., – пробормотала я. Потом спохватилась. – Похож и не похож. – И бросилась было его обнимать, но застыла и просто чмокнула этого чужого, постаревшего, небритого человека в щеку. Он меня тоже ответно чмокнул в щеку и безжалостно произнес:

– Ты, знаешь, тоже ... изменилась.

– Мог бы сказать что-нибудь более джентльменское, – парировала я.

– Мог бы... Да какой из меня джентльмен!

Да, не так я мечтала встретиться с Гришей! Разговор наш потек совсем не в романтическом направлении. Гриша рассказал мне о том, что по-прежнему работает в той же больнице, только он теперь там заведует отделением. Что жена вышла на пенсию, сын вырос и уехал в Германию. А у него, Гриши, удалили злокачественную опухоль щитовидной железы и чувствует он себя неважно, так как эндокринолог никак не может подобрать нужную дозу гормона. Гриша выглядел безразличным и усталым и звучал в той же тональности. Мне хотелось пожалеть этого не старого еще телом, но иссохшего душой человека, отогреть

его, вселить в него немного бодрости. Я деланно улыбалась, шутила, что еще не все потеряно, даже пыталась хихикать, но мои потуги «оживить» его натыкались на душевную окаменелость и желчность характера. В конце концов, Гриша, подводя итоги нашего разговора, вдруг патетически изрек:

– Что ты, вообще, знаешь? Ты же не знаешь всей правды.

– А что я не знаю? Какая такая правда? Что ты имеешь в виду?

– Да нет, это я так... Лучше тебе не знать.

– Нет, раз уж ты начал, договаривай, – настаивала я, не ведая, что творю.

– Ладно! Пришла пора каяться. Я тогда оставил тебя в больнице на долечивание не потому, что я был такой храбрый и решительный, а исключительно по просьбе твоего отца. Он заплатил мне за твое долечивание. Просил уделить тебе особое внимание, присмотреть за тобой. Переслал письмо и деньги через твою тетю Надю. Три тысячи долларов. По тем временам это были большие деньги...

– Отец заплатил тебе за мое лечение или за «любовь»? – вырвалось у меня.

– За лечение. Любовь как-то возникла сама, потом...

– Возникла? Или ты ее разыграл, как по нотам, а потом, когда я тебе надоела, спровадил меня в Израиль к папе.

– Ты, как и в молодости, очень прямолинейно рассуждаешь, Марина. Все было куда сложнее...

Я молчала: просто не знала, что еще сказать. Молчание мое длилось довольно долго. Казалось, прошла вечность, прежде чем я решилась на какое-то действие. Я резко встала из-за стола. Мне вдруг расхотелось перебирать сложный букет мыслей, чувств и поступков тридцатипятилетнего доктора Григория Львовича в тот роковой, голодный 1980 год. Ломать не строить. Развенчивать героев проще, чем продолжать верить в их героизм.

– Ничего больше не говори! Я не хочу ничего слышать. Оставь мне немного иллюзий. Я пошла. До свидания! Может быть, я позвоню тебе... Или пошлю e-мэйл.

Я выбежала из кафе, как будто за мной гнались. Летела по Тверской, натываясь на людей. Прохожие шарахались от меня. «Куда летишь, милая? Смотри не споткнись!» – неслось мне в след. Я стала задыхаться, замедлила шаг, немного успокоилась. Шел второй день моего пребывания в Москве. Мне предстояло провести здесь три недели. Целых три недели в любимом, родном городе! Я вернулась домой к Вале, и мы стали составлять план, как проведем вместе это время.

Апрель 2011 г.



Моисей Борода

Песнь о лесах



днажды Шостаковичу позвонил Сталин.

– Дмитрий Дмитриевич, это Сталин Вас беспокоит, – произнёс он с отеческой теплотой и лёгким грузинским акцентом, от которого он, несмотря на своё – по анкете – русское происхождение так и не избавился. – Как Вы поживаете?

Шостакович попытался сообразить, что бы ему такое ответить, чтобы за ним не пришли сразу, но придумать ничего не мог. В голове вертелись только слова "Родина слышит, Родина знает" – а больше ничего. Но он всё-таки собрался с духом и сказал, что совершенно и бесповоротно исправился, и сейчас будет писать только такие мелодии, которые может запомнить советский народ. Только такие. Никаких других.

– Это хорошо, что Вы такой сознательный товарищ, – задумчиво произнёс Сталин, – и мне приятно констатировать тот факт, что мы в Вас, товарищ Шостакович, не ошиблись. А вот товарищ Прокофьев, к сожалению, не проявил пока такой сознательности. Товарищ Прокофьев ещё упорствует в своих формалистических изысканиях... Но мы поговорим с Вами об этом позже... Вы ведь не откажетесь со мной побеседовать, не правда ли?..

– Да, конечно, товарищ Сталин, конечно, – произнёс Шостакович с волнением в голосе и облегченно, но так чтобы не было слышно в трубке, вздохнул: ему стало ясно, что если за ним и придут, то уж по крайней не сейчас. – А всё же второй раз говорить "конечно" не следовало, – подумал он про себя. – После "товарищ Сталин" нужно было поставить точку.

– Но сейчас я Вас спросил о Вашем самочувствии, – продолжил товарищ Сталин, как будто не заметив волнения в голосе Шостаковича. – Так как же себя чувствует товарищ Шостакович?

– Спасибо Вам за заботу, товарищ Сталин, – ответил Шостакович и покрылся холодным потом. – Я чувствую себя хорошо... особенно после справедливой критики партии... Но у меня сейчас... – тут он замялся, не зная, можно ли занимать внимание вождя такой ерундой.

– Так что у Вас, товарищ Шостакович?

– Расстройство желудка, – произнёс Шостакович тихо и быстро.

– Расстройство желудка! – в голосе Сталина явно проскользнула отеческая озабоченность. – Расстройство желудка – это плохо. Почему композитор Шостакович, которого любит вся страна, должен страдать от расстройства желудка? Это неправильно. Мы Вам пришлём хорошего врача... – Лаврентий, как фамилия того врача, который лечил товарища Куйбышева и других ответственных товарищей? – Маринский? Майновский? Ах да, Марьяновский. Да, так вот, товарищ Шостакович, мы Вам пошлём хорошего врача, товарища Марьяновского. Это очень опытный, очень ответственный, товарищ и...

– Товарищ Сталин, – произнёс Шостакович на совершеннейшем пианиссимо – большего его голос выдать в этот момент не мог. – Товарищ Сталин, но я... – я уже выздоровел, то есть я совершенно выздоровел, я... полностью здоров. Я от всего сердца благодарен Вам за Вашу заботу, но... я, ей-Богу, не нуждаюсь во враче.

– Ей-Богу? Вы такой верующий человек? – заинтересованно спросил Сталин.

– Нет, нет, что Вы, товарищ Сталин, как можно! Это просто так, привычка в разговоре. Я...

– Ну почему Вы так стесняетесь, товарищ Шостакович? – мягко спросил Сталин. – У нас есть отдельные люди, отдельные индивидуумы, которые верят в Бога. Мы с этим пережитком прошлого не боремся. Зачем бороться? Наше советское общество – самое свободное общество в мире. Но на эту тему мы с Вами тоже поговорим

– позже. – Тут Сталин сделал паузу, видимо, раскуривая свою трубку.

– А над чем сейчас работает композитор Шостакович? – спросил он, наконец-то раскурив трубку. – Чем он порадует наш советский и в первую очередь наш русский народ?

– Я пишу сейчас ораторию "Песнь о лесах", – ответил Шостакович несколько более уверенным голосом: тут ему явно было чем крыть.

– Это хорошо, – медленно произнёс Сталин, и было слышно как он пыхтит своей трубкой. – Это хорошо. Оратория – хороший жанр в нашем социалистическом искусстве. И чему посвящает свою ораторию товарищ Шостакович?

– Героическому труду счастливого, свободного советского народа, – скороговоркой ответил Шостакович, на ходу соображая, довольно ли эпитетов или надо было ещё что-то прибавить. – Вот сейчас я пишу музыку на стихи "Нас ведёт окрыляющий гений".

– Окрыляющий гений, – так же медленно произнёс Сталин, как бы пробуя вкус этих слов на язык, – окрыляющий гений... И кто же, по мнению композитора Шостаковича, этот окрыляющий гений? – В трубке опять послышалось посапывание – видимо "Герцеговина-Флор" разгоралась в этот раз как-то с трудом.

Шостакович промолчал, деликатно предоставляя собеседнику принять решение по поводу окрыляющего гения.

Товарищ Сталин тоже помолчал, может быть, надеясь на продолжение, потом же медленно, подчёркивая свою убеждённость в высказываемом, произнёс:

– Нам нравится, товарищ Шостакович, что Вы такой сознательный товарищ. Нам нравится, что товарищ Шостакович извлёк уроки из дружеской товарищеской критики и пишет музыку, которую будет понимать наш советский народ. И хотя я ещё не советовался с товарищами из Политбюро, но думаю, что они будут того же мнения: товарищ Шостакович заслуживает поощрения. Товарищ

Шостакович заслуживает Сталинской премии первой степени. Как Вы думаете – прав здесь товарищ Сталин?

Тут голос на другом конце провода приобрёл такую отеческую теплоту, что Шостакович вновь покрылся холодным потом и голос его вновь упал до субито пиано.

– Да... то есть нет... то есть... я не знаю, товарищ Сталин, это как-то нескромно с моей стороны...

– Вы скромный человек, товарищ Шостакович! – прервал его Сталин. – И нам нравится, что композитор, которого любит вся страна, такой скромный товарищ. Когда Ваша оратория будет готова, Вы можете показать её мне. Возможно у меня будут замечания по оркестровке или по хоровой части. Я конечно не специалист но...

Тут Шостакович почувствовал что, может прервать окрыляющего гения и сказал: Разумеется, конечно. Даже и клавир...

– Нет, нет, клавир не обязательно. Партитуры достаточно, – произнёс товарищ Сталин, как бы обдумывая, действительно ли ему будет достаточно партитуры. – Когда она будет готова, позвоните мне. Товарищ Поскрёбышев Вас сразу соединит. А теперь Вы меня извините, товарищ Шостакович. Мне было приятно с Вами поговорить и узнать что Вы – очень сознательный товарищ. А то некоторые, видимо, несознательные товарищи, – тут Сталин сделал паузу, по-видимому советуясь со своей трубкой, какой ему выбрать тон, и медленно, как бы вскользь продолжил, – утверждают, что товарищ Шостакович пишет вокальный цикл "Из еврейской народной поэзии" и даже сочувствует Бунду...

– Что Вы товарищ Сталин, упаси Бог! – прервал Шостакович, и подумал, что вот он опять помянул Бога, – я...

– Почему Вы так волнуетесь товарищ Шостакович? Вам нельзя волноваться – ведь у Вас расстройство желудка! – отечески пожурил Сталин.

– Нет, нет, товарищ Сталин, оно у меня прошло, вот буквально как только Вы позвонили, ...как только Вы позвонили, так и прошло. Но Бунд... – я, товарищ Сталин, даже не знаю, что это такое... – ответил Шостакович,

пытаясь угадать, что же стоит за вопросом и когда за ним придут.

– Я не сомневался в Вас, товарищ Шостакович! – голос Сталина опять звучал по отечески тепло. – Я не сомневался в том, что композитор, которого любит вся страна, который признал свои ошибки и пишет мелодии, понятные народу, не будет писать музыку на стихи сионистских агентов. Я желаю Вам, товарищ Шостакович, дальнейших успехов. До свидания, – сказал Сталин и положил трубку.

Шостакович тоже положил трубку. Потом он посидел на стуле, медленно отходя от беседы с Окрыляющим Гением, Учителем, Другом и по совместительству Отцом, и наконец, нашёл в себе силы встать.

Он зашёл в туалет, плотно закрыл за собой дверь, открыл кран на полную мощность, так, чтобы сквозь шум воды ничего нельзя было услышать, и, склонившись над раковиной, произнёс свистящим шёпотом: Отходную по тебе, негодяй – вот это бы я написал! Это бы я написал!

Потом, видимо, испугавшись, как бы следы его высказывания не остались где-нибудь, осмотрел внимательно раковину, закрыл кран, тихо вышел из туалета, прошёл к своему рабочему столу и сел дописывать "Песнь о лесах" с мелодиями, понятными народу.



Елена Матусевич

Нина Павловна Крылова

Два рассказа

В вагоне-ресторане



н ни о чем не думал, ничего такого не ожидал. Всем был доволен. Вошел, сел. Она – напротив. Никогда никаких претензий. Нормально все. А тут, и что это я все верчу головой? Туда пошел, сюда пошел, надел куртку, снял куртку. Сел, встал, опять сел. Потом в тамбур: вытащил сигарету, убрал сигарету, повертел портсигар, убрал его в карман, оглянулся, раздумал, вернулся, опять сел. И когда это она растолстела так? Давно?

Она сидит напротив, смотрит, гладит его руку, наклоняет голову, ловит взгляд. Говорит что-то, говорит, смотрит на него. Вертит в руках карты, раскладывает, мешает, оставляет. Берет его руку около запястья, тянет к себе. Он высвобождает руку, смотрит мимо, вверх, потом в окно, потом в газету. Опять встает, идет к прилавку. Взял сок, смотрит перед собой, оставил сок на прилавке, отошел. Окликает бармен: «Вы сок забыли». Вернулся, взял сок. Сел, смотрит в газету. Та же страница второй час.

Она – все там же, смотрит на него. Когда, кто? Еще сегодня утром все было как всегда, он шутил, они оба были в хорошем настроении. В кой-то веки вырвались в отпуск без детей. Внутри все сжалось, резко затошнило. Она инстинктивно оглядывается, ища откуда идет опасность. Оба говорят, она — много, с просящим выражением лица, он — мало и раздраженно. Он не слушает, он только видит совсем близко перед собой ее расплывшееся лицо, тусклые, дурные волосы. Она грузно встает, поворачивается, идет по

проходу. Он с отвращением смотрит ей вслед. Его передернуло.

Ему стыдно за свою рубашку, за бесцветные клеточки, за бесформенные бледные штаны и уродливые ботинки. Он обирается, трогает редеющие волосы. Встает, снова идет к прилавку, снова берет сок, снова долго, очень долго стоит в проходе, не в силах оторваться от прилавка и тем самым потратить эту самую последнюю возможность пройти еще раз мимо нее, мимо той, другой, чужой, красивой, что сидит там, у противоположного окна. Он стоит у прилавка и тянет время, перед тем как выйти в тамбур, в свой вагон, на свое место, в свою жизнь, ставшую вдруг невыносимой.

Пара сошла. Поезд тронулся. Женщина у окна рассеянно помешивала деревянной палочкой кофе.

Нина Павловна Крылова

– Да вы ешьте еще пироги, вот эти еще попробуйте, таких и не печет теперь никто. Да, так вот, я его сама обмыла, вы знаете. Не стала никому звонить из детей. Сама хотела. Им он папа, дед. Да я уже и сама привыкла, старость долгая, у нас уже правнуки большие, ну вы знаете сами. Вроде как мы с ним всегда баба с дедой были, как в сказке. А тут выдохнул он, вот тут на диване, вот где вы сидите, - да вы сидите, там удобно, - и знаете, как интересно, вроде снова стал Павлом. И с Павлом мне одной надо было попрощаться, пока никто не знал еще. Одной. Да нет, он в общем-то не болел особо. Он меня, душа моя, никогда не мучил. И тут тоже. На руках у меня скончался. Я не хотела, чтобы никто кроме меня к нему прикасался. Все сама сделала, и знаете, это так хорошо было, тихо, светло, так я довольна осталась. Для детей он хоть и родной, а все покойник. А мне он муж был, муж. Кому же еще его тело обмывать как не мне? Оно же мне родное. Я с любовью, и с какой нежностью, и так рада была, что успела. Вот вы удивитесь, а я рада была, истинно говорю. Обмыла, передела его и села рядом посидеть. Больше 60 лет прожили, все суета была. А тут гляжу на него – Паша-то мой умер. И знала его одна я. Любил он меня очень, счастливая

я. А вы знаете, как мы встретились? А, и вы не знаете? На танцах, как положено. Мама ваша большая любительница была до танцев! И такая модница, вы все такие! Ну, и я туда же, на танцы хлебом не корми. А я хорошенькая была, и мама нас с Марусей, ну с бабушкой, то есть, твоей, обшивала так, чистый шик. Ну, ты-то помнишь, она тебя еще успела после войны пообшить маленькую. Да, еще маму твою моя мама, Юзя, обшивала. Давние это связи, дореволюционные. Да, так Паша сразу ко мне подошел и он отходил больше. Весь вечер мы протанцевали, ну и провожал. Все, как положено. Вот ведь судьба, муж с войны вернулся, редкое счастье, а сына мы с ним похоронили, Мишеньку. И ведь умница какой был! Ну да мама твоя помнит. Да ведь известно, без горя редко кто жизнь проживет, а вот без счастья, сколько хочешь. Саша-то добрый у меня, но без царя в голове. Ну, куда ему было в его возрасте, сам дед давно, на такой молоденькой жениться? Кончится это плохо. Она все ластится ко мне... Бог с ней. С годами-то, по правде, не больно-то умнеют. Мудрость приходит не на пустое место, а к тому, у кого ум уже был. Умный умнеет, а дурак дуреет.

Так я часа два тут с ним просидела, на диване. Потом уж позвонила Саше, он сразу прибежал, засуетился, забеспокоился, испугался за меня, мама, мама. Внукам и правнукам давай звонить. Хорошие у нас детки, это верно. А чего тут пугаться? Срок пришел Паше, я его проводила, простилась, ни в чем перед ним не грешна, а уж он передо мной и подавно. Что теперь? Мой срок не пришел еще, так я поживу, сколько Бог даст, с удовольствием поживу, врать не буду. Дети все дивились на меня, что я не плакала. А я уже выплакалась за те два часа, что одна с ним просидела. Слезы старческие тихие, друг мой. Силы уже не те чтобы громко-то плакать. Да и не осталось у меня слез, душа моя, после Мишенькиной молодой смерти. А как мучился ребенок... А тут к чему? Все, как положено.



Жюль Ромен

«Симпатии и встречи»

Из мемуарной книги

Перевел с французского Эдуард Шехтман

ЧАРЛИ ЧАПЛИН



Оздней осенью 1940 года, т.е. спустя несколько месяцев после нашего приезда – на временное жительство - в США, мы с женой были приглашены на обед к американскому историку Биллу Дюрану. Он сказал, что за нами заедет автомобиль (его дом был в предместье Нью-Йорка), который заберет и наших старых друзей супругов Метерлинков[1], также ожидавшихся на этом обеде. Он добавил, что среди других приглашенных должен присутствовать Чарли Чаплин, которому будет очень лестно, по словам историка, познакомиться с нами.

Меня тоже крайне обрадовала мысль увидеть «гениального клоуна». Я уже столкнулся с ним несколькими годами раньше. Он был проездом в Париже, и Жак Копо[2] представил нас друг другу. (Не знаю, где познакомился с ним сам Копо; скорее всего, во время продолжительного пребывания со своей группой в США в годы Первой мировой войны.) Но та встреча, уже давняя, была совсем краткой. И я, действительно, обрадовался, что увижу Чарли Чаплина вновь, притом подольше.

Предвкушение интересного знакомства разделяли, явным образом, и Метерлинки. Мы говорили об этом, пока машина неслась в наступившей темноте. Беседа наша, ночь, оба мы плохо знали предместье Нью-Йорка — из-за всего этого не могу сказать, где же находился дом Билла Дюрана.

Как бы там ни было, пройдя через красивую дверь, мы оказались внутри уютной гостиной, обставленной с

большим вкусом. Другие приглашенные, все американцы, уже приехали. Я вспоминаю, что там были два или три политических деятеля и несколько представителей нью-йоркской интеллигенции.

Я не ожидал, конечно, встретить Чаплина в костюме бродяги, который был мне так памятен - человечек с небольшими усиками, шляпа-котелок, тросточка и большие башмаки. И притом я часто видел фотографии Чаплина «в цивильном». Но этот достойный джентльмен, одетый в безупречный смокинг и особенно его явно самодовольный вид меня несколько смутил. Он дал нам понять, что очень хорошо знает, кто мы такие, Метерлинк и я. Было ли это результатом личной культуры? Просветил ли его на сей счет наш хозяин? Не могу об этом судить.

Я был несколько удивлен и – признаться ли? – разочарован. Потому что Чаплин вознамерился показать, что он не собирается нас избавить ни от одной из своих точек зрения на положение дел в окружающем мире. Рядом с ним были два европейских писателя, оба немало повидали на своем веку, были политики, американские журналисты, очень известный историк - у каждого из них нашлось бы за душой что сказать. Но Чаплин говорил с непререкаемой уверенностью записного оратора, твердым голосом, без малейшего колебания и, увы! без малейшего следа того обаяния и той грации, которыми мы наслаждались в стольких фильмах.

Казалось, он знает все. Он знал, чем кончится битва за Англию, которая была тогда в самом разгаре. Знал тайные намерения Черчилля, Сталина, Гитлера и Рузвельта. Знал, когда и как Соединенные Штаты вступят в конфликт. Он знал дату конца войны и точные обстоятельства, при которых это произойдет. Должен сказать, что я не смог проверить основательность этих предвидений, потому что в какой-то момент перестал его слушать.

Этот почти монолог, изредка прерываемый несколькими вежливыми репликами того или иного гостя, продолжался во время аперитива и первой части обеда. Мы съели одно блюдо и ждали, когда принесут следующее. Внезапно Чаплин воткнул вилку в свою булочку, затем

сделал то же самое с вилкой и булочкой соседки по столу. И случилось чудо. Мне показалось, что элегантная столовая преобразилась в убогую хижину искателя золота; смокинг исчез, можно было видеть лишь одежду бродяги и маленькие усики. Всеведущий и уверенный в себе джентльмен растаял, сменившись несчастным существом с нежными и кроткими глазами. Чарли сыграл нам знаменитый танец булочек из «Золотой лихорадки». Это было потрясающе. Он остановился, на наш взгляд, слишком быстро и чуть улыбнулся, как бы извиняясь. Трапеза возобновилась, равно как и лекция о положении в современном мире и его будущем.

К концу обеда, когда несколько приглашенных похвалили качество еды, Билл Дюран сказал нам:

Мой повар китаец. Он знает для каких знаменитых людей работал, и был бы, конечно, счастлив придти их поприветствовать.

Повар появился. Он обошел вокруг стола, в поклоне, с искренней улыбкой на широком восточном лице. Тут и там ему выражали благодарность. Когда он приблизился почти вплотную к Чаплину, тот к нему повернулся и произнес довольно длинную фразу, где наиболее различимыми звуками были «вонг», «чин», «куанг», «дзен» и т.д. Повар казался немного озадаченным, но довольно быстро овладел собой и ответил несколькими словами, которые вроде бы сказаны были на том же самом языке. Чаплин ему ответил - на этот раз довольно кратко. Наконец повар поприветствовал всех в последний раз и ретировался с восхищенным видом.

Вы, видно, знаете китайский? – слышались несколько голосов, обращенных к Чаплину.

Я? Ни одного слова. Впрочем, повар, похоже, не очень-то удивился. Он, очевидно, подумал, что я жил в провинции далекой от его, чем и объяснил различия в произношении. А он слишком вежлив, чтобы как-то показать, что совсем меня не понял.

Я часто вспоминал этот вечер. Я говорил себе, что просто невозможно, чтобы Чаплин, который создал это нежное и восхитительное существо, нашего Чарли, был в

частной жизни почти невыносимым господином из-за своей напыщенности. Я представлял, что он, бедняга, должен был держаться следующего рассуждения: «Я оказался в высокоинтеллектуальной среде, окруженный знаменитостями, для которых привычка думать является чем-то повседневным. Не надо, чтобы они принимали меня за простого клоуна. А надо, чтобы они поняли: я тоже умею размышлять, я тоже интересуюсь мировыми проблемами, и у меня есть соображения, как будет развиваться война». И он, должно быть, старался находиться на том, что считал нашим уровнем, до того даже, что, опьяненный звуками собственного голоса, не знал как остановиться. Дважды он позволил себе идти согласно собственной природе, в момент танца булочек и в разговоре с поваром «по-китайски». И, возможно, ему было чуть стыдно, будто тем самым он дал некую «слабину», но он не подозревал, что, по крайней мере, для меня эти два очаровательных эпизода спасли вечер.

СОМЕРСЕТ МОЭМ

Я видел его несколько раз в Англии, еще до начала войны 1939 года. Но именно в Нью-Йорке, в 1940-м, я познакомился с ним по-настоящему.

Он не скрывал, что многим обязан таким французским писателям как Флобер и Мопассан. Само движение его фраз, построение сюжета свидетельствовали об этом.

Я заново читал или перечитывал некоторые его работы по-английски. И я мог себя лишь поздравить с тем, что он имел из французской культуры в своем духовном багаже.

В 40-м он был самым знаменитым и самым востребованным в Соединенных Штатах из неамериканских писателей. Голливуд часто предлагал ему сотрудничество. Но эта слава не сделала его менее пронизательным по отношению к киноиндустрии.

Именно в эту пору он рассказал мне следующую короткую историю.

«Однажды я получаю из Голливуда телеграмму с предложением купить у меня кинематографические права на

одну из моих работ. Мне предлагают довольно значительную сумму, которая будет выплачена после того, как я дам принципиальное согласие. Так как сумма эта действительно, весьма радовала глаз и так как у меня уже давно больше не было иллюзий относительно эффективности борьбы за детали, кои автор может отстоять, чтобы защитить свое детище в кино, я ответил, что в принципе согласен. Деньги поступают. Немного погодя новая телеграмма: не примирюсь ли я с возможными изменениями, которые потребует перенос вещи на экран? Я отвечаю «да», присовокупив пожелание, чтобы эти изменения были так мало заметны, как только это возможно, и к тому же мне показаны. Еще несколько дней - и новая телеграмма: «Согласны ли вы на изменение названия? (И предлагают мне одно, которое не слишком отпугивает.) Существующее название не кажется нам очень подходящим для публики» Я отвечаю: «Да, если вам так хочется», подумав, что те мои верные читатели, которые книгу знают, будут сожалеть, что их старый друг выказал признаки слабости, но у них не будет повода оплакивать невосполнимый урон, нанесенный этой одной из его работ, которая им нравится. Еще через две или три недели - опять телеграмма: «Настаиваете ли вы, чтобы в фильме фигурировало ваше имя? Наш сценарист вложил туда столько своего, что был бы счастлив под всем этим подписаться». Я не мешкая отвечаю: «Делайте все, что вам угодно!», а про себя добавляю: «Какая удача! Мне больше не надо сражаться. Сколь велики бы ни были их глупости, я больше за них не отвечаю, мне теперь их никто не припишет. За права уже заплачено. Что с этими парнями самое главное».

СТЕФАН ЦВЕЙГ

Зима и лето 1936 года были особенно благоприятны для нашей дружбы. Мы с женой проводили многие месяцы в Ницце. Цвейг делал почти то же самое, у нас были предложения для частых встреч, будь это в квартире, которую мы снимали на Английской набережной или в каком-либо общественном месте (кино, кафе, ресторан). Именно тогда я больше всего имел возможностей судить о нем не только

внешне как о человеке, каким он был, но также как о писателе, занимающемся своим ремеслом, и о его отношениях с собратьями, иные из которых вызывали у него уважение и даже восхищение. Бывало, он встречал у меня в эту пору Андре Жида, Мартина дю Гара и др.

15 июля 1940 года мы прибыли семьей в Нью-Йорк, чтобы прийти в себя после победы Гитлера над Францией и воцарения режима Виши. Одним из сюрпризов для нас было встретить почти сразу Стефана Цвейга и его молодую жену Лотту, они пересекли океан несколькими днями раньше.

Мы раза три обедали вместе в маленьких ресторанчиках Нью-Йорка. Цвейг был довольно откровенен с нами, суждения его были окрашены горечью. «С начала войны я остаюсь для англичан, несмотря на свою натурализацию, *alien enemy*[3]. Причем мой паспорт, хотя и британский, свидетельствует об этом хорошо видимой пометкой. Когда я его предъявил, чиновник посмотрел на меня как на пустое место. У них нет и малейшего уважения к человеку, каким я являюсь. Я поступил бы лучше, последуй вашему совету. Французы, по крайней мере, пока они не были завоеваны, учли бы этот момент. Вы и ваши друзья меня бы защитили».

Стефан Цвейг с женой в начале января 1941 года поселились в Нью-Хевене, университетском городке в Йеле; Цвейг считал, что нуждается для своих работ в университетской библиотеке, одной из самых богатых в мире. Но потом, порядком уставшие зимой от влажного холода Нью-Хевена и также, я полагаю, от постоянного одиночества, они вернулись в начале весны в Нью-Йорк, где и обосновались до конца июня.

Тогда мы часто встречались. Мы проводили долгие часы вместе. Я вспоминаю длинные прогулки в районах Нью-Йорка, которые хорошо знал и где, пожалуй, мог бы быть гидом; среди прочих и Бруклин в чередескончаемых освещенных солнцем авеню. Бруклин и Миртл авеню не давали нам, увы! забыть тяготы времени и его угрозы. Цвейг различал их с очевидностью, которая в устах другого казалась бы отчаянием. У него же тон благожелательной мудрости, им сохраняемой, заставлял думать, что

философская безмятежность и даже ирония - ирония очень мягкая, с толикой религиозного чувства - как-то утешали его в этом видении, столь ясном.

В конце июня, охваченный безмерной усталостью, которая показалась мне внезапной и загадочной, он покинул Нью-Йорк ради маленькой земли в северном предместье, Оссининг, на берегах Гудзона, сказав, что рассчитывает там провести все теплое время года. 13 июля мы поехали к нему повидаться, прежде чем самим уехать в Вермонт, а затем в Канаду. Мы просто поразились перемене, происшедшей с Цвейгом за считанные недели. У него был вид человека, разбитого физически и морально. Даже его жена, нежная Лотта, была в меланхолии. Я вспоминаю фразу, которую он произнес с печальной улыбкой в присутствии Лотты, ничего на это не возразившей: «Женившись на молодой женщине я думал обеспечить себе запасы хорошего настроения на годы своей старости. Но теперь именно я обязан ее взбодрить».

В этот же день, в Оссининге, он сообщил нам, что снова изменил свои планы и вместо того, чтобы провести лето в красивом доме, где принимал нас, намерен уехать в Южную Америку. Он не мог нам сказать, сколько времени будет оставаться там. Наша разлука рисковала стать долгой. Но, расставаясь с ним, я и думать не думал, что больше никогда его не увижу.

Прибыв в Бразилию, они устроились в Петрополисе, недалеко от Рио.

Между летом 1941-го и началом 1942 года мы с женой получили множество писем от Стефана и Лотты. В них давало себя чувствовать нарастающее отчаяние. В частности, он с ужасом ждал дня своего 60-летия, который приходился на осень 1941-го. Он, без сомнения, представлял себе, как праздновал бы в прошлом эту годовщину в Австрии – весьма торжественно, это очевидно, - удостоенный всякого рода почестей, обласканный своими друзьями. Теперь же он приготовился отметить юбилей в одиночестве и забытый - по крайней мере, так это выглядело - всеми.

Я сделал все, чтобы послать ему хоть какой-то знак дружбы. Следует сказать, что перед войной я прочитал

доклад, озаглавленный «Стефан Цвейг, великий Европейец». Я распорядился, чтобы для него сделали в Нью-Йорке две книжечки, одну на французском языке, другую на английском (невозможно было ее сделать на немецком) и чтобы книжечки эти вручили ему в день его юбилея. Этот жест, мне кажется, доставил ему удовольствие.

В феврале 1942 года мы оказались в Мехико. Именно там в понедельник, 23-го, Альфонсо Рейес[4] сообщил мне ужасную новость о двойном самоубийстве Стефана Цвейга и Лотггы.

Ровно шесть дней спустя я получил последнее письмо от Цвейга, датированное 19 февраля, т.е. написанное за три дня до его смерти. Вот это письмо:

«Петрополис, Бразилия 19 февраля 1942

Мои дорогие друзья, как мне вас нехватает в этот час! Я еще работаю, но без подъема. Я чувствую себя уставшим не меньше, чем в Оссининге, где мы виделись последний раз. Вот уже почти десять лет, как я веду эту жизнь — от одного временного состояния до другого, от одной неуверенности до другой и меня настигают депрессии, особенно когда я не вижу ни единого шанса, что ближайшие годы позволят мне как-то стабилизироваться. Я пытался начать роман, довольно объемистый, но мне нехватает здесь материалов, а «Монтень» идет куда медленней, чем ожидал. Эти прошедшие годы были столь давящими, что часто спрашиваю себя, где найти родник молодости. Без веры, без энтузиазма, с единственно только своим интеллектом, я иду как на костылях. Однако не хочу докучать вам своей депрессией, вполне, впрочем, обоснованной, а хочу сказать, как счастлив узнать от вас о Мексике. По всему, что мне известно, там существует интеллектуальная жизнь, активная и даже кипучая; а вам ведома моя вера в латино-испанское возрождение: убежден, что эти великие толчки пробудили во всех старых народах источники, казавшиеся иссякшими... Дерево без корней — это вещь довольно неустойчивая, друг мой. Я счастлив, что ты видишь свои книги опять на своем языке[5] и что с твоей отважной компанией ты держишься прямо и гордо... Странная вещь, не любят писать, если знают, что письма

приходят «охлажденными» из-за длительности доставки - и здесь я чувствую себя в полной изоляции, ведь неделями не получаю почты. Я вспоминаю твое прекрасное стихотворение юношеской поры «Сегодня я не получил письма». Ты предчувствовал, как это всегда бывает у поэта!

Карнавал в Рио – это нечто фантастическое. К сожалению, я не смог дать себя увлечь этой волне удовольствия и опьянения; а как когда-то порадовало бы видеть весь город танцующим, шагающим, поющим в течение четырех дней без полиции, газет, без торговли - все это людское множество, объединенное только радостью!

Тысяча приветов вам обоим!

Ваш Стефан Цвейг»

...Мне уже случалось говорить, что смерть Стефана Цвейга была одной из самых больших горестей моей жизни. Больше мне добавить к этому нечего.

Примечания

[1] Морис Метерлинк (1862-1949) – бельгийский драматург, лауреат Нобелевской премии (1911).

[2] Жак Копо (1879-1949) – французский актёр, режисёр, писатель.

[3] alien enemy – гражданин враждебного государства (англ.)

[4] Альфонсо Рейес (1899-1959) – мексиканский писатель.

[5] Это намек на одно из страданий Цвейга, о котором он говорил мне не раз. Тогда как по прибытии в США многие франкоязычные писатели без малейших видимых усилий создали в Нью-Йорке издательский дом «Editions de Maison Française», который публиковал по-французски, среди других, работы Моруа и мои собственные в течение всего нашего пребывания там, невозможно было и представить создание издательского дома на немецком языке. И это несмотря на присутствие в США почти всех крупнейших немецкоговорящих писателей того времени, таких, помимо Цвейга, как Томас Манн, Брюкнер, Фейхтвангер, Франц Верфель и десятки других. Цвейг, которого переводили на очень большое число языков и книги которого даже в течение этого смутного времени сразу же выходили на английском, французском, испанском, страдал безмерно, что никогда не мог увидеть своей даже строчки, изданной на немецком.



Лея Гольдберг

Любовь анхора¹

Перевод с иврита Лилии Креймер

Среди хищных птиц анхор – самая редкая
Из одного сна



Среди хищных птиц анхор – самая редкая. Он чуть меньше орла, а сокол быстрее его. Голова анхора округлая, клюв загнут, шея длиннее, чем обычно у хищных птиц, ноги почти такие же длинные, как у ястреба. Гнездится анхор в расселинах голых, пустынных скал. Гнездо серое, неприметное и напоминает временное жилище царя в изгнании. В полёте он широко расправляет крылья, намечает свою добычу с большой высоты, кружит над ней семь кругов и только тогда падает на неё. Охотится анхор в одиночку. Не то, что стервятники, птицы тяжеловесные и живущие стаями. Одинокий и дерзкий, на

¹ Название птицы я выбрала несколько изменив слово "анакорет". В переводе с греческого оно означает "отшельник" и в современном русском языке считается устаревшим. А.С. Пушкин использовал его для характеристики образа жизни своего героя. Он писал: "Онегин жил анакоретом". Автор рассказа на иврите дала птице название ятур. Не найдя его в доступной мне литературе, я обратилась в Академию языка иврит, которая подтвердила, что и в её словарном запасе подобное название птицы не найдено. Поэтому доктор Керен Дубнова из этой Академии склонна, как и я, предполагать, что название создано Леей Гольдберг от корня "תור", говорящего о путешествии, странствовании. Я со своей стороны в силу особенностей русского языка позволила себе выбрать имя птицы исходя из другого свойства, которое неоднократно подчеркивает автор рассказа: уединённого образа жизни. (Прим. пер. – Л.К.)

головокружительной высоте, анхор высматривает свою добычу в местах, далёких от человеческого жилья. И потому не многие могут сказать, что видели всё величие его полёта, редки упоминания о нём в глубокой древности, о нём не сложены пословицы и притчи, не воспет он и в песнях.

Анхор поддаётся дрессировке. И если человек приучит его клевать мясо со своей руки, то анхор будет предан ему, будет любить его и снова, и снова возвращаться на эту руку. Но анхор не птица для охоты – живут в наших местах не охотники, а пастухи, которые поселились в приморских горах и в долинах, образованных между скалами. По древней традиции считается, что анхор в доме – добрый оберёг для хозяина, он хранит дом от зла и дурного глаза.

Во второй месяц весны, спустя десять дней после запоздалых дождей, принёс старый Махия годовалого с подрезанными крыльями анхора в подарок молодому Хашиму, старшему сыну главы племени, да будут благословенны его стада. Три дня носил Хашим анхора на руке, не давая ему ничего, а на четвёртый накормил со своей руки парной телятиной. Анхор ел мясо на его крови, и душа птицы прирастала к душе молодого Хашима. И анхор сидел с ним в комнате, спал под куполообразным потолком на высокой площадке столба для освещения над кроватью Хашима. Вскоре крылья анхора отрасли, и молодой Хашим взял его с собой на пастбище. Там, на склоне горы в расщелине скалы на высохшей от солнца и суховея траве, пасли скот. С ближайшей горки видны были кипарисы, окружавшие просторный дом отца Хашима, да будут благословенны его стада. Острые вершины деревьев были похожи на копыя, устремлённые в синеву неба. Склон был широким, начинался он со старой, одинокой и согнутой временем оливы; её зеленовато-седая листва нашёптывала свои заклинания; его конец отвесно обрывался в пропасть. Здесь кончалось поселение и все дороги.

Скот пасся, а анхор взмывал вверх, кружил над козами, овцами и возвращаясь садился на палец руки Хашима, опирался на него когтями и не трогал скот; так был

приучен: не есть совсем, если Хашим не предлагал ему мясо со своей руки.

В стадах, которые паслись на склоне горы, была молодая, тонконогая козочка. Её коричневая кожа была подобна каштану, а глаза синели той глубокой синевой, которая прячется за тончайшей поволокой. И ошибается тот, кто издали принимает их за чёрные или карие. Синие глаза козы смотрели невинно между коричневыми, отливающими блеском длинными ушами, которые свисали с головы козы, как локоны прекрасной девушки, падающие с висков на щёки.

И анхор, кружась над стадом, видел эту молодую тонконогую козочку и своими зоркими глазами даже с большой высоты различал синеву её глаз, её наивный и невинный взгляд, и сердце его наполнялось глубокой тоской, великой жалостью и беспокойством. Ему казалось, что это беспокойство передаётся небу, и оно начинает хмуриться. Делал анхор в небе свои семь кругов и падал на землю, как на добычу, сидел на высушенной солнцем траве, на которой паслась коза, ходил, клекотал, снова взлетал, снижался и летал вокруг синеглазой козы. Но не трогал её.

Хашим сидел под согнувшейся оливой, наблюдал за анхором, протягивал ему руку и долгими часами ждал, пока тот возвратится, снова взмлет в высоту, снова возвратится и сядет на протянутую руку. По дороге домой обнажённое плечо молодого Хашима коснулось груди анхора, и юноше показалось, что он почувствовал, как сильно бьётся сердце птицы, кровь закипела в жилах молодого Хашима, и беспокойство охватило его душу.

Той ночью не спалось молодому Хашиму, он ворочался с боку на бок, вглядывался в темноту, и ему казалось, что он слышит беспокойный шум крыльев, доносящийся с высокой площадки столба под куполом потолка.

На следующий день вернулись юноша и птица на пастбище. Мгновенно взлетел анхор с руки Хашима, сделал семь кругов в небе и камнем упал на траву возле молодой козы. Он ходил вокруг неё, смотрел в её синие глаза, а коза не обращала на него никакого внимания и продолжала

щипать высушенную солнцем траву. Анхор вернулся только с заходом солнца, сел на палец Хашима, и они пошли домой.

Так продолжалось изо дня в день целый месяц. Весь месяц сон Хашима был беспокойным, он видел дурные сны, кровь бурлила в его жилах, а посреди ночи его ухо улавливало шорох крыльев высоко на столбе под потолком.

В то лето, по всеобщему мнению, молодой Хашим вступил в возраст половой зрелости. Глава племени, да будут благословенны его стада, эту весть шепнул на ухо своей жене, матери Хашима, та – своей матери, а уж она передала её своему мужу, старому Махии. Взял Махия десять золотых шекелей, бирюзовое колечко и два браслета для запястья. Выбрал жирную овцу из стада и направился в небольшую деревню за горами: её жители были очень бедны, а их дочери хороши собой.

Принято было в наших местах: в хорошие дома сначала брали наложницу, а уж потом жену. Считалось, что знатный отец не мог отдать свою дочь тому, кто не доказал свою мужскую силу. Только беременность наложницы убеждала его, что Бог благословляет наследников жениха. И когда наложница уже дохаживала последний месяц беременности, её усаживали на носилки, которые несли двое слуг, и отец жениха шел впереди носилок к дому богача. У входа в знатный дом уже собирался весь его цвет, и отец жениха, откидывая полог паланкина, приглашал всех посмотреть на наложницу и призывал: "Смотрите и убеждайтесь, что Бог дал моему сыну плоды его мужской силы, и если он сделал такое для этой женщины, то не откажет и твоей дочери". А после этого, добавлял: "Так отдай свою дочь моему сыну и будешь радоваться внукам".

Так жена приходила в дом после наложницы, свадьба праздновалась со всей пышностью. Наложница же возвращалась домой скромно и незаметно. Только молодой теперь мог видеть её лицо, развлекаться с ней и любить её.

И если наложница рожала сына своему господину, то его тотчас забирали у неё и отдавали на воспитание пастухам, чтобы не мешал наследнику, между девочками сразу проводили границу различия. Но, по правде говоря, жизнь сыновей наложниц иногда лучше жизни наследников:

помнит отец сына наложницы девичью прелесть его матери и свою первую любовь. Он навещает его незаметно, балует и дарит подарки. Ведь наложница всегда хороша собой, её выбирают в бедных селениях, чтобы пробудить мужские инстинкты юноши, а с красотой женщины не поспоришь. А потому сыновья наложниц стройны как кипарисы. Бытует в наших местах поговорка: строен как сын наложницы.

На четвёртый день после своего ухода вернулся старый Махия и с ним девочка тринадцати лет. Узкоплечий подросток со свежей кожей, с созревшей грудью, и богатыми, выкрашенными хиной локонами, подобными каштану. Синева её глаз так глубока, что издали можно ошибиться и принять их за чёрные.

В тот день не пошел Хашим с анхором на пастбище. Мать что-то шепнула ему на ухо и вышла из дома, за ней дом покинули остальные обитатели. Хашим остался один, он сидел на ступеньках крыльца и вглядывался в аллею кипарисов, устремлённых своими копиями-кронами в небеса, анхор сидел на пальце его руки.

Не прошло и нескольких секунд, как анхор увидел небольшую девочку, которая приближалась к ним по аллее. Хашим впился в неё глазами и не смел шевельнуться, но анхор чувствовал, как дрожал палец, на котором он сидел.

Девочка приблизилась и остановилась перед подростком. Оба молчали. До тех пор, пока Хашим не сказал: "Это мой анхор".

Она медленно склонила голову и её щеки запылали огнём.

"Если ты захочешь, он сядет на твою руку" – сказал Хашим.

Она не ответила. Только протянула руку. Анхор взлетел и сел на палец протянутой руки. Он чувствовал, что и этот палец дрожит. Она продолжала молчать. Анхор смотрел на неё своими круглыми глазами, желтыми, как светлый янтарь. Он видел вблизи глубокую синеву её глаз между каштановыми локонами, спадавшими на щеки.

Хашим встал. Она сделала несколько шагов по ступенькам. Анхор взлетел и кружил над их головами, пока они молча поднимались по лестнице и входили в дом.

В доме были открыты все двери. Вдруг она прижала руки к сердцу и побежала. Хашим побегал за ней. Анхор полетел над ними. Так, в молчании они пробегали комнату за комнатой; её локоны развевались, Хашим бежал следом, но не тянул руку, чтобы схватить её, пока не добежали до его комнаты. Анхор видел, что сегодня комната выглядела иначе. В неё внесли низкие лежанки и покрыли светлыми коврами.

Быстрым движением Хашим повернулся на каблуках и поспешно запер дверь. Нетерпеливо вернулся, схватил девочку в объятия и поцеловал в губы. Анхор ударил крыльями, сидя на высоком столбе под потолком. Оттуда он видел, как она увернулась от объятий Хашима и подняла голову кверху. Её лицо побледнело, глаза сузились и казались чёрными; её ресницы дрожали, будто хотели своими движениями потушить то чёрное пламя, которое зажглось в глазах. Хашим снова обнял её и повалил на низкую лежанку, покрытую ковром. Его пальцы скользили по её телу до тех пор, пока не высвободили из платья её грудь.

Две маленькие груди, загорелые с красновато-коричневыми и острыми сосками открылись глазам анхора. Хашим наклонил голову, приблизил её к груди и его губы впились в сосок левой груди девочки.

Она подняла голову и дала пощёчину Хашиму. Он ослабил свой натиск и посмотрел на неё с удивлением. Она потупилась. И Хашим опять присосался к её груди. Она больше не била его, а только смеялась, и в этом смехе, который звенел как колокольчики на шее скота, слышались отчаяние и стыд. Её тело дёрнулось в последний раз и медленно-медленно опустилось так, что лежало навзничь на светлой лежанке.

И тогда разглядел анхор два тела, борющиеся в полном молчании, его сердце забилось, но он не пошевелил крылом, его глаза с беспокойством следили за красной сандалией, зашнурованной золотыми нитями, которая медленно сползала с загорелой ноги девочки и скользила по коврику лежанки на пол. Он ждал, что сандалия

ударится об пол, будто в этом ударе могло быть спасение. Но сандалия опустилась мягко и беззвучно.

Однако вместо звука, которого ждал анхор, вдруг раздался девичий крик и заполнил всё пространство комнаты. Анхор забеспокоился и посмотрел на недавно борющиеся тела. Сейчас она лежала распластанной под тяжестью его тела, её шея была вытянута и одна синяя жилка билась на золотистой коже. Её глаза были закрыты, рот ещё открыт после крика, который вырвался из него, а по светлому ложу расплзалась струя крови.

"Смерть, смерть, смерть", стучало в сердце анхора, он взлетел, подлетел к окну и стал биться крыльями и грудью о стекло закрытого окна. Будто сердце било по стеклу.

Сзади него, с белой окровавленной постели раздался слабый шепот:

"Птица, птица"...

Возможно ли, чтобы она это прошептала?

И анхор разбивал своё сердце о стекло, его перья начали выпадать, и с болью двигая ими, он различил снова:

"Птица, птица"...

И тогда сзади он расслышал звук шагов Хашима. Его загорелая рука прямо перед желтыми глазами анхора потянулась к окну, и оно распахнулось.

Анхор летел и даже не повернул головы, чтобы посмотреть на то, что оставил там, в доме. Он летел на большой высоте над кипарисами, острые вершины которых копиями устремлялись в небо. Он летел, а в его сердце стучало: любовь, мерзость, смерть, любовь, любовь.

Прилетел анхор на пастбище и пролетел над ним.

Пастух дремал под оливой, опираясь на её ствол, скот щипал траву. Тонконогая козочка одиноко стояла вдали от стада на большом плоском и гладком камне, конец которого обрывался в пропасть. Услышав шум крыльев, она подняла голову и её синие глаза обратились кверху. Анхор пролетел над ней семь кругов, взмыл, камнем упал на козу, и со всей силы ударил её клювом по голове. В мгновение ока невинная синева её взгляда оказалась перед желтыми, цвета светлого янтаря, глазами птицы.

Коза скатилась в пропасть. Сладкий вкус крови проник в клюв анхора. Он взлетел и увидел маленький коричневый трупик, лежащий на дне пропасти. Снизившись, он различил, что одно оторванное ухо козы легло на её глаза. Он не полетел за добычей, не стал есть мясо любимой.

Чувствуя вкус крови в клюве, поднялся анхор высоко-высоко, на головокружительную высоту и превратился в маленькую темную точку на фоне бесконечной синевы.

За ним, далёкие как вечность, остались просторный дом главы племени, остроконечные кипарисы, старая олива, дремлющий пастух и коричневый, похожий на каштан, трупик, растерзанный трупик козы на дне пропасти.



Акакий Церетели Важа-Пшавела

Переписка в стихах

Перевод с грузинского Рахель Торпусман

ვაჟა-ფშაველას

ამ ნაწარმოების შემქმნელია აკაკი წერეთელი

ენას გიწუნებ, ფშაველო,
მგოსანო მაღალ მთისაო,
თუმც კი გვითესავ მარგალიტს!..
მკითხველიც იმას მკისაო!

ჯერ არ ვყოფილვარ ფშავეთში,
მაგრამ კი ვიცნობ ცნობითა;
შენ დამიხატე ის მხარე
ფშაურის ჭკუა-გრძნობითა.

და რაც არ გადმოგიცია
მის შვენებაზე ენითა,
მე თვითონ მივხვდი ყოლიფერს,
შენთანვე აღმაფრენითა.

ვიცი, რომ ფშავლის სოფელი
წმინდაა, მაღალ მთისაო,
ენა - მეტყველი სიმართლის,
გულ-მკერდი - ფოლადისაო.

წინეთ რომ ხმალი უჭრიდათ,
სადღეისოდ სჭრის კალამი...
გადაეც ბარის მგოსნისგან
მთიულებს ძმური სალამი.
1913 წ

Акакий Церетели (1840-1915)

К ВАЖА-ПШАВЕЛЕ (1913)



Мы воспевашь горы, пшавец,
Но твой язык я осуждаю,
Хотя жемчужины ты сеешь,
А книгочеи пожинают.

С Пшаветией, хоть я там не был,
Благодаря тебе знаком,
И знаю даже то, что ты нам
Не смог поведать языком:

Я знаю, что в горах высоких
Жива святая чистота,
Там люди – словно из булата,
И правду молвят их уста,

И что перо их нынче режет,
Как прежде резал лишь булат...
Я шлю привет святому краю,
Певец долин, но горцам – брат.

დაგვიანებული პასუხი აკაკის

“ენას გიწუნებ, ფშაველო,
მგოსანო მაღალ მთისაო,
თუმც კი გვითესავ მარგალიტს,
მკითხველიც იმას მკისაო”.

(აკაკი)

ბევრი ვიფიქრე ძალიან,
თუ რა პასუხი გამეცა
შენთვის, მხცოვანო პოეტო;
დღეცა ვფიქრობდი, ღამეცა.

როს დავაპირე სიტყვის თქმა,
უცებ თავზარი დამეცა,

სიტყვა, მოსული სათქმელად
ენიდან მომწყდა, გამექცა.
დავღონებულვარ ძალიან,
თითქოს სახლ-კარი დამექცა.

რადა? რა ღმერთი გამიწყრა
მარგალიტების მფლობელსა,
რომ თავის უშნო ენითა
ვერას ვაგონებ მშობელსა?!
ბულბულისათვის გალობა
დაუწყუნია რომელსა?

მარგალიტების მფლობელი
ენასა ხმარობს ღონედა,
და როცა მარგალიტს სთესავს,
ან თუ ააგებს ყორედა,

მაინც ის არი, რაც არი,
ჭორები მოამორეთა!
იქნებ მე, ჩემმა ენამა,
სამშობლო დავაღონეთა?

ფრთები შევკვეცეთ ოცნებას,
დავამხეთ, დავამონეთა?
უვარგისობის მიზეზი
ფშავლობა არის სწორედა.

მოდღვნილი არი მთის მიერ,
ჩამოტანილი ქარისა,
რატომ არ ჰგუობს, არ ვიცი,
ამ ჰანგს ბუნება ბარისა?!

ქაც ხომ ქართველები ვართ,

ყვავილი აქაც ჰყვავისა,
ხატად ჰყავ, სალოცავ ხატად,
მთიელთ სამშობლო თავისა.

და ენა მთისა სიმტკიცით
მსგავსია კლდისა სალისა;
იქნებ, აკლია, არ ვიცი,
ამ ლომს სინაზე ქალისა?
ამისთვის დასაგმობია
და წასაღები წყალისა?!
კაცი მეტყველი, მგრძნობელი,
ცხოვლად ამხელი თვალისა,

ამგვარის ამბის მოწამე,
შევდრკე, დავმუნჯდე ლამისა.
მაინც წინ მივალ, მაინცა,
არ მეშინიან შარისა,
გულს მისვენია ხატადა
ენა მთისა და ბარისა.
მე არც ერთს კილოს არ ვწუნობ,
თუა ქართველის გვარისა,
მოთაყვანე ვარ ყოვლისა
იმათ ტკბილის და მწარისა.
სხვა რამ მაშინებს, ისა ვსთქვათ,
დამხშობი მზის და მთვარისა,
სამშობლოს დამამხობელი
და გამომჯრელი კარისა...
სჯობს, რომ იმაზე ვიტყვით,
მუდამ მთქმელი ვარ ამისა,
ნუ შეგაშინებსთ, არ გავნებსთ
მთიდან ყვირილი ხარისა.
1913 წ.

Важа-Пшавела

(Лука Разикашвили, 1861-1915)

**ЗАПОЗДАЛЫЙ ОТВЕТ АКАКИЮ
(1913)**

Я долго думал: как ответить
Тебе, старейшина-поэт?
Я был безмерно опечален
И день и ночь искал ответ.
Едва хочу промолвить слово –
Оно уходит, раз – и нет!

Я чувствовал себя ужасно –
Как будто обвалился дом.
За что я так наказан Богом,
Что злополучным языком,
Хоть сею жемчуг, но не в силах
Родному объяснить отцу?
Кто укорит меня за эту
Песнь, обращенную к певцу?

Орудие у стихотворца
Одно: язык его родной.
Когда жемчужины он сеет –
Иль насыпает их горой –
Не осуждайте, а внимайте!
Он – тот, кто есть, а не другой!

Я и язык мой – в чем виновны?
Чем провинились пред тобой?
Мы опечалили отчизну?
Или глумились над мечтой?
Нет! Вся причина недовольства –
Что мы посмели быть собой.

За что же дар природы горной
Хулу встречает и позор?
За что равнины презирают
Мелодию высоких гор?
Ведь мы из одного народа!

Ведь и у нас цветы цветут!
Ведь нашу общую отчизну
И горцы, как икону, чтут!
Язык наш слишком тверд, быть может,
Подобен твердостью скале –
Но осуждать его за это
И предавать его земле?!

Поэт подвластен впечатленьям,
Его всегда легко задеть:
Я мог бы, прочитав такое,
Оторопеть и онеметь.
Но я иду своей дорогой,
Напрасных не страшась обид.
Язык – и горный, и равнинный –
На сердце у меня лежит,
И я не осужу ни слога,
Который нам принадлежит!

Меня страшит совсем иное:
Когда собой быть не дают,
Когда луну и солнце душат,
Когда отчизну предают.
А гор не надо опасаться
И их простого языка.
Не бойтесь, он вам не опасен –
Летящий сверху рев быка.



Григорий Никифорович

Слово о С.Г.



Геннадьевич Галактионов скончался 8 апреля 2011 года в городе Мобиль (Алабама) на 75 году жизни. Этот человек занимал в моей жизни очень большое место - он был моим Учителем. И как ученый: моя кандидатская диссертация была написана под его руководством, а докторская – под его влиянием. И как старший товарищ: мои взгляды на жизнь, на отношения между людьми, даже на политику и общество во многом сформировались с постоянным учетом его мнения. И как коллега: мы работали вместе и в Минске, в Риге и в Сент-Луисе. И как друг: мы дружили семьями на протяжении сорока лет.

Все это, казалось бы, лишь факты моей собственной биографии. Но С.Г. был настолько необычной и масштабной личностью, что хочется рассказать о нем и другим, особенно молодежи. Такие люди, как он, были редкостью во все времена – а в нынешние и подавно.

Формально его жизнеописание можно начать с конца 50-х годов теперь уже прошлого века, когда С.Г. закончил Белорусский лесотехнический институт в Минске – необычное образование для будущего ученого в области молекулярной биофизики. Затем он поступил в аспирантуру и, в двадцать семь лет, стал кандидатом биологических наук. Его диссертация была типичной работой ботаника-полевода.

Но молодой кандидат наук уже тогда, более полувека назад, понимал, что биология – в широком смысле этого слова – стала молекулярной, и именно в этом направлении ей предстоит развиваться в дальнейшем. Поэтому С.Г. снова стал студентом и – заочно - прослушал

внушительную серию курсов на физфаке Белгосуниверситета. Надо сказать, что он вообще старался учиться чему-то новому всю жизнь – свойство, которое, в теории, должно быть присуще всякому настоящему ученому, но на практике встречается редко.



Станислав Геннадьевич Галактионов

После своего перехода в Институт тепло- и массообмена АН БССР он полностью переключился на задачу выяснения пространственной структуры белков. Это – центральная задача всей молекулярной биологии, потому что если мы знаем пространственную структуру белковых молекул, мы можем – в принципе – вмешиваться в регуляцию биохимических процессов и, например, целенаправленно конструировать лекарственные средства для многих болезней. Этот процесс называется драг-дизайном.

Впрочем, в конце 60-х годов, когда С.Г. начал собирать вокруг себя группу молодых энтузиастов – физиков и математиков, этого термина еще не существовало. Мощность тогдашних компьютеров (группа С.Г. начинала свои теоретические расчеты на ЭВМ «Минск-22»), была на уровне устройств, имеющихся в современных наручных часах – и все же за несколько лет группа С.Г. настолько продвинулась вперед, что смогла рассчитать возможные пространственные структуры брадикинина. Так называется девятичленная цепочки мономеров-аминокислот, принадлежащая к огромному классу мини-белков – пептидов, - имеющих самостоятельное значение как регуляторов биохимических реакций. В то время детальный расчет пептида, состоящего из девяти аминокислот, был мировым рекордом – никто ранее не моделировал молекулы такой величины с такой полнотой. Самое же главное – независимое экспериментальное исследование проведенное в московском Институте биоорганической химии АН СССР полностью подтвердило расчетные структуры.

С.Г. стал доктором биологических наук по специальности биофизика в тридцать шесть лет и утвердился в качестве одного из основателей новой научной дисциплины, которая теперь называется молекулярным моделированием. Несмотря на то, что он был провинциалом, ботаником-самоучкой, не принадлежавшим ни к одной из столичных научных школ, тогдашние ведущие советские ученые знали и высоко ценили его исследования. Оценили их и в Институте органического синтеза АН ЛатвССР – группу С.Г. пригласили перебраться в Ригу.

В Риге С.Г. проработал несколько лет, создав новую группу, которая, после его возвращения в Минск, успешно продолжала работу вплоть до распада СССР. В Минске С.Г. возглавил лабораторию во ВНИИ генетики и селекции промышленных микроорганизмов, где перешел от пептидов к пространственным структурам больших белков. Он развивал это направление и далее, после своего переезда в начале 90-х в США, где десять лет работал в Центре молекулярного дизайна Вашингтонского университета в Сент-Луисе.

Тяжелый инсульт в 2001 году прервал его научную деятельность. Ее итогами стали несколько монографий и научно-популярных книг, изданных в Минске, Риге и Москве и переведенных на иностранные языки (последнюю научно-популярную книгу С.Г. написал по-белорусски), десятки статей, опубликованных в ведущих научных журналах СССР, Польши и США и воспитанные им ученики – доктора и кандидаты наук. Не будучи формально даже заведующим лабораторией в академическом институте, С.Г. создал научную школу, которая продолжает жить и активно работать. Ученики С.Г. работают теперь в Минске и Москве, Риге и Гданьске, в Сент-Луисе (Миссури), Омахе (Небраска), Сан Диего (Калифорния), Солт Лейк Сити (Юта) и Лоуренсе (Канзас). Все они помнят и всегда будут помнить С.Г. как самого талантливого, разностороннего и, вместе с тем, добросердечного человека, которого им посчастливилось встретить в своей жизни.

Именно – посчастливилось. Могло быть и иначе. Когда я молодым выпускником физфака БГУ в 1968 году попал в ИТМО АН БССР, в лабораторию Т.Л. Перельмана, Т.Л. поначалу «бросил» меня на лазеры – он решил организовать группу юных теоретиков, которая бы занималась энергетическими процессами, происходящими в мощных газовых лазерах. Никакого научного руководства не предполагалось – мы должны были проработать соответствующую литературу и придумать что-нибудь свое. К сожалению (или к счастью), именно из этой затеи Т.Л. ничего не вышло – группа развалилась через несколько месяцев, и ее несостоявшиеся участники стали искать, чем бы заняться.

Я дружил тогда с Сашей Гаммерманом, однокурсником-радиофизиком, который интересовался физикой биологических процессов и писал дипломную работу у С.Г. (Саша вскорости вернулся в свой родной Ленинград, а оттуда уехал в Англию. Сейчас он – профессор Лондонского университета, руководит работами по алгоритмам искусственного интеллекта.) Он и привел меня в группу, возглавляемую С.Г., и Т.Л. согласился на мой к

нему переход. В тот момент группа состояла из Сени Шермана и Лени Кирнарского; впоследствии к ним присоединился Игорь Муфель. Со временем группа С.Г. расширилась – появились Марик Шендерович, Вова Цейтин... Все мы остаемся друзьями по сегодняшний день и твердо намерены оставаться таковыми. Кто-то из поколения наших родителей – по-моему, это был Михаил Ильич, отец Вовы Цейтина – как-то заметил: вы, ребята, не группа, вы больше, вы – компания. А сложилась эта компания друзей вокруг С.Г. и благодаря ему.

Замечу, что С.Г. означает не «Станислав Галактионов», а «Станислав Геннадьевич». Все мы всегда, на протяжении сорока лет, называли его на «Вы» и по имени-отчеству, а он нас, на правах старшего – но не начальника! – по имени, но тоже всегда на «Вы». Даже за глаза между собой мы называли его С.Г., хотя, конечно, и «Стась» тоже. Это обращение естественно соответствовало его неизменной вежливости и сдержанности. С.Г. был старше нас на 9-10 лет, но выглядел ровесником, и однажды я стал свидетелем уникального случая – «обратного брудершафта». В один из первых приездов в Пушкино, в Биологический центр АН СССР, мы познакомились с супружеской четой наших ровесников Рашиных, Шурой и Беллой, и, конечно, все очень быстро перешли на «ты». Однако на следующий день Белла, смущаясь, подошла к С.Г., объяснила, что была введена в заблуждение его молодежьим видом, и попросила разрешения снова называть его на «Вы» и «С.Г.», так же как и мы все. С.Г. тоже смутился, но Белла была непреклонна – она не может называть видного ученого «Стась» и на «ты».

И еще о вежливости – или об интеллигентности? Никогда я не слышал из его уст ни одного матерного слова – и это от человека, прошедшего в студенчестве солидную лесную практику в белорусских деревнях. Столкнувшись с матом, С.Г. только морщился, но не позволял себе ответить оскорбителю его же монетой. Вместе с тем, он и не требовал от других, чтобы они, так же как он, были нетерпимы к мату в своей речи – в его присутствии мат, и так чрезвычайно

редкий среди его окружающих, прекращался как бы сам собой. Это – маленький штрих, но он был характерен для С.Г., который очень твердо придерживался манеры поведения, избранной им для себя – но только для себя.

Вообще, независимость была, наверное, главной его чертой. Он не признавал головных уборов – даже в мороз он старался ходить без шапки. Он регулярно бегал по утрам в минском парке Горького – тогда такое было в новинку, и все собаки, которых прогуливали в парке в то же время, облаивали его и даже пытались преследовать. Галстук на нем я видел один раз в жизни – на защите его докторской диссертации, причем С.Г. уверял, что это его единственный галстук, который до этого он надевал только однажды – на собственную свадьбу.

Пробежки по утрам для Минска 70-х годов выглядели необычными – но таким же необычным для США был решительный отказ С.Г. научиться водить автомобиль. (Формально С.Г., выпускник военной кафедры лесотехнического института, умел водить машину и, в свое время, получил права.) С.Г. настаивал, что он всегда сможет добраться, куда ему нужно, пешком, пусть и не так быстро, даже под палящим сент-луисским солнцем – кстати говоря, С.Г. всегда любил жару. Все же однажды он объяснил мне, почему он не хочет садиться за руль. Оказалось, С.Г. считал, что в какой-нибудь непредвиденной ситуации он может испугаться, и в панике повернуть не туда или нажать не на ту педаль. Он говорил, что в его юности подобный случай уже был – он врезался в берег, управляя моторной лодкой. И действительно, когда С.Г. как-то показалось, что он не может выбраться из моей машины, он начал лихорадочно дергать за ручку дверцы и, конечно, тут же сломал ее.

Летом 1969 года С.Г. решил, что крепкие спиртные напитки будут вредить его здоровью и, с тех пор, пил только пиво. (Стал «пивным абстинентом», как он сам говорил.) Хотя до этого – опять-таки, лесная закалка – он мог без особого труда перепить многих. Во всяком случае, на свадьбе Лени Кирнарского он подозвал меня (физика-теоретика, но с основательным опытом студенческих

строительных отрядов) и поставил между нами полную бутылку коньяка. Меня хватило только на эту бутылку и на самое начало другой, которую он продолжил пить в одиночку, чокаясь с моей, уже не наполняемой рюмкой.

На той же свадьбе произошел еще один запомнившийся мне эпизод. Оставив меня за своей пустой рюмкой (я встать уже не мог), С.Г. пошел бродить по залу – кстати, я никогда не видел, чтобы он танцевал, – набрел на нескольких пожилых родственников жениха, мирно беседовавших друг с другом, и присоединился к их разговору. Ничего особенного – но этот разговор велся на языке идиш, к тому времени уже почти неизвестном молодым евреям-минчанам. Сотни тысяч тех, для которых этот язык был родным, погибли на фронте или были уничтожены в гетто, а в конце сороковых в Минске были запрещены газеты на идиш и закрыт Еврейский театр. С.Г. не знал идиш, но прекрасно владел немецким, и никто из его собеседников не заметил подмены. Наоборот, старые евреи были приятно удивлены – надо же, такой молодой человек, а так хорошо говорит на идиш!

К языкам С.Г. был на редкость способен. Поляк по матери, он всю жизнь разговаривал с ней и со своей бабушкой по-польски, так что польский язык был для него вторым родным. К немецкому языку добавился английский, без которого неммыслимо было серьезно заниматься наукой уже полвека назад. (Помню, как удивлялся С.Г., узнав, что наш хороший знакомый, доктор психологических наук, не владеет ни одним иностранным языком. «Такое возможно только в Советском Союзе» – поставил диагноз С.Г.) Чешский язык понадобился ему, в основном, чтобы читать Гашека и Чапека в оригинале. И уже после докторской С.Г. решил начать занятия японским – и изучил его до такой степени, что брал научные статьи для профессионального перевода, и еще записывал по-японски любимые кулинарные рецепты. На белорусском языке, не родном для него, он писал статьи, а перед самым отъездом в США, как уже говорилось, написал целую научно-популярную книгу. Да что говорить, даже со своей будущей женой Лорой С.Г. познакомился на курсах языка эсперанто.

Советские газеты С.Г. перестал читать задолго до того, как до нас дошел (в Самиздате) совет булгаковского профессора Преображенского о том же самом. Он вообще старался как можно больше отгородиться от советской действительности. Помню его реакцию на вопрос:

– С.Г., видели ли Вы «Осенний марафон?»

– Но ведь это – советский фильм... – отвечал он.

Конечно, полностью отстраниться от окружающего было невозможно, но можно было *не* вступать в КПСС, по возможности *не* ходить на собрания, на демонстрации, опять-таки – *не* читать газет, *не* смотреть политические передачи по телевидению... Не знаю, когда у С.Г. исчезли иллюзии о природе Советской власти, но я застал его уже таким – без малейших иллюзий. Думаю, что рассказы его учителя по аспирантуре, Михаила Николаевича Гончарика, двадцать лет проведенного в лагерях и ссылках, который был с С.Г. вполне откровенен, сильно на него повлияли. Да и судьба его отца-беспризорника, мальчиком бежавшего от ужасов послереволюционного рассказывания – как однажды рассказал мне С.Г. – не могла не заставить сына задуматься.

Однако советский ученый все-таки должен был хоть как-то участвовать в массовых идеологических ритуалах, и бросить родной власти хоть какую-то кость. Изображать при этом преданность было уж очень противно, и кое-кто находил выход в прямом издевательстве – сознательном доведении ритуала до степени идиотизма. В этом искусстве С.Г. был одним из лучших.

Игорь Муфель в группе С.Г. занимал особое положение. Он хотел стать не биофизиком, как все мы, а мореходом. Однако, для того чтобы отправиться в заграничное плавание в советские годы нужно было пройти жесткий процесс "визирования". Прежде всего, нужно было получить рекомендательные партийно-комсомольские характеристики с места работы. Поэтому, когда Игорь пришел в нашу группу в ИТМО как техник – специалист по наладке ЭВМ, он тут же занялся активной комсомольской работой, без которой характеристики было бы не видать. В

частности, он был назначен главой идеологического семинара нашей лаборатории, а его официальным заместителем был назначен С.Г.

Семинар должен был проводиться раз в неделю, и его руководители завели журнал посещений, где скрупулезно записывались даты и темы заседаний - но сами заседания никогда не проводились. Однако, в конце учебного идеологического года, партком Института объявил, что на последнее занятие придет проверяющий. Он и пришел. Игорь и С.Г. собрали всех нас и наших друзей из лаборатории и разыграли блестящий спектакль, вспоминая бурные обсуждения, которые, якобы, разворачивались на предыдущих занятиях. Проверяющий остался очень доволен – наши друзья, заранее предупрежденные, вошли во вкус и подавали правильные реплики в нужное время. Когда проверяющий ушел, а все еще не успели расхохотаться, Володя Бронштейн, которого предупредить забыли, обиженно сказал:

– Что ж вы мне раньше не сказали, что у нас были такие интересные семинары?

От советской действительности С.Г. отстранялся по убеждению – но, как мне кажется, не только поэтому. Он и по характеру был одиночкой – расплавился за свою независимость. Не раз он говорил мне, что в малознакомой среде он ощущает себя чужаком, аутсайдером. Так было во время нашей совместной работы в Риге, в Институте органического синтеза АН ЛатвССР, когда С.Г. так и не смог сойтись поближе с сотрудниками Института – конечно, помимо собственно нашей группы. Так было и потом, в США, когда мы приезжали на какой-нибудь симпозиум – он не заводил бесед с незнакомыми коллегами, как это принято на таких конференциях, и очень редко выступал с какими-либо вопросами на заседаниях.

Независимость С.Г., его обособленность, иногда приводили – на мой взгляд – к ненужным осложнениям, идущим во вред ему самому. Я никогда не мог, например, понять, почему он упорно отказывался от того, чтобы в научных статьях излагать свои мысли более подробно, более

понятно для читателя. У многих биофизиков – основных читателей его статей – сухие математические формулы С.Г. вызвали, скорее, раздражение. Те же формулы, но с подробным объяснением их смысла в более привычных терминах – математика, в конце концов, только язык изложения – получили бы вполне заслуженное признание и вызвали бы полезное обсуждение. Но, увы, С.Г. считал детальное «разжевывание» ненужным и даже как бы говорящем о неуважении к научному уровню читателей. «Они сами должны это знать» – говорил он мне неоднократно.

Точно так же С.Г. полагал, что, при желании, читатели сами разыщут дополнительные материалы по библиографическим ссылкам – даже в самых малоизвестных изданиях. Сам он именно так и делал – наиболее ярко библиографическая тщательность С.Г. проявилась в его докторской диссертации. В то время как большинство диссертантов страховало себя от обвинений в недостаточном знании соответствующей литературы стандартной фразой «библиография (или список литературы) не претендует на полноту», в диссертации С.Г. гордо значилось: «библиография претендует на полноту». И в самом деле, все источники, доступные тогда советскому исследователю по нашей тематике, причем на всех языках (одна статья, сколько помнится, была даже по-итальянски), были отмечены в списке литературы.

С.Г. прекрасно понимал, что ученая степень – это не свидетельство реальной квалификации научного работника, а, по существу, ярлык, дающий, однако, право на увеличение зарплаты и занятие определенной должности в научной иерархии. Примеров вокруг было достаточно – наш друг, выдающийся, по любым меркам, математик Володя Рывкин, скончался, так и не защитив даже кандидатской диссертации, а бездарный, тоже по любым меркам, А.Н. Севченко был академиком, доктором наук, профессором, ректором БГУ и вообще гордостью белорусской науки. Поэтому С.Г. смотрел на качество кандидатских

диссертаций, во множестве защищаемых вокруг него, сквозь пальцы – надо же людям повысить свой жизненный уровень.

Но его требования к докторским диссертациям – и к своей, и к другим – были гораздо более серьезными. Мне кажется, например, что одной из причин, по которой Сеня Шерман – сейчас профессор, руководитель большой лаборатории в университете Небраски в Омахе, США – не стал оформлять свои результаты в виде докторской было скептическое отношение к ним со стороны С.Г. Когда я сам собрался защитить докторскую диссертацию, я написал ее развернутый план и приехал в Минск специально, чтобы показать его С.Г. – к тому времени он уже вернулся в Минск из Риги. С.Г. внимательно прочел план, посмотрел на меня и сказал:

– И это Вы хотите защищать? Здесь же ничего нет!

Я был ошарашен таким заявлением, смутился, скомкал разговор, но все же не согласился с С.Г. и поехал в Москву – показать тот же план В.Т. Иванову, члену-корреспонденту АН СССР и заместителю вице-президента АН СССР Ю.А. Овчинникова, который тогда был всеилен. Иванов прочел мои три страницы и спросил:

– А кто, Вы думаете, мог бы быть оппонентом? – на что я нахально попросил стать оппонентом его самого. Иванов немедленно согласился, и вопрос, в сущности – при таком-то оппоненте! – был решен. Когда я пересказал этот разговор С.Г., он сухо заметил:

– Ну, если Иванов хочет сделать Вас доктором наук, я не возражаю!

И, действительно, потом он оказывал защите моей диссертации всяческое содействие и стал соавтором монографии, написанной впоследствии на ее основе.

Издевательски-юмористическое отношение С.Г. ко всяческим ярлыкам, к которым многие относились с суеверным благоговением, сохранялось всегда. Принято было, например, считать, что раскрашенные анилиновыми красками фотографии кошечек или настенные коврики с лебедями, когда-то продававшиеся на колхозных рынках – это верх безвкусицы. (В фильме «Операция Ы» продавец

таких ковриков – его играл Г. Вицин – приговаривает: «Налетай, торопись, покупай живопись!».) С.Г. добыл где-то несколько раскрашенных фотографий кошечек и гордо развесил их по стенам нашей комнаты в ИТМО, вызывая удивление посторонних. Кошечки перекочевали в Ригу, и сохранились в нашей комнате – уже в ИОС – и после отъезда С.Г. назад в Минск. В Риге представление о том, какими должны быть художественные стандарты интеллигенции было еще более незыблемым, чем в Минске, и однажды юрист Института Абрам Яковлевич Фогель не выдержал и спросил меня:

– Гриша, ведь Вы такой интеллигентный человек – неужели Вам нравятся эти отвратительные кошечки?

Увы, мои сбивчивые объяснения об иронии и насмешке над стереотипами не удовлетворили Абрама Яковлевича, и он даже слегка обиделся, решив – может быть, справедливо, – что объектом иронии оказался он сам.

Кошечки на стенах были издевкой невинной, но были и насмешки, от которых – узнай об этом власти предержажие – С.Г. могло бы и не поздоровиться. Как-то раз Игорь Муфель принес к нам в ИТМО небольшую черепаху, которую С.Г. тут же окрестил Матильдой-Брунгильдой фон Вестфален, в честь Женни фон Вестфален, супруги Карла Маркса. Черепаха прижилась, и через некоторое время С.Г. решил выразить ей – черепахе – официальную благодарность за плодотворную дискуссию в научной публикации, посылаемой в «Известия АН БССР». Фамилия фон Вестфален для этой цели была бы слишком вызывающей, и С.Г. объявил, что Матильда-Брунгильда выходит замуж за нашего друга Бориса Замского и становится Замской.

Благодарность М.Б. Замской была включена в статью, причем статья эта была переведена редакцией «Известий» на белорусский язык. Тогда же случился забавный эпизод – из редакции журнала позвонили нам с вопросом (трубку поднял я), какое ударение будет правильным: *Замская* или *Замская*? По-белорусски в первом

случае авторы были бы «удзячныя М.Б. Замскай», а во втором – М.Б. Замской. «Замская» – честно ответил я.

Удачный опыт с благодарностью вдохновил С.Г., и он решил повысить статус нашей черепахи, теперь уже включив ее в состав авторов научной статьи. Это и было сделано, и в списке тех, кто публиковался в изданиях АН БССР появилась М.Б. Замская. Для всякой научной публикации в то время требовался акт экспертизы (на предмет научной значимости и отсутствия секретной информации) и представление из Института. Поэтому, если бы кто-то решил проверить научные и анкетные данные М.Б. Замской – а кто-то, по должности, просто обязан был это сделать – скандал был бы неминуемым. Однако расчет С.Г. на наплевательство функционеров академической бюрократической машины оказался верным, и только неожиданная смерть черепахи (ее сердце разбилось из-за неверности жестокого мужа, утверждал С.Г.) заставила его отказаться от попытки официально сделать М.Б. Замскую кандидатом наук.

Через много лет, уже в США, вспомнив об ироническом отношении С.Г. к советским порядкам, мы решили отметить его шестидесятилетие государственной наградой – орденом «Знак Почета». Орден был куплен в эмигрантском магазине в Чикаго за сравнительно небольшую сумму, Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении С.Г. был напечатан на качественном цветном принтере и подписан Любой, женой Сени Шермана, назначенной по этому случаю Секретарем Верховного Совета. Люба и вручила юбиляру награду. Для С.Г. процедура награждения была полной неожиданностью, но он, и глазом не моргнув, с достоинством принял орден, который и надевал с тех пор на всех наших встречах.

Встречи друзей и соратников С.Г. в США проводятся довольно регулярно, начиная с 1993 года, в разных городах по приглашению кого-нибудь из нас – до сих пор их прошло пятнадцать. По настоянию С.Г., мы называем эти встречи «Всесоюзными конференциями по теории тепло- и массообмена» и выпускаем программы

заседаний по образцу научных сессий – с названиями докладов, фамилиями докладчиков и неизменными титулами: канд. физ.-мат. наук, докт. биол. наук, профессор, докт. мед. наук и т.п., благо титулы носит почти каждый.

Конференции начинаются с регистрации – участники получают нагрудные таблички с именами и программы, из которых они узнают темы своих собственных докладов. В соответствии с программой докладчики встают, поднимают рюмку – надо ли говорить, что официальные заседания проводятся только и исключительно за столом – и экспромтом произносят тост-доклад. Обычно участников бывает человек двадцать – десять выступлений на утреннем заседании и десять на вечернем, – так что дискуссии разворачиваются весьма оживленные. Завершаются конференции хоровым исполнением двух гимнов, БССР и СССР – оба в оригинальной до-хрущевской редакции.

Не все докладчики на наших конференциях поднимали рюмку – С.Г., главный их инициатор, поднимал кружку пива, поскольку, как уже упоминалось, не пил никаких других алкогольных напитков. Впрочем, он утверждал, что пиво – это напиток безалкогольный, ссылаясь на неоднократные попытки советской власти остановить повальное пьянство за счет расширения производства «пива и других безалкогольных напитков».

Решение С.Г. полностью перейти на пиво иногда создавало трудности для организаторов наших застолий – в СССР, не в США. Типичной ситуацией была такая: специально для С.Г. покупалось несколько бутылок пива, но в ходе вечера обнаруживалось, что ему-то пива и не хватает, поскольку всегда находились конкуренты – любители переложить водку или коньяк пивом. А магазины бывали уже закрыты... То ли дело в США – у нас в штате Миссури пиво продавалось одно время даже в круглосуточных аптеках. Правда, в Миссури до аптеки еще надо сесть в автомобиль и доехать – а как это сделать после водки или коньяка?

Впрочем, впервые эта проблема проявилась не в США, а в маленьком белорусском местечке Марьина Горка,

где в 1970 году состоялась свадьба Любы и Сени Шерманов. Ящик пива, который отец жениха припас для свадьбы, кончился очень быстро, и когда мы стали объяснять ему, что С.Г. ничего другого пить не станет, он не очень-то нам поверил. Только когда мы нашли среди гостей – пьяных, как и мы сами – парня с мотоциклом, готового тут же слетать за несколько километров за пивом, отец жениха признался, что, вообще-то, еще один ящик у него припасен... (Через сорок лет, в доме Сени в Омахе, я снова встретил Аркадия Семеновича, и оказалось, что он – в свои девяносто лет – прекрасно помнит эту историю.)

В то же время С.Г. не был бы С.Г., если бы не вносил в свое увлечение пивом элемент творчества. Он решил собирать коллекцию пивных этикеток, но не любых, а только с тех бутылок, которые выпил он сам. Марки пива в СССР разнообразием не отличались, но все же пиво было и «Жигулевское», и «Рижское» и ленинградское «Двойное золотое»... Этикетки приклеивались намертво, и С.Г., обнаружив в каком-нибудь кафе или ресторане новую для него разновидность пива, немало удивлял посетителей за соседними столиками, пытаясь отскрести этикетку от бутылки. Однажды он начал заниматься этим, когда мы с ним сидели днем в почти пустом зале шикарного ресторана «Юрас перлс» на берегу моря в Юрмале. Вдруг один из официантов, могучий викинг в строгом черном костюме, направился к нам, неся на поднятой руке совершенно пустой поднос. Подойдя к С.Г., он молча поставил поднос на стол – на нем лежала тщательно отмытая пивная этикетка.

Пиво «Жигулевское» в Белоруссии выпускалось разными заводами – минским, гродненским, лидским, – что отмечалось надпечатками на этикетках. Для С.Г., как для настоящего коллекционера, эти мелкие различия тоже были важны, и он стремился попробовать образцы пива со всех заводов БССР. Когда в Орше открылся новый пивзавод, это событие совпало по времени с хлопотами С.Г. по устройству в аспирантуру моего друга и однокурсника Юры Зельдина, который жил (и продолжает жить) в Орше. Желая отблагодарить С.Г. и зная о его пивных пристрастиях, Юра

передал для него с проводником поезда ящик оршанского «Жигулевского». Мы с С.Г. поздно вечером поехали на вокзал, забрали ящик, с трудом дотащили его до квартиры С.Г. и, конечно, тут же открыли по бутылке. Увы, пиво оказалось на редкость плохим – наверное, технология в Орше была еще не отлажена. Правда, Юре мы об этом сообщать не стали – тем более, что в аспирантуру его так и не допустили. Зато С.Г. приобрел еще одну новую этикетку для коллекции.

В США для коллекции С.Г. настали золотые времена – проблема была не в том, чтобы найти новую пивную этикетку, а в том, чтобы суметь перепробовать буквально сотни сортов пива, производимых бесчисленными маленькими пивоварнями. Чуть не десять лет мы с С.Г. в Сент-Луисе собирались регулярно каждую субботу и пили пиво – каждый раз новое, – которое С.Г. разыскивал в различных магазинах. Порой вкус какого-нибудь шоколадного пива – было и такое – был просто отвратительным, но С.Г. мужественно пробовал – иначе он не мог занести новую этикетку в свою коллекцию. Если мы ездили с ним в другие города, он обязательно просил остановиться возле мест, где продавали пиво, и загружал багажник бутылками с новыми сортами. (Помню, как он восхищался, обнаружив пиво под названием «Рембрандт».) Поэтому, возвращаясь из зарубежных поездок, я знал, что лучшим подарком для него было тамошнее пиво, почему-либо не продающееся в США. И я старался всегда привезти ему бутылочку-другую – из Италии, из Бельгии, из Испании, даже с Багамских островов – приспособившись упаковывать их в чемодане в носки, чтобы бутылки не разбились при перегрузке из самолета на самолет.

Где выпивка – там и закуска, а где закуска – там и кулинария. А кулинария – это отдельная большая тема любого рассказа о С.Г. Он был прекрасным кулинаром, начав учиться поварскому искусству еще у своей бабушки. Он одинаково хорошо готовил супы, мясные и рыбные блюда, салаты, пек пироги – всего не перечислишь. В самом начале существования нашей группы он предложил как-то

устроить тематические застоля – вечера различных национальных кухонь – и поразил нас разнообразием приготовленных им яств. Русская кухня была представлена ухой из осетрины, маринованными грибами (маринад С.Г. делал сам, перемариновывая в нем грибы из магазина) и расстегаями с вязигой – я сам помогал С.Г. испечь их и только поэтому и узнал, что же такое настоящий русский расстегай. Грузинский стол составляли традиционные шашлыки, сациви и лобио, приправленные настоящей кинзой и базиликом. Кажется, был еще и вечер еврейской кухни, и С.Г. изготовил для него фаршированную рыбу (а Игорь Муфель – настойку спирта на изюме, которую он называл пейсаховкой).

С.Г. знал множество кулинарных рецептов. Он всю жизнь собирал кулинарные книги и иногда, как я уже упоминал, записывал полюбившиеся ему технологии в особую книжку, причем по-японски. В США кулинарные способности С.Г. проявились еще и в том, как творчески он приспособливал местные продукты под привычные нам блюда. Например, он неизменно предлагал своим гостям осетрину с хреном, изготовленную из какой-то другой хрящевой рыбы, которая в изобилии водится в американских реках – но отличить ее на вкус от настоящей осетрины было невозможно.

С другой стороны, многие продукты, обычные для нас, американцы не едят. Однажды С.Г. предложил мне прогуляться вместе с ним в продовольственный магазин, расположенный в нескольких кварталах от университета. Сент-Луис – город с большим процентом черного населения, причем черные районы довольно четко отделены от белых. Магазин, куда мы шли, был как раз в черном районе, и все его продавцы и покупатели были чернокожими. Кто-то сказал С.Г., что в этом магазине можно купить свиные мозги – редкость в США, – из которых С.Г. тоже умел приготовить на редкость вкусное блюдо. Действительно, мозги лежали за стеклянной витриной рефрижератора, и пожилой джентльмен-продавец аккуратно отвесил требуемое количество. Но, подавая пакет,

он все же не удержался, и спросил С.Г. (белый продавец, в отличие от черного, никогда бы так не сделал):

– Простите, сэр, вы собираетесь это есть?

Кстати говоря, у С.Г. никогда не было и тени расизма, свойственного, к сожалению, многим из наших соотечественников, эмигрировавших в США. К слову, его работы заинтересовали Йоси Шибберу, молодого профессора математики одного из технических колледжей в Индиане, эфиопа по рождению и по школьному образованию. Йоси дважды приезжал в нашу лабораторию в Сент-Луисе на полгода, тесно сотрудничал с С.Г. и, насколько мне известно, продолжает развивать его идеи и сейчас. Таким образом, у С.Г. появился и чернокожий ученик.

При этом С.Г. не впадал и в другую крайность – идеализацию чернокожих американцев как всех поголовно пострадавших от угнетения и сегрегации. Он воспринимал любого человека именно как человека, независимо от его цвета кожи, и как раз у черных находил немало сходства с родными советскими людьми. Однажды С.Г. рассказал мне, что видел пьяного чернокожего, лежащего прямо на обочине. (Ему повезло – за все мои годы в Америке я никогда не видел настолько пьяного человека.) И что-то родное почудилось ему в этой жанровой картинке:

– И я понял, что именно, – говорил С.Г. – Рядом с ним лежала бутылка из-под «Столичной»!

Не только цвет кожи, но и форма носа не были для С.Г. определяющими чертами человека. Сын русского казака и польской дворянки, он начисто был лишен проказы антисемитизма. Наоборот, он всегда старался помочь евреям, особенно с трудоустройством, что в городе Минске в 70-80-е годы было не просто. Правда, ИТМО АН БССР был известен как место, где евреев берут на работу, но их же и увольняли первыми при ежегодных «сокращениях штатов». Концентрация евреев и полуевреев в группе С.Г. была особенно высока – по сути, поначалу из неевреев был только Игорь Муфель, да и тот с подозрительной фамилией

(далекие предки Игоря были немцы). Как руководитель группы, С.Г. как мог, защищал евреев при сокращениях и, как мне известно, однажды написал заявление, предложив уменьшить зарплату ему самому, но не увольнять еврей-сотрудника.

В городе Риге волна государственного антисемитизма была существенно ниже, но и здесь, когда я вел переговоры с директором ИОС Гунаром Чипенсом о переходе группы С.Г. в его Институт, Чипенс откровенно сказал мне:

– Одного, ну, двух евреев я еще могу принять на работу сам, но насчет трех сразу мне придется специально договариваться в ЦК!

Переходить в ИОС тогда собирались Марик Шендерович (еврей), я (полуеврей) и С.Г., причем Чипенс не сомневался, что С.Г. – смуглый, с удлинённым носом и в очках – тоже еврей. Для самого Чипенса это значения не имело, но для ЦК... Впрочем, договориться с ЦК удалось, и наш переход состоялся.

Евреем считали С.Г. и многие минские знакомые, и он не считал нужным их разубеждать – одна моя старинная приятельница, узнав о кончине С.Г., сокрушалась, что его не похоронили по правилам, предписанным иудаизмом. Вообще, как мне кажется, С.Г. считал национальность чем-то вроде штампа на каждом отдельном человеке, который вовсе необязательно говорит об этом человеке хоть что-нибудь. Другое дело – национальная культура, или черты, характерные – в среднем – для нации или расы в целом. Здесь С.Г. расходился с нынешней политкорректностью – он искренне не понимал, как можно, например, считать расистской констатацию очевидных фактов: евреи лучше других играют в шахматы, а негры лучше других бегают стометровку. Ведь нам неизвестно куда идет эволюция, говорил С.Г. как биолог, и, соответственно, мы не знаем, какое свойство будет в будущем важнее для выживания – умение хорошо играть в шахматы или умение хорошо бегать. Именно поэтому и бессмысленно утверждать, что одна раса – или нация – выше другой. Где же здесь расизм?

Писал С.Г. легко, сжато (иногда даже чересчур сжато) и выразительно. Научные статьи, после сбора всего нужного материала, бывали написаны за два-три дня. С.Г. предпочитал безличный стиль: не «мы установили», а «было установлено»; не «они показали», а «в работе такой-то показано», и так далее.

Вместе с С.Г. мы написали научно-популярную книгу «Беседы о жизни», вышедшую в 1977 году в серии «Эврика» и, в разные годы, три научных монографии в соавторстве с Т.Л. Перельманом, Г. Чипенсом и М.Д. Шендеровичем. Работа над монографиями проходила, в принципе, одинаково. Вначале писался и согласовывался подробный план, и авторы решали, кто какой раздел будет писать. Затем мы обменивались написанными разделами, вносили свои поправки и снова обменивались разделами. Процесс повторялся до тех пор, пока все поправки или принимались, или отвергались всеми авторами. Помимо всего прочего, такая система приучала – меня, во всяком случае – отстаивать свое мнение конструктивно, предлагая разные варианты, и, в то же время, быть терпимым к критике, понимая, что критикуют не меня лично, а всего лишь мой текст...

Система «один автор – один раздел» сохранялась и при написании «Бесед о жизни», но здесь С.Г. внес коррективы. Он предложил мне быть ответственным не столько за научное, сколько за популярное содержание книги. Моя задача была добавить в его текст «оживляж», забавные истории, иллюстрирующие более серьезные положения (хотя некоторые разделы должны были быть написаны мной полностью). Не мне судить, насколько наша работа удалась, но на Европейском пептидном симпозиуме в Эдинбурге в 1996 году я встретил молодую женщину, кандидата наук из Ленинграда, которая рассказала мне, что десятиклассницей она прочла «Беседы о жизни» и решила посвятить себя науке. Она не помнила имен авторов, но, по ее словам, их было двое, причем один из них – с бородой. Пришлось объяснить, что я сбрил бороду после переезда в США.

Потом мы с С.Г. писали научно-популярные книги уже порознь – в серии «Эврика» вышли сначала мои «Почти природные лекарства», а потом его «Биологически активные». Мы, разумеется, обменялись экземплярами наших книг с дарственными надписями. На книге С.Г. было написано: «Дорогому Грише с вопросом: каков же будет следующий шаг дихотомического деления эвриканских авторов? Одолеваемый сомнениями, С. Галактионов». («Дихотомическое» деление – деление надвое.) Ту же книгу С.Г. я видел на полке кабинета профессора О.Б. Птицына в Институте белка в Пущино – на ней С.Г. сделал запомнившуюся мне афористическую надпись: «Я публикуюсь, следовательно, я существую».

А «Беседы о жизни» впоследствии были переведены на болгарский и японский язык, и, в слегка переработанном виде, на латышский. К латышской книге издательство потребовало новую официальную фотографию авторов. Мы с С.Г. пошли в фотостудию и получили снимок: С.Г. сидел на стуле, а я стоял рядом. Сотрудница нашей группы в Риге, Инта Лиепиня, посмотрев на фотографию, невинно заметила:

– Помню, у нас в Елгаве тоже был такой памятник: Ленин сидит, а Сталин стоит...

Первый инсульт случился с С.Г. под Новый, 1999 год. На рождественские каникулы его жена Лора уехала в Мобиль, где жила семья их дочери, и поэтому С.Г., как только пришел в себя, позвонил мне. С.Г. и Лора тогда жили на верхнем этаже двухэтажного дома, и мне пришлось подняться по внешней лестнице и взломать окно, чтобы попасть в их квартиру – спуститься и открыть дверь С.Г. не мог. Я помог С.Г. одеться и вызвал скорую помощь, которая отвезла его в приемный покой больницы, базовой для нашего Вашингтонского университета. С развешенными всюду цветными шариками, гирляндами и ярко-красными дед-морозовскими шапками персонала, приемный покой производил сюрреалистическое впечатление. Я просидел у кровати С.Г. несколько часов, пока врачи не убедились, что

непосредственная опасность миновала, но все же оставили его на несколько дней в больнице.

Главное несчастье – новый тяжелый инсульт и ушиб головного мозга – случилось с С.Г. в 2001 году и навсегда изменило последние десять лет его жизни. Выжил он чудом, пролежав в коме больше месяца. Когда врач показал мне томографические снимки, я ужаснулся – почти четверть черепа была залита огромной гематомой, и, хоть кровь удалось откачать, часть мозга погибла. Целый год Лора и Марина, сестра С.Г., приехавшая из Минска, выхаживали его – и победили. Затем С.Г. и Лора переехали в Мобиль, поближе к дочери. После переезда в Мобиль у С.Г. восстановилась речь, он снова владел своими руками и ногами, снова читал и даже писал на всех языках, которые знал... Конечно, он быстро уставал на прогулках, с трудом собирал мысли и говорил по телефону – но и в этом состоянии он смог, например, написать заметку для сборника, изданного в Минске в связи с семидесятилетием своего друга проф. В.М. Юрина.

Научную работу С.Г. вести уже не мог – он потерял так называемую среднюю память, помнил, что случилось вчера или тридцать лет назад, но не то, что происходило в промежутке. Тем не менее, он несколько раз просил меня прислать ему его же статьи и подробно разъяснить их содержание – он очень надеялся все же преодолеть болезнь. Последний раз он разговаривал со мной за две недели до смерти из больницы после операции пятикратного коронарного шунтирования, которая прошла успешно – С.Г. снова говорил о перспективах нашей совместной научной деятельности. Вышло, однако, по-другому.

В Мобиле есть небольшой ботанический сад, который С.Г. хорошо знал и старался бывать в нем почаще. Там, под японским кленом – зимой красным, летом зеленым – захоронен теперь его прах. Мне кажется, что С.Г. не желал бы себе лучшего последнего пристанища – лесовод вернулся к своим любимым деревьям.

Вот, в общем-то, и все – но только для этого очерка. А для меня С.Г. не умер и не умрет никогда – я всегда буду

чувствовать его рядом с собой, слышать его голос, проверять свои мысли его аргументами. Судьба дала мне возможность узнать человека необычайно талантливого, умного и разностороннего. Наверное, из такой же глины были вылеплены ученые и гуманисты прошлого – Леонардо, Паскаль, Декарт. Их имена по праву остались в памяти человечества – так же, как имя Станислава Геннадьевича Галактионова останется в моей памяти.



Владимир Слуцкий

Рената Муха

Биография (реконструкция) и воспоминания о ней

От автора-составителя



первые с творчеством Ренаты Мухи я познакомился 20 лет назад, прочитав единственное стихотворение «О плохой погоде» в 3-х частях. Оно меня поразило и, естественно, сразу запомнил. Интернета еще у меня не было, детской литературой уже не интересовался. Не помню, а точнее не знаю, что послужило толчком, но, приехав в Израиль на ПМЖ, я увлекся чтением ее произведений, интервью, рассказов о ней. Так случилось, что ни разу не видел ее и не слышал.

А когда Рената Муха умерла (август 2009 г.), я всерьез начал искать и систематизировать материалы, связанные с ее жизнью и творчеством.

Уже в 2010 г. августовском номере сетевого журнала «Семь искусств» (редактор Евгений Беркович) был опубликован Сборник «Рената Муха. Устные рассказы, были, байки». Конечно, текст не в состоянии передать неповторимую интонацию и жестикуляцию Ренаты, ее обаяние, блеск ее глаз, ее улыбку и смех. Но все это, пусть не в совсем достаточной степени, компенсировалось талантливым пересказом собеседников ее прямой речи с комментариями. Я доволен этой работой, ибо получены положительные отзывы не только друзей и родственников, но от совершенно незнакомых мне людей. Более того, распечатанный мною сборник в 1 экз. активно и с удовольствием читают в Русской Иерусалимской библиотеке.

При подготовке сборника я обращался к различным лицам и организациям с просьбой сообщить ту или иную информацию. Толку мало. К большому огорчению меня удивило массовое молчание руководителей Факультета иностранных языков Харьковского университета, а также ассоциации его выпускников, которые должны были гордиться такими выпускниками и сотрудниками, как Рената Григорьевна Ткаченко, известную во всем мире.

Но есть и положительный результат – в 116-й гимназии г. Харькова (бывшая школа, в которой училась Рената) организована «Группа поиска», в которой принимают участие гимназисты старших классов под руководством учителя русского языка и литературы Елены Сергеевны Надточий.

Главная идея нового сборника сосредоточить всю, в основном интернетовскую, информацию в одном блоке, тем самым, усилить пропаганду ее творчества, расширить круг читателей за счет среднего и пенсионного возраста. Одним некогда искать разбросанную в сетях информацию, другим – не так уж легко ее найти.

Журнальный вариант Сборника содержит два раздела: Биография, Воспоминания. Каждый раздел изложен в своеобразном формате, а посему в скобках заголовков добавлены уточнения: *реконструкция, виртуальный*, именно в них раскрывается способ изложения собранного по крупницам материала.

Биография (греч. βίος – жизнь + γράφω – пишу, *жизнеописание*) – описание жизни человека, сделанное другими людьми или им самим (автобиография).

Что нам известно о яркой, бурной, драматической жизни поэта, ученого, учителя рассказчика, ее семье? Ответ – очень мало. «Автобиография», а точнее художественная зарисовка, укладывается на 1-ой страничке (!) размером А-4. Это можно как-то объяснить ограниченностью газетной площади, возможно скромностью и стремлением к присущему ей стилю – краткости. А 8-10 строк биографии, опубликованных в Википедии и многочисленных сайтах, ничего не прибавляют. Я попытался «реконструировать» биографию на основе отдельных воспоминаний

современников, оставив, почти без изменений, авторский текст, осознавая, что изложение носит несколько «рваный» характер, но при этом убежден – читатель лучше представит историю жизни легендарной Ренаты.

Полное «жизнеописание» ждет своего автора, имеющего доступ к личным и государственным архивам России и Израиля.

Как тут не вспомнить слова поэта Вероники Долиной: – «Остался очень хороший муж и очень хорошие сыновья, не сиротливо жила Рената Григорьевна, может, и всё будет. И были люди в городе Беэр-Шева, где она проживала, были люди, которые её слушали. Может, всё и будет....».

Виртуальный вечер за «Круглым столом» оформлен в виде беседы с комментариями. Фотографии ораторов, на мой взгляд, иллюстрируют искренность высказываний и теплоту отношения к субъекту воспоминаний.

В сборнике, кроме фотографий Ренаты Мухи, приведены фотографии друзей, а также объекты, связанные с ее жизнью.

Свою работу я рассматриваю одним из камушек возложенных на могилу незабвенной Ренаты Григорьевны Мухи (Ткаченко).

1. Биография (реконструкция).

Рената Муха (Ткаченко Рената Григорьевна)

(31.01.1933 – 23.08.2009)

1. Родители

Мать – Александра Соломоновна Шехтман, 1913 г. рождения, еврейка, уроженка Одессы. Училась в Харьковском педагогическом институте иностранных языков (в 1941 г. институту было присвоено имя Н.К.Крупской, а в 1960 г. прекратил своё существование и вошёл в состав Харьковского университета на правах факультета иностранных языков), успешно закончила, преподавала немецкий язык на кафедре иностранных языков, после войны она эту кафедру возглавила.

Отец – Муха Григорий Герасимович, 1905 г. рождения, украинец, родом из села Большие Сорочинцы (Великие Сорочинцы, укр. *Великі Сорочинці*)

Миргородского уезда, Полтавской губернии, военный, проходил службу в Одесском военном округе. Участник Великой Отечественной Войны. Имеет боевые награды.

Из автобиографии (о родине отца):

«Это село знаменито не только Сорочинской ярмаркой, но и Сорочинской трагедией – восстанием 1905 года. Мой дед с той стороны был одним из руководителей, и его потом забили в тюрьме казаки. (В.Г. Короленко описал эти события в цикле очерков «Сорочинская трагедия». В.С.).

Говорят, что фамилия пополам с кличкой идет оттуда, потому что дед был чернявый, как и отец. Фамилия моего отца – Муха – для украинского села не такая уж редкость. Там много таких фамилий-кличек».



Памятник Сорочинской трагедии, 1968 год

Табличка информирует (на Украинском языке):

На этой площади в декабре 1905 года произошло вооруженное столкновение восставших крестьян Великих Сорочинцев с царскими войсками (скульптор Е. Жуковский, архитектор А. Скиба).

Родители умерли от рака – Александра Соломоновна в 1955 г. Григорий Максимович – в 1960 г.

2. Детство.

Рената родилась 31 января 1933 г. в Одессе. Затем «меня перевезли в Сорочинцы», позже семья переехала в Харьков.

Из интервью:

Я родилась в семье, где были мама, папа, четыре бабушки и ни одного дедушки. Ну, куда деваются дедушки в советской стране с революциями, войнами, «посадками» – это понятно. А бабушки, родные и двоюродные, а также – тети, говорили на разных языках. Я помню, что мы жили в большом коммунальном дворе, где были представители всех национальностей и носители всех языков. В основном – евреи, но там вместе крутились – вот где был плавильный котел! – греки, немцы, украинцы... Религиозные праздники в этом дворе отмечались все и всеми. И если говорить серьезно, то дух терпимости, толерантности и открытости ко всему у меня остался с детства.



1945 г. Муха Г.М. День Победы

Росла в многоязычной среде, и эта среда со мной и вокруг меня на разных языках звучала.

Так как это происходило в Одессе, общий язык был именно одесским. Лучшее всего им владела моя тетя Ида, которая прославилась своей фразой: «Их бин кайне националист (я – не националист), но фор майне нация (но за свою нацию) кэн их геен (я могу идти) фор (до) последней капли крови (переводить «до последней капли крови»)». Между прочим, в те годы подобное утверждение было довольно смелым. Так вот, все бабушки говорили на этом

одесском языке. Папа говорил и пел мне, когда я болела, на русском и украинском, а мама делала то же самое по-русски и по-немецки.



1933 г. Одесса. 2 мая Рене 3 месяца. 1935 г. Харьков.



Встреча Нового 1935 г. Из архива Анатолия Мухи.
<http://imperiuarys.forum24.ru/?1-3-0-00000046-000-0-0-1263039393>

Говорят, что позже Рената часто приезжала в Одессу к бабушке Фейге, маминой маме. В 1936 г., когда девочке было 3 года, родители разошлись (официально – в 1938 г.).

Рена (так ее звали дома, Рена Реночка – потом называли близкие друзья) стала жить вдвоём с мамой.

В октябре 1941 г. мать с дочерью эвакуировались в Ташкент, а отец ушёл на фронт.

Марина Бородинская вспоминает:

«Рената рассказала потрясающую историю.

Когда увозили в эвакуацию, и она была ещё девочкой, ей удалось схватить две книжки. Это были её два основных сокровища. Рената спала под кроватью. И две эти книжки были, одна «Тарас Бульба» а вторая Яна Лари «Приключения Карика и Вали». Она читала и перечитывала под кроватью, и обе эти книжки были для неё каким-то лечением, убогом в чужую жизнь, каким-то бомбоубежищем, как обычно, книжки бывают такие разные. И вот под кроватью она лежала, их читала, и выучила их, в конце концов, наизусть».

Первые книги Ренаты



Повесть о фантастическом путешествии героев в мир живой природы, в мир растений и насекомых, увиденный ими словно через огромное увеличительное стекло.



Юмор «Тараса Бульбы» светится и лучится нежной любовью к героям повести - Он придаёт им обаяние и человечность лишает их ходульности и фальшивой патетики.

Из автобиографии:

...Еще в той стороне были Ташкентский медицинский и базар. Однажды, возвращаясь оттуда, к нам заскочила моя очень взволнованная одесская тетя, тоже эвакуированная в Ташкент, и с порога закричала:

– Чтоб я так жила, кого я только что видела! Эту «Муля, не нервируй меня».

Вмешалась наша соседка:

– Ну да, она же (имея в виду Фаину Раневскую) там снимает комнату вместе с этой писательницей.

– С этой писательницей, – горько сказала моя мама и прочитала первое любовное стихотворение, которое я услышала в жизни. Оно кончалось так:

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка

Всё, что было. Уйдешь, я умру».

Улыбнулся спокойно и жутко

И сказал мне: «Не стой на ветру».

– Это Анна Ахматова, – сказала мама мне.

Позже она много рассказывала про Ахматову, читала ее стихи. И, когда я встречала на улице женщину по красивее и в мало рваном платье, я думала:

– Наверное, это Анна Ахматова.

3. Юность и начало самостоятельной жизни

В 1944 году мама с Реной вернулись из эвакуации в Харьков. Их вместе с бабушкой поселили в порядке «уплотнения» в одной комнате двухкомнатной коммунальной квартиры, в Доме Учителей по улице VIII съезда Советов (символично, что в 1995 улицу VIII съезда Советов переименовали в улицу Бориса Чичибабина любимого поэта Ренаты. - В.С.), а училась Рената в 116-й женской школе, которая размещалась в цокольном этаже корпуса «Красный промышленник». В советское время считалась одной из лучших школ Дзержинского района города, в настоящее время – Харьковская гимназия местного самоуправления №116 имени "Молодой гвардии"!

Возвратился с фронта и отец, но у него сложилась другая семья.

В 1950 г. Рената окончила школу, встал вопрос о поступлении в вуз.

Из автобиографии:

Я выросла в понимании, что иностранный язык – это хорошо. Книжки начала читать по-немецки, в школе учила французский. Ко времени окончания школы у меня так или иначе на слуху или в разговоре были и русский, и украинский, и идиш, и немецкий, и чуточку французский, а вот английского я совсем не знала. Когда нужно было подавать документы, меня позвали в Харьковский театральный институт, причем без всяких оснований, без сдачи английского. Но мама сказала, что ни за что меня туда не пустит. Оставался иняз, туда и поступила на английское отделение факультета иностранных языков Харьковского университета. О чем, впрочем, не жалею.

(В то время университет назывался Харьковский государственный университет ордена Трудового Красного Знамени имени А.М. Горького, С 1999 называется Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина. - В.С.)

Я приготовилась к тому, что все будет хорошо и интересно: новые слова, новые книги, герои...

Закончив учёбу в университете, а затем аспирантуру, защитила кандидатскую диссертацию. Работала на кафедре английской филологии Харьковского университета сначала лаборанткой, а затем в должности доцента.

В конце 50-х Рената стала вести на Харьковском телевидении “Уроки английского языка” и быстро приобрела популярность в городе. Кроме того, давала частные уроки и была хорошо известна в Харькове под именем “Наташа”.



1950. Харьков. Выпускница школы, работа Куюкова. Из архива Ф. Рахлина



Рена в юности. Владимир Бондарев. Бостон.



Рена, у отца на даче, ей 16 лет и она кушает вишневый компот
(подпись Анатолия Мухи)

4. Любовь. Муж. Дети.

Из воспоминаний Феликса Рахлина:

«Окружённая множеством ещё прежних поклонников, она долго не выходила замуж, как вдруг разыгралась история, ставшая источником пересудов городских «кумушек» в лице так называемой «общественности»: у Рены возник серьёзный роман с наблюдавшим её в больнице известным профессором-терапевтом. Он был женат (правда, бездетен)... Ситуация завершилась было его уходом от жены, однако стражи морали не могли с этим смириться – Ренату, к тому времени работавшую уже на кафедре госуниверситета, вызвал для «беседы» некий профсоюзный душеспасатель... Совместная её жизнь с отцом ребёнка не была, однако, долгой: – профессор вернулся к жене. Не станем уподобляться морализаторам из месткомов, но отметим лишь, что сложнейшую личную драму её участники перенесли (насколько знаю) на диво достойно. Они сохранили на долгие годы нормальные человеческие взаимоотношения, а женщины постепенно даже подружились. У Ренаты родился сын Дмитрий (в конце февраля 1964 г. В.С.), который и сейчас живет в Харькове

В гостеприимном доме Бейдеров-Сазоновых (Света Сазонова, жена Фимы, – мне двоюродная сестра) был принят как близкий друг известный харьковский математик профессор Юрий Ильич Любич. Вместе с ним приходил его двоюродный брат Вадим – стройный молодой человек, тоже математик. Помню, как под звуки радиолы он и Рена беззаветно отплясывали чарльстон... Мне тогда уже подумалось: какая чудесная пара! Через некоторое время Рената вышла замуж за Вадима. У них родился второй сын Ренаты – Алексей (в 1969 г. В.С.), он живет в США».

Дина Рубина: «Чрезвычайно успешный, блистательный сын Ренаты. Он ученый. И у Ренаты родилась внучка Рейчел».



1968 г. Няня тетя Галя (из архива Анатолия)

Дина Рубина.

Перебирая эти беглые записочки на случайных конвертах, счетах, четвертушках бумаг, я натываюсь на какие-то записанные мною фразы из разговоров, вроде этой, часто произносимой **старой нянькой Ренаты:** “Нэ робы, як ты робыш, и нэ будь такою, як ты е!”.

Сводный брат Ренаты – Анатолий (информация Интернета, ник «Защитник мира»):

Действительно, Рена в молодости была очень красивая, с очень стройной фигурой. За ней бегали толпы

мужчин. Мой отец был консервативен (он из военных) и его это очень пугало. Мир знает Рену как детского поэта, но я запомнил ее как ведущую программы на харьковском телевидении «Английский язык для детей». Она разработала потрясающую методику совмещения игры, веселых зверушек с обучением языку. В жизни она была очень скромным человеком, но всегда твердо отстаивала свою точку зрения. Это наша фирменная черта характера. Меня Рена в детстве называла «гносно неподкупным», потому, что я всегда орал так, что всегда добивался своего.

Харьковскую гимназию №116 окончила Татьяна Муха (моя дочь), там же учатся Тарас Муха (мой сын) и Даниил (мой внук).



1969 г. С братом Анатолием. Мне 21 год, а Рене 36.
(из архива Анатолия).

Елена Сергеевна Надточий сообщила: ...мы вышли на сводного брата Ренаты (у них общий отец), Анатолия Григорьевича Муху. Он генерал-полковник казачества, у него есть сайт, на котором он выложил материалы о Ренате, включая семейные фотографии.

Рассказывает Вадим Ткаченко:

«Впервые очень необычное имя Муха я услышал, когда мне не было четырнадцати лет. В это время моя семья состояла из двух человек: меня самого и моего двоюродного брата Юрия Ильича Любича, сейчас – известного математика, а тогда – студента физмата Харьковского

университета. Раньше нас было трое: мы с Юрой, и его мама, а моя тётя Евгения Семёновна Любич, заменившая мне мою рано умершую маму Миру Семёновну Любич. В августе 1949 года, на очередной волне сталинских репрессий нашу маму Геню арестовали, и Юра стал моим официальным опекуном. Ему в это время было 18 лет, а мне неполных 12. В первый раз Геня была репрессирована в начале 30-х годов, но после второго ареста она так и не вышла на свободу, умерев безвинной в тюрьме через год после ареста. Мы с Юрой остались вдвоём в 11-метровой комнате коммунальной квартиры, в которой кроме нашей было ещё 4 комнаты с четырьмя семьями. Тогда-то от его университетских друзей я иногда слышал: "– Муха сказала...", "– Муха пришла и ...", "– Муха пошутила ...", но что, куда и как – я, конечно, не помню. Тем более я не знал, что учится она не на физмате, а на факультете иностранных языков.

О том, что у Юры на попечении есть младший брат, на физмате было известно. Знала об этом и Реночка, но на этом наше заочное, так сказать, знакомство, прекратилось, без малейшего намёка на то, что мы – судьба друг друга.

О том, что Муха – это девичья фамилия Реночки, я узнал лет через десять, когда моя семилетняя племянница Женя, дочка Юры, согласилась с предложением родителей серьёзно заняться изучением английского языка. За помощью он обратился к Реночке. У неё была собственная жилплощадь, большое количество друзей и поклонников, но, несмотря на все описанные обстоятельства, после смерти родителей её семья состояла только из неё самой.

От Юриногo предложения заниматься с Женечкой английским языком Реночка отказалась. Намного позже, уже став её законной тётей, Реночка объясняла, что она уже накопила достаточно большой опыт работы с детьми харьковских профессоров и академиков и расширять этот опыт, мягко говоря, не хотела. Вместо себя она предложила своего друга и коллегу по кафедре Ефима Исааковича Бейдера, у которого, очень кстати, оказалась дочка Инночка, Женина ровесница, и учёба девочек успешно началась.

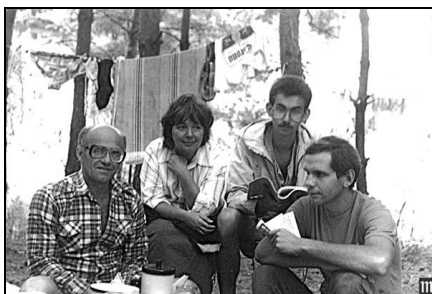
В это время я, с одной стороны, был аспирантом, то есть почти вольным художником, с другой носил почётное имя Uncle Vadik (то есть попросту Дядюшка Вадик), а с третьей – сам увлекался чтением детективов на английском языке. Поэтому очень скоро – и вполне естественно – водить на уроки Женю было поручено мне. Фима, теперь уже давно живущий в Нью-Йорке, был прекрасным преподавателем. Мало того, так он ещё, как и Реночка, – одессит. У обоих в Одессе жили многочисленные родственники, и она иногда оказывалась там одновременно с Фимой.

Мы встретились с Реночкой в Фимином доме, где оба чувствовали себя очень комфортно. Как рассказывала Реночка Женечке, однажды (а может быть, дважды?) в конце занятия она увидела очень серьёзного молодого человека в Шляпе (!), который пришел забирать свою племянницу. Среди тогдашних Реночкиных знакомых шляп никто не носил, и чем-то ей этот молодой человек в тот момент не понравился, но запомнился. Я действительно в те годы носил шляпу, но нашу первую встречу совершенно не помню. Точно помню, что с самого начала у нас установились хорошие приятельские отношения, ничуть не больше. При её внешней привлекательности, общительности, искромётном остроумии и умении рассказывать – не понимаю, как я оставался спокойным?



*Мама – зебра, папа – лось...
Как им это удалось?*

Так ведь можно было и прошляпить Реночку! Много позже, восстанавливая историю нашего знакомства, пытаюсь понять, говоря Реночкиными стихами, ситуацию, в которой каждый из нас излагал свою точку зрения. Мне Реночка объясняла, что я был вне её возрастных интересов, попросту говоря – молодо, зелено. Моё объяснение было более прозаическим: я жил в общежитии, вначале студенческом, потом аспирантском, всегда с соседями по комнате, и никогда – при телевизоре, так что Реночкина слава телезвезды меня обошла стороной. Английским языком я увлёкся самостоятельно ещё в 5 классе, когда пытался, правда безуспешно, прочитать в оригинале "Белую обезьяну" Голсуорси, к концу института читал единственную доступную в СССР английскую газету "Daily Worker", и вообще "слишком много о себе представлял". Но время шло, и во всём происходящем с нами и вокруг нас каждый открывал для себя что-то новое. Той же Женечке Реночка рассказывала, что на неё произвело впечатление не то старание, не то терпение, с которым я собирал байдарку перед началом похода.



1987 г. Семейный портрет перед Алешиной 2-х летней службой в армии и после Митиной недельной командировки в Чернобыль.

На снимке Рената Муха с мужем Вадимом и сыновьями: Алешей (он рядом с ней) и Митей. База отдыха на Северном Донце. Из семейного архива Ткаченко.

Я очень хорошо помню, как однажды вечером услышал у костра в том же походе полный таинства, завораживающий Реночкин голос: «– Слушайте, слышите и запоминайте, потому что это было, и случилось... далее –

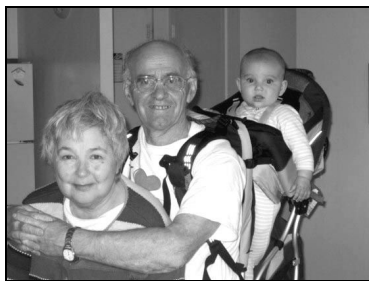
Киплинг, “Just so stories”. Вначале по-английски, а потом по-русски – в её собственном переводе. Просто сказки. Но устоять было невозможно. Да я и не старался.

По-настоящему мы знали друг друга немного меньше 50 лет, и из них 43 года мы были одним целым, даже когда оказывались далеко друг от друга.

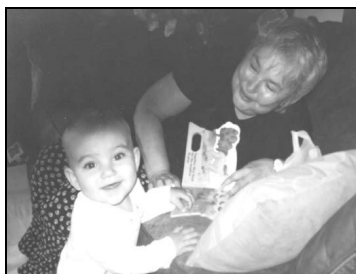
Семья муж дети, внуки.



26.01.2006, Беэр-Шева. Рената Муха, Вадим Ткаченко, Януш Корчак (на медали) и Лось. Фото М. Польского



Счастливая ноша – Вадик с Реночкой и внучкой Рейчел в Америке. 2008 год





5 июля 2004г. С лосиком.

<http://picasaweb.google.com/sivilka/RenataMuha?feat=embedwebsite#>



2007 г. Сан-Франциско. Бабуля и внучка Рейчел читают книгу.

Из семейного архива

5. Наука и преподавание.

Из автобиографии:

«Занималась исследованиями в области английского синтаксиса, подготовила курс «Матушка Гусыня в гостях у Курочки Рябы» о влиянии английской детской литературы на русскую, разработала методiku «Сказочный английский». Опубликовала свыше сорока научных работ в Советском Союзе и за рубежом».

Научно-методические работы Р.Г. Ткаченко и ее соавторов по эффективному изучению английского языка (смотри библиографию), судя по ссылкам, широко использовались и в вузах и в школах Советского Союза. Кроме того, стихи Ренаты Мухи использовались в учебных пособиях по русскому языку и литературе (например, Н.Г.

Блохина, Т.Е. Жукова, И.С. Иванова. Современный русский язык).

В. Ткаченко.

«Благодаря «Учительской газете» Рената побывала во многих городах Советского Союза, Англии, Германии и США с показательными уроками по разработанной ею методике с использованием устного рассказа при обучении иностранным языкам, на которую вострою работали сказки и стихи, в том числе и её собственные».

Из интервью. Благодарно отнеслась к методической работе главный печатный орган страны газета «Правда»: «...на уроках доцента Р.Г. Ткаченко создается ощущение коммуникативной безопасности»(!)».

Однако внедрение их методик в практику требовало много усилий и далеко не всегда поддерживалось начальством и правильно понималось рядовыми преподавателями.

Два эпизода, рассказанные В. Левиным:

1. Рената Ткаченко, когда жила в Харькове, написала методическое пособие для учителей английского языка. Случилось так, что, попав в Киев, она встретилась с министерским чиновником и спросила у него, будет ли издана ее работа. Чиновник долго хвалил рукопись, а завершил ответ так:

– Но печатать не будем. Это не наш, не советский, английский язык.

2. Однажды после одного блестящего урока, который она дала в чужой школе на одном из первых «Эврика-фестивалей» творческих уроков, журналисты спросили Ренату Григорьевну Ткаченко: «Вы долго готовили этот урок?».

Ответ: «Пять минут» (и это чистая правда: провести урок Рену попросили внезапно, на перемене, за пять минут до звонка). Выдержала паузу и добавила: «И всю жизнь». После этого в редакцию «Учительской газеты» среди других откликов пришло письмо с таким признанием молодого педагога: «Дорогая РГ! Я Ваша последовательница: я теперь тоже не готовлюсь к урокам».

И все-таки в 1993 г. авторитетное московское издательство «Просвещение» опубликовало книгу для учителя – Р.Г. Ткаченко, Б.И. Роговская, М.С. Карлайл «Урок английского на английском» (54000 экз.).

Вадим Левин (в разговоре о книге «Между нами»)

«Рената Григорьевна, к несчастью, не успела написать для книги свои главы о разработанной ею методике "Сказочный английский"».

Ф. Рахлин:

«В 1950 г. Рената познакомилась с Ефимом Бейдером (он приехал в Харьков в 1949 г.) и в перспективе оказались сотрудниками, преподавая на том же факультете.... Помимо близких интересов в сфере английской филологии, их, возможно, объединил ещё и специфически одесский склад натуры... Они, однако, не только пересмешничали: насколько я знаю, Реночкина методика «сказочного английского» в какой-то мере апробировалась в ходе консультаций с Фимой как с коллегой. Это имеет прямое отношение и к её литературному творчеству, так как в названной методике использовались и придуманные обоими преподавателями «сказочные» англо-русские тексты!».

Приехав в Израиль (1995 г.) Р. Ткаченко преподавала английский язык в университете имени Бен-Гуриона в г. Беэр-Шева.

Рената рассказывает. Когда я приехала сюда, то работу каким-то невероятно счастливым случаем получила буквально в первые две недели – на факультете иностранных языков Беэр-Шевского университета, что вполне можно считать чудом. Времени на подготовку не было, семестр начинался сразу же, и заведующая кафедрой сказала мне: “Какой вы хотите курс: первый, второй, третий, четвертый, пятый?” И поскольку последние десять-пятнадцать лет я руководила пятым курсом в Харьковском университете, то небрежно сказала: “Все равно”. И напрасно так сказала, потому что мне дали первый курс, и там я сразу увидела, что учебники и система обучения языку совсем другая, но главное, что они мне сказали: “Рената, вы опытный преподаватель, но вот одно предупреждение: вы

можете заниматься чем угодно, можете применять любую вашу методику, вам запрещается только одно – студенты не должны знать, что вы из России!”



Бээр-Шева. Университет им. Бен Гуриона
Гуманитарный факультет

6. Стихотворчество

Из автобиографии:

«Стихов не писала ни в детстве, ни в юности, ни в ранней молодости и не собиралась писать вообще. Но наступили шестидесятые. В Харьков возвратился из заключения Борис Чичибабин, наведаясь Булат Окуджава, приезжал Евгений Евтушенко, долетели песни Новеллы Матвеевой».

С чего же началось?

У самой Ренаты есть две независимые версии появления первого стихотворения. Первая связана со знаменитыми калошами (в дискуссию вступил даже Е. Евтушенко), а вторая – с «Бывают в жизни чудеса».

Версия №1:

«В первом стихотворении были две строчки и две ошибки:

*Жили в одном коридоре Калоши,
Правый – дырявый и левый – хороший.*

(Ошибки, между прочим, легко было исправить. Примерно так:

Жили в одном коридоре Калоши и я.

Правая – дырявая и левая – хорошая).

И пока мои знакомые литераторы и физики пытались починить эти калоши, я стала автором других стихов и даже двух новых литературных жанров – «недоговорок» и «начало следует».

Версия №2.

Однажды на вопрос были ли в ее жизни чудеса Рената ответила положительно, потому что **первое** стихотворение, которое она придумала «Бывают в жизни чудеса» (потом оно стало названием сборника) без всякой провокации появилось, «*когда переходила в городе Харькове улицу Восьмого съезда Советов. Вот такое случилось чудо!*» – говорит Рената.

Эту же версию поддерживает профессор **Нина Никипелова:**

«Первая строчка первого, уточняет, опубликованного стихотворения «Бывают в жизни чудеса...» стала лейтмотивом и «охранной грамотой» поэта. Этим ожиданием чуда пронизан весь поэтический мир ее стихов».

Причина возникновения двух версий убедительно раскрывается в воспоминаниях **В. Ткаченко:** «По-моему, ещё до калош Реночка сочинила и напечатала своего Ужаленного Ужа. Мне приходится сомневаться здесь, и во многих других подобных местах, так как обычно между первым знакомством с пришедшим к ней стихотворением и до его опубликования проходило много времени, иногда много лет.

Под своими стихами Реночка никогда не ставила дат, не обозначала места их создания. И получалось, что они были всегда, события в них происходили давно или сию минуту, далеко или совсем рядом – неважно.

Реночка имела много разнообразных интересов в жизни и не собиралась стать поэтом, во всяком случае, таким, у которого «ни дня без строчки». Поэтому к

неожиданным, хотя и приятным пришельцам она относилась осторожно: «А туда ли Вы попали, а не ошиблись ли Вы адресом?» Подолгу к ним привыкала, переставляла с места на место, меняла, откладывала в сторону, возвращалась, чинила-исправляла, показывала друзьям. Те, конечно, не держали Реночкины стихи при себе, и они распространялись дальше. А вслед за ними уже стучался в дверь кто-то или что-то следующий, сразу готовый к публикации, и в результате разобраться, в какой последовательности написаны её стихи, очень трудно.

Реночка была поэтом, и поэтом необычным, она много говорила о природе стиха – её этот вопрос очень занимал. Рассказывала, что строчки набегают неизвестно откуда, как будто кто-то их диктует. И в самое неожиданное время. Она много раз признавалась, что сама не понимает, как у неё получаются стихи. Наверное, из-за того, что она очень любила жизнь, стихи сами приходили к ней вместе с воздухом, которым она дышала, вместе с утром, когда она просыпалась или вечером, когда она не могла заснуть, вместе с впечатлениями о самых разнообразных людях, окружавших её.

За все эти годы я не знаю случая, когда бы она написала стихотворение по заказу, на заданную тему.

В одной из квартир, в которой мы жили в Беэр-Шеве, прямо на наш маленький балкон свисали ветки высокого дерева. Реночка любила выходить утром на балкон и трогать листья руками, как бы здороваясь с ним. Может быть, тогда и пришло к ней стихотворение, до сих пор неопубликованное и так и оставшееся без названия:

*Деревья укоризненно
Качают головами
И Ветки шепчут Ветру:
Послушайте, что с Вами?
А им в ответ от Ветра:
Дубины стоеросовы!
Пристали к человеку
С нелепыми вопросами!*

Мне эти стихи с самого начала казались законченными, но Реночка считала, что в них чего-то не хватает, и только в конце жизни решила их опубликовать. Но не успела.

Из интервью Р. Мухи:

Я по профессии филолог и переводчик. В какой-то момент я осознала, что, идя по улицам, я вдруг понимаю, о чем мне лает собака, о чем мяукает кошка, о чем именно мне скрипит дерево. Я все время узнавала новые языки. Например, язык домашних туфель — это совсем другое, чем язык туфель на каблуках!

Герои моих стихов — звери, птицы, насекомые, дожди и дужи, шкафы и кровати, но детским поэтом я себя не считаю. Мне легче считать себя переводчиком с птичьего, кошачьего, крокодильего, туфельного, с языка дождей и калош, фруктов и овощей. А на вопрос, кому я адресую свои стихи, отвечаю: для будущих взрослых и бывших детей, пишу «до востребования».

Из воспоминаний Ф. Рахлина:

«На мой взгляд, особенно ощутимо Рена была обязана своим вхождением в литературу великолепному поэту, педагогу и психологу Вадиму Левину. Вадим, с его одержимостью, дал развитию её творческой активности некий «первотолчок». Тут главное, однако, в том, что он не только не пренебрёг теми первыми опытами, которыми она с ним поделилась, но — щедрая и поделчивая душа! — искренне и горячо их поддержал. Как раз тогда, помню, Реночка и мне (почему-то со смущённой улыбкой, как бы немного стесняясь) прочла один из первых своих опытов — кажется, «Ужа ужалила оса...». Конечно, мне стихи понравились, но то, что на моих глазах родился новый незаурядный поэт, мне и в голову не пришло. А Левин это понял! И, как хорошо известно из её же рассказов, помог своими советами, «шефством», **соавторством**, верой в её талант».

Соавторы

Вадим Левин

«Рената Муха — автор не только стихов, но и жанров. Это она ввела в литературу жанр «Начало следует», который

я, с позволения Ренаты Мухи, включу в будущий «Задачник по литературе для детей и их взрослых».

Рената Муха сразу начала писать ярко, парадоксально и празднично. Но писала мало и редко превращала внезапно родившиеся строчки в завершённые стихи. И заставить её дорабатывать начатое или сочинять новое было совершенно невозможно – сочинение стихов было для неё игрой, может даже женской прихотью. Выяснилось, что нам близки одни и те же поэты: Борис Заходер, Эмма Мошковская, Ирина Токмакова, Генрих Сапгир, Эльмира Котляр, Эдуард Успенский, Новелла Матвеева.



В. Левин (Главный соавтор) читает поздравительные стихи в день рождения Р. Мухи

Один из примеров, как мы сочиняли стихи вместе.

Однажды (год, думается, 1964 или 1965):

Тёплый день. Скорее всего, сентябрь. Мы идём по площади Дзержинского (Харьков. В.С.) из Дворца пионеров к университету. Видимо, Рената заходила ко мне во Дворец, а теперь я провожаю её на работу. Рена читает мне по-английски четверостишие из “Mother Goose” (Сборник Матушки Гусыни) или “Nursery Rhymes”...

Дальше в воспоминании следует звуковой фрагмент, от которого в памяти, естественно, сохранились только обрывки, потому что английского не знаю. Голос Рены:

– *Mr. Brown,*

Mr. Brown,

[tA-ta, tA-ta, tA-ta] town?

*[tA-ta, tA-ta, tA-ta, tA-own]
[tA-ta, tA-ta],
Mr. Brown!*

Звучит здорово: весело и песенно! Рената переводит дословно:

*“Мистер Браун, мистер Браун,
не в город ли вы едете?
А не подвезёте ли меня?
Вот спасибо, мистер Браун!”*

Понятно, что не ситуацией интересен стишок, а звучанием, мелодикой. Прошу Рену повторить по-английски – в голове уже возникает русское звуковое подобие: “Мистер Сноу, мистер Сноу...”.

– погоди, – прошу Рену. Некоторое время идём молча. Рена ждёт, не отвлекает.

У входа в университет чувствую – сложилось. Читаю Реночке:

*– Мистер Сноу, мистер Сноу,
вы придёте в гости снова?
– Через час. Даю вам слово.
– Вот спасибо, мистер Сноу!*

Рената издаёт такой звук восторга, что несколько студенток оборачиваются, и требует:

– Повтори!

Мне ясно, что это не перевод английского стихотворения – другое событие, диалог вместо монолога. Я “перевёл” только английское звучание. Но по возгласу Ренаты понимаю, что стихотворение получилось – новое английское стихотворение на русском языке.



Воронель Н. («Переполах» – первая публикация Р. Мухи)

Известно, что Рената Григорьевна занималась исследованиями влияния английской детской литературы на русскую. По этому поводу разгорелся минидиспут на радиопередаче «Эхо Москвы».



Адамский Александр организатор эвриканского движения.
Соавтор («Собаку обидели»)



Самарий Маркович Зеликин (умер 25.12.08.) Видный
кинорежиссер, Заслуженный деятель культуры РФ



Марина Бородинская.

Вообще замечательные совершенно, эти её крошечные вещи, опирающейся на какой-то английский весёлый абсурд.



Ксения Ларина.

И Вероника говорила про эти английские рифмы, и Марина сейчас говорит про английский абсурд. Что это такое, объясните нам, почему эта ассоциация именно с английской литературой?

М. Бородинская: Вообще как-то так традиционно, исторически сложилось, что в лучших своих частях наша детская поэзия сильно довольно-таки опирается на английскую традицию. Так повелось от Чуковского Корнея Ивановича, так повелось от Маршака, и, в общем, лучшие наши детские авторы, Хармс, тот же Вадим Левин, они всегда немного эту струю...

Вероника Долина: В эти периодики мир открывался через этих волшебных людей, которые делались антеннами. Наш очень закрытый, как я понимаю, мир нашего детства, нашего прадетства, чуть ли ни детства ещё наших

родителей, он открывался, и тогда делался ещё более волшебным.

М. Бородинская: Это был голос из такого внешнего мира, в сущности Байрон. Это тоже был голос из внешнего мира для русской поэтической традиции. А вот это такие маленькие Байроны нашей детской поэзии. Вот эти английские песенки, потешки, дразнилки, штучки замечательные, которые так переосмыслены в русском языке, что их уже почти не узнать, но они составляют такую сверкающую часть нашей уже совершенно русской литературной традиции, вот то, что в английском объединено под общим названием «Сказки матушки гусыни», и то, что так блестяще обработали и подарили нашим детям и Чуковский, и Маршак. И вот эту традицию продолжает Вадим Левин, и продолжала Рената Муха.

7. Публикации.

Из автобиографии:

«В 1998 году у меня вышла первая книга стихов, часть которых написана в соавторстве с Вадимом Левиным. Книга называется «Гиппопоэма» и имеет подзаголовок «Для бывших детей и будущих взрослых» (Иерусалим, 1998), а следом вышли «Недоговорки» (там же, 2001), «Немного про осьминога» (Москва, 2004), «Однажды, а может быть, дважды» (Минск, 2005), «Я здесь не сплю» (Москва, 2006)».

От реконструктора:

Анализ хронологии публикаций позволяет уточнить этот список. Объективности ради, заметим, что первый сборник стихов "Переполох" Р. Мухи в соавторстве с Н. Воронель, по инициативе последней появился в 1968 г. в очень престижном московском издательстве «Малыш» с колоссальным тиражом 200000 экземпляров. Иллюстрации выполнил знаменитый ныне художник Виктор Чижиков (автор Олимпийского Мишки). В сборник вошли 8 стихотворений без указания авторства каждого (фамилии авторов приведены только на первой странице обложки). Это как раз один из вариантов соавторства, когда о вкладе каждого знают только они – авторы!

Затем 25 лет тишины, хотя отдельные стихотворения или подборки публиковались в советской периодической печати: «Огонек», (спасибо Григорию Остеру и его рубрике «Детский угол»), «Комсомольская правда», «Литературная газета» и зарубежной – Чикагская газета «Ку-ку». Многомиллионные тиражи, безусловно, способствовали популяризации творчества поэтессы, кстати, слово «поэтесса» Рената не любила.

И только в 1993 г. издательство «Два слона» в Одессе опубликовало книгу в мягком переплете на 32 страницах "Про Глупую Лошадь, Забывчивую Сову, Братьев-Бегемотов, Кота-который-не-умел-мурлыкать и Котенка-который-думал-что-он-тигр", на титульном листе уже три автора, Полли Камерон, Рената Муха и Вадим Левин. Подозреваю, что это инициатива В.А. Левина, вообще он мне кажется большими выдумщиком, как следствие комплексной профессии – педагог, психолог, поэт. Секреты такого соавторства раскрываются в самом начале этой книжки.

«Жили-были авторы этой книжки: Полли Камерон, Рената Муха и Вадим Левин.

Полли Камерон жила в Америке и была художником и скульптором. Но больше всего она любила сочинять сказки на английском языке.

Рената Муха и Вадим Левин жили в Харькове, учили учителей и писали стихи и сказки на русском.

Американка никогда не встречалась с харьковчанами, а они с ней. Потому что из Америки трудно попасть в Харьков. А из Харькова в Америку – еще трудней. Но однажды Ренате и Вадиму знакомый иностранец подарил книгу Полли Камерон. Так они познакомилась с американской сказочницей и с тех пор радуются этому и пересказывают ее сказки по-русски. Спасибо книге Полли Камерон! БОЛЬШОЕ СПАСИБО!

Любопытно, что эта книга упоминается на десятках сайтов, однако полное описание выходных данных недавно обнаружил только на сайте букинистов Alib.ru (оказывается, что книгу еще в хорошем состоянии можно купить в украинском Николаеве за 400 руб. Привлекательная

рекламная аннотация: *«Необычайно милые, смешные и задорные истории в стихах и прозе – про жизнь и приключения больших и маленьких соседей по планете»*).

В 1994 г. в серии «Моя первая библиотека» издательство «Просвещение» в твердом переплете с цветными иллюстрациями выпустило Сборник стихов «Чудаки», сюда вошли произведения выдающихся российских и переводы зарубежных поэтов (составитель В. Левин), в том числе и стихи Ренаты Мухи, наряду со стихами известных и популярных 38 поэтов.

И опять 5 лет книжного молчания.

Наконец, в 1998 г. в Иерусалиме вышла **первая** авторская книга «Гиппопоэма» со знаменитым подзаголовком, **«Для бывших детей и будущих взрослых»**, четко отражающий поэтическое кредо Р. Мухи. Предисловие написал именитый детский писатель Эдуард Успенский, а послесловие (точнее аннотацию на задней стороне обложки) – Игорь Губерман. Книга несколько раз переиздавалась.

То же издательство в 2001 г. опубликовало вторую книгу Ренаты Мухи – «Недоговорки» с предисловием Виктора Шендеровича, а в 2005 г. вышло 2-ое дополненное Подарочное издание в карманном формате. Оформление первых авторских книг выполнил художник Арсен Даниэль.

Большая заслуга принадлежит Марку Галеснику, который активно и практично способствовал реализации этих издательских проектов. В выступлении на одной из книжных ярмарок Рената Муха выразила искреннюю благодарность М. Галеснику, подчеркнув, что только благодаря его инициативе, Рената решилась на такой подвиг.

В 2002 г. в Минске в серии «Моя первая библиотека» вышла книга "Бывают в жизни чудеса". Но на два года раньше (2000 г.) под таким же названием, в Израиле издана книга композитора Талы Гординой с подзаголовком: «Песенки для детей и родителей. Стихи Р. Мухи».

Творчеством Р. Мухи активно заинтересовались солидные издательства Белоруссии и России. В 2005 г. в Минске вышла в прекрасном оформлении (художник Т.

Сучкова) книга «Однажды, а может быть, дважды» с предисловием Д. Рубиной.

Спохватилась и Москва.

2004 г. – «Немного про осьминога» (издательство. Это первое издание в России, с чудесными иллюстрациями Вячеслава Григоренко.

Стихи сборника вошли в список книг рекомендованных для чтения Русской школьной библиотечной ассоциацией

2006 г. – «Я здесь не сплю» (Издательство «Новая газета») с рисунками. Татьяны Плотниковой. Любопытно, что в комплекте с книжкой – треугольный световозвращатель, который рекомендуется наклеивать на детскую одежду или на первую обложку, чтобы водители замечали ребенка с книгой Мухи в прозрачном кармашке ранца.

2008 г. – «Уики-Веки-Воки Weeky-Wakey-Walky» (Издательство «Культурная Революция»): забавные истории для детей и их родителей: [сборник песен для детей] // Живов, Владимир Леонидович, Левин, Вадим Александрович, Муха, Рената Григорьевна. Заметим, что В.Л. Живов заслуженный деятель искусств России, профессор.

2009 г. – «Между нами» (авторы Вадим Левин, Рената Муха) – последнее прижизненное издание (издательство «Октопус»).

Слово В. Левину:

Книга, названная по строчке нашего общего с Реной стихотворения “Между нами”, далась соавторам нелегко. Мы задумали сборник, куда должны были войти стихи, написанные совместно и порознь, и педагогический очерк “Между нами, взрослыми”, часть которого – о своём “сказочном английском” – собиралась написать Муха. Рукопись мы сдали в издательство вовремя, но болезнь не позволила Ренате уложиться в жёсткие сроки, и “сказочный английский” в “Между нами” не попал. Тогда мы решили, что позже вместе напишем книгу для родителей и педагогов о том, как стихи и сказки учат детей языку и языкам, и включим в новое издание методические заметки Ренаты.

Договорились, что в октябре я приеду в Израиль, мы встретимся и поработаем над книгой. Сейчас октябрь, и я в Израиле. Как договаривались. Но опоздал...

Знаковым событием в творческой жизни Ренаты следует отнести включение ее стихов в антологию "*В начале было слово...: 10 веков русской поэзии*". Е.А. Евтушенко написал очень теплую восторженно содержательную статью, подчеркивающую оригинальность творчества Р. Мухи. Очерк из этой антологии "Совсем не кусачая Муха" опубликован в газете "Новые известия" 30.05.2008 г. Фрагмент из статьи:

«Она поэт мыслящий, но непобедимо веселый, как будто ей не позволяют жаловаться на жизнь все те, в ком жил генетический страх от давних одесских погромов, и от нацистских душегубок, и от убийства Соломона Михоэлса, и от «дела врачей». Жизнелюбие, которое она преподает своими стихами, – это побежденный ею страх.



Маленький, но большой поэт Рената Муха достойна того, чтобы ее стихи не только включались в школьные хрестоматии, но и сопровождали по жизни нас всех, даже седеющих, но не стареющих душой, ибо такие стихи нам этого не позволяют».

И далее приводятся 22 самых лучших, по мнению Е.Евтушенко стихотворения с эпитафией:

*Будут любить старики и все дети
самую умную Муху на свете!*

Жизнь доказала, что творчество Ренаты Мухи востребовано везде, где есть люди, говорящие по-русски. Часто в рекламах Интернет-магазинов можно было прочитать:

⚠ К сожалению, эта книга **закончилась** во всех магазинах (2008 г.)

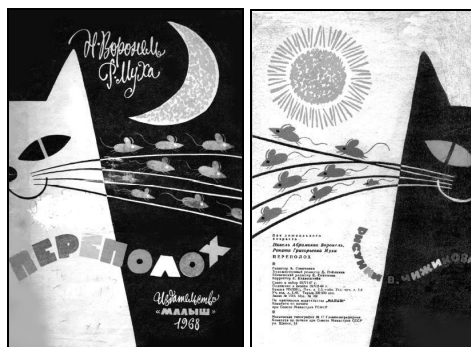
– Наличие: **Отсутствует!**

– Нет в наличии

Рената ушла, а книги продолжают издаваться: в 2010 г. вышли повторно «Немного про осьминога» в Москве и «Однажды, а может быть, дважды» в Минске. По инициативе Н. Воронель опубликовано (2011 г.) репринтное издание сборника «Переполюх».



Рената Муха. Ужаленный уж. Серия: Веселые строчки
Издательство: Азбука-Аттикус, 2011 г.
Тираж: 5000 экз. Твердый переплет, 32 стр.





Н.Воронель



Р. Муха



В. Чижиков



1998 г. Беэр-Шева. Израиль. Только что прибыли первые экземпляры (Из семейного архива)



2005 г. 3-е изд. Цв. Илл. твердый переплет.

1-е место в конкурсе русской сетевой литературы
РУинет' 2002 номинация – Произведения для детей.



Рената Муха М. Галесник – редактор



Э. Успенский – Предисловие И. Губерман – Послесловие



Виктор Шендерович (предисловие)

Посвящается мужу Вадиму

2005 г. Подарочное. Во 2-е издание книги наряду с двустихьями, уже вошедшими в фольклор «русского» Израиля, включены и новые двустихья. *«У Ренаты — свежий взгляд на мир и детская радость от хорошего»*

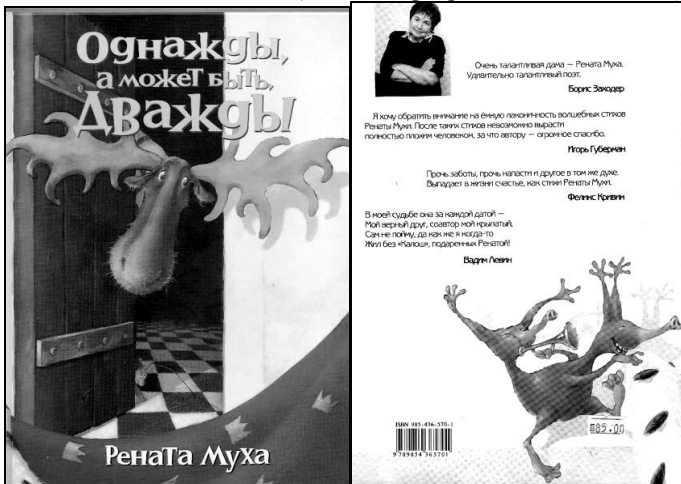
звукоизвлечения. Она слышит, видит и знает слова, чтобы всем этим поделиться. Рената Муха — остро умная (если хотите, можете написать эти слова слитно, но не советую). Ее взгляд на жизнь — уникален, формулировки удивительны, и каждый текст хочется подержать во рту, как хорошее вино. Наконец: Ренате Мухе не грозит наскучить читателю. Ее (и ее текста) всегда немножко меньше, чем хотелось бы окружающим». Виктор Шендерович. Издательство: Октопус.



2000 Zefat, ISRAEL Композитор Т. Гордина. Музыкальный редактор Я. Баренбойм. Оформление — Э. Эдельштейн. Художник — Х. Авритис. Издание автора Т. Гординой



2002 г. Изд. МФЦП МЕТ (Минская фабрика цветной печати)



2005 г. Предисловие Дины Рубиной. Художник Т. Сучкова.

Мн.: Мет 79 с.

Наличие: Отсутствует!

Книга получила диплом 1-й степени на книжной ярмарке. Она предпослала такие слова: *«Стихи для бывших детей и для будущих взрослых», т. е. для любого человеческого возраста* (Лилия Карась-Чичибабина)



год издания:
2004 г. 2008 г. 2010 г.
Издательство: Октопус

Рената Муха и издательство «Октопус» за сборник стихотворений «Немного про осьминога», получили награды V Всероссийского конкурса произведений для детей и юношества «Алые паруса». 28 ноября 2008 г. 57 000 обращений на сайт с информацией об этой книге



Вера Байдак, генеральный директор издательства "Октопус":

В детской литературе сейчас очень трудно выделиться. Читатель привык покупать давно известных авторов - Михалкова, Барто – и с ним трудно поспорить.

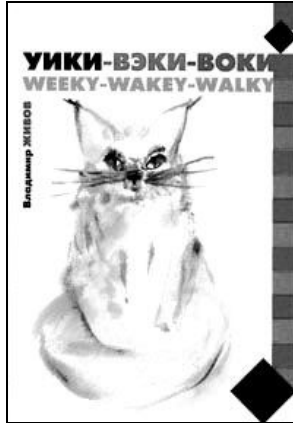
*Каждый родитель своему ребенку старается купить то, что в детстве читал сам. Нельзя сказать, что читатели чего-то не понимают. Все они понимают и хотят своим детям лучшего. Тем не менее, из-за этого в детской литературе очень сложно выдвинуть новое имя. Вот вышла у нас новая книга – **Рената Муха**, поэтесса, которая еще ни разу не издавалась (?? - В.С.). Книга прекрасная, и идет она, кстати говоря, неплохо, но это скорее исключение, чем правило».*



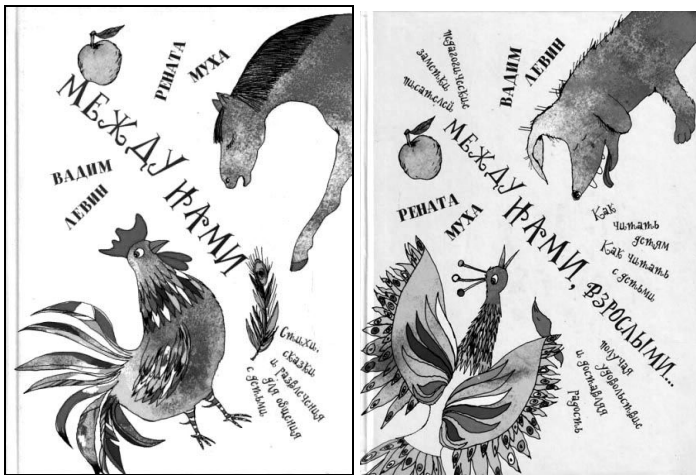
2006 г. Изд-во: «Новая газета»

«Новая газета» писала: «... сегодняшнюю детскую литературу уже трудно представить без весёлых и остроумных стихов Ренаты Мухи, которые нравятся слушать детям не меньше, чем читать взрослым. Смеются вместе».

⚠️ К сожалению, эта книга закончилась во всех магазинах



2008 г. Сборник детских песен Владимира Живова на стихи Вадима Левина и Ренаты Мухи



Для детей.

Для взрослых

Аннотация: Это очень необычная книга, она предназначена для думающих родителей. Для тех, кто хочет с детства привить своим детям любовь к поэзии. Ее написали два замечательных поэта – Вадим Левин и Рената Муха. В этой книге не только стихи, но и развивающие методики, игры, практические советы.



8. Песни

Оказалось, что стихи Ренаты Мухи, даже короткие, очень мелодичны, а посему и в России и в Израиле все чаще исполнялись песни на ее слова. Музыку сочиняли и пели соло (Марина Меламед, Леонид Будько, Вит Гуткин), дуэтом (Сергей и Татьяна Никитины, Евгения Славина и Игорь Белый – дуэт «Ойфн Вэг» – «На дороге»). Поют не только взрослые, но и дети: московский детский хор, Мария и Соня Соломянские.

Большую популярность получила песня о «Плохой погоде» (в 3-х частях), ее особенность заключается в том, что текст дает возможность активно привлекать слушателей к исполнению.

Характерно, что исполнители поют, как правило, под музыку, ими же сочиненную. Первый сборник песен на стихи Р. Мухи с нотами опубликовала композитор Тала Гордина (2000 г.), второй – В.Л. Живов (2008 г.).

Вадим Левин:

«Известный московский дирижёр-хормейстер, создатель знаменитого студенческого камерного хора “Гаудеамус”, заслуженный деятель искусств России, профессор Владимир Леонидович Живов, прежде в сочинении музыки не замеченный, издал толстый, с красочными рисунками сборник своих детских песен “Уики-Вэки-Воки” на стихи двух авторов – Ренаты Мухи и мои. Сборник сразу вошёл в репертуар детских хоров, и композитор прислал нам с Ренатой подарок – видеозапись концерта из песен на наши стихи в озорном и азартном

исполнении музыкальных московских малышей. Бывают в жизни чудеса, как справедливо подметила Муха».

Из письма В. Левину

Мы на днях ходили на детский концерт Сергея и Саши Никитиных - они исполняли великолепный блюз на стихи Мухи. Там было про крокодила, и "один осьминог подошел к осьминогу", и что-то про обезьяну, и еще несколько двустийший. Как здорово они звучали в блюзовой аранжировке!

Из газет:

«Никитин признался, что последние три недели он «бился» над колыбельной для своей внучки на стихи харьковской поэтессы Ренаты Мухи. И вот в Курске, накануне концерта, ему наконец-то удалось ее закончить. Называться она будет «Книжкина колыбельная» (по словам Никитина, любимая игрушка его двухгодовалой внучки – это книжка). Первыми ее услышали обездоленные курские дети. Жена барда Татьяна на этот раз в Курск не приехала, на днях она возвращается в Москву из Америки, где и живут их дети вместе с внучкой».

«В дни XVIII Московской международной книжной выставки-ярмарки (7-12 сентября 2005 г.) пока Рената Муха подписывала книги почитателям своего творчества, её стихи распевал под гитару Сергей Никитин!».

«25 февраля 2010. Москва, клуб "Фортост". Концерт Игоря Белого и Евгении Славиной – дуэт "Ойфн Вег". Стихи Ренаты Мухи, музыка Евгении Славиной. Из спектакля «Гефилте Лид».

Они поют песни на стихи Ренаты Мухи



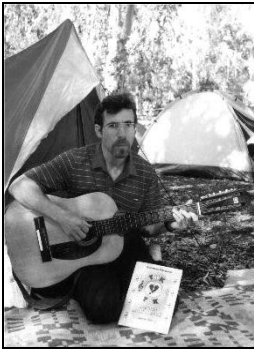
«Книжину колыбельную» поют 2006 г. Сергей Никитин в Курске,
а Вит Гуткин в Иерусалиме



Рената Муха и Вит Гуткин



Марина Меламед



Леонид Будько. Фото И. Улогова. Евгения Славина и Игорь
Белый. Дуэт «Ойфн Вег» – «По дорогам». Фото Д. Соколова



Ося Идельсон. Кораблик. Муз. М. Меламед

9. Рассказывание – storytelling

(термин Ренаты Мухи)

Р. Муха

У меня, я думаю, есть призвание к устному рассказу, а близкое соприкосновение с английским языком и англоязычной культурой, разумеется, не только помогло понять, что у меня это призвание есть, но и сильно его подпитало. Я преподаю язык тоже по методу устного рассказа, о чём пишу в своих работах по методике. Устный рассказ – не русская традиция. В Англии и Америке устный рассказ очень популярен, там собираются люди, которым хочется что-то рассказать, – вот они и рассказывают, устраиваются ежегодные конкурсы на лучшего рассказчика.

Когда я впервые в России писала в «Учительской газете» статью на эту тему, мне пришлось ввести новый термин **storytelling – рассказывание**, в котором главное – не результат, а процесс.

Однажды я приехала в Америку по приглашению фонда Сороса, в университете (Цинциннати), я читала лекцию про свою методику преподавания английского языка и там рассказывала как вести беседу на иностранном языке...и в связи с этим я рассказала какую-то историю. Случилось так, что на этой лекции присутствовала дама, которая слушала меня внимательно, это была дама-

миллионерша, даже миллиардерша, но она была еще рассказчицей. Меня эта дама пригласила принять участие в фестивале рассказчиков.

Дина Рубина.

Рената была мастером и гением устного рассказа! Когда Рената выступала, зал сидел просто как стадо кроликов, слушая ее и не отводя глаз. И когда Рената – это был особый фокус – когда она рассказывала про Сару Абрамовну, свою тетю, то ее голос взлетал в такие высоты, звенел и разбухал. Вообще, я боялась, что упадет люстра, потому что так он звенел! Это было блестяще, и я надеюсь, что кто-то записывал это. И это можно записать на какие-то диски, потому что Рената в качестве рассказчицы – это дипломированный лауреат конкурса английских рассказчиков.

10. Общественная деятельность и общественное признание.

Рената Муха активно и с большой охотой и интересом принимала участие в различных литературных мероприятиях в Израиле, России, США, Германии. Встречи с читателями, выступления в литературных клубах, фестивалях, книжных ярмарках – ее стихия.

С ней беседовали знаменитые радио- и телеведущие: Сева Новгородцев (15.07.1995 г.) известный радиоведущий Русской службы Би-би-си, Виктор Топаллер (8.07.2007 г. телепрограмма RTVI «В Нью-Йорке с Виктором Топаллером»), Владимир Бейдер (израильская программа 9-го русскоязычного канала «Персона»), программа «Детская площадка» на радиостанции «Эхо Москвы» (ведущие К. Ларина и М. Пешкова). Рената принимала участие в израильских телешоу «На троих» совместно с Игорем Губерманом и Александром Окунем, «Есть готов» Виктором Шендеровичем и Юрием Бродским, «7-40» с ведущими Яном Левинзон и Наташей Манор, телешоу Андрея Малахова: «Жизнь на два дома», проводимого им в Израиле.

Муха (Ткаченко) Рената – член союза русскоязычных писателей (кандидат с 1997 г.) Израиля и международного ПЕН-клуба, Почетный гражданин г. Беэр-Шева (весна 2009 г), Включена в списки знаменитых евреев

и знаменитых людей планеты, активно участвовала в эвриканском движении (сначала клубы творческой педагогики)

10. Литературные вечера. Встречи.



2000 г. Тель-Авив. Вечер памяти детского поэта, драматурга, сатирика Владимира Натановича Орлова. На снимке слева сидит сын писателя – Юрий Орлов, выступает Вадим Левин. За столом сидят (слева направо): Рената Муха, Леонид Сорока (поэт, журналист и детский писатель), Марк Вейцман (поэт), Биана Цыбина (редактор многих московских книжек Владимира Орлова).



25.02.2000 г. Холоне Домашний концерт с Вадимом Левиным.
Фото И. Улогова



05.11.2001 г. Афула. Литературный клуб-студия «Долина».
Р. Муха с двумя Феликсами Давыдовичами, Кривиним (в центре)
и Рахлиным



2004. Давид Зильбер, Рената Муха, Шауль Резник.
Праздник бар-мицвы. Рената Муха:
«Чтоб он оставался в любом случае смешным и немножко
грустным. И когда грустным – немножко смешным. Он хороший».



2006 г. Беэр-Шева. В квартире Р. Мухи. М. Польский вручил корчаковскую медаль «За вклад в дело защиты детства»



2008. 17 января "Поэтическая эстафета", Беэр-Шева.
Фото Г. Каплуна



Автографы, автографы...

Последний фестиваль...

11. Болезнь и мужественная борьба за активную жизнь. Уход.

И. Слуцкая.

Ни в одной поэтической строчке, удивлявшей остроумием, ни на одной встрече, заражавшей публику жизнелюбием, не было намека на тяжелый приговор, который был вынесен этой женщине очень давно. Когда-то в 90-е годы, приехав в Харьков из Америки, Реночка сказала мне о своем диагнозе, меня тогда удивило, как она откровенно и спокойно об этом говорит... Ее человеческое достоинство, мужество, жизнелюбие поражают.

Д. Рубина.

Под конец, когда я уже ясно понимала (хотя и надеялась, надеялась – ведь она так отважно сражалась с болезнью!) – понимала, что развязка не за горами, я стала записывать наши телефонные разговоры. Голос ее слабел, но ирония, словесная меткость, образность речи несколько не потускнели.

Она победила болезнь в первый раз, много лет назад, хотя американские врачи давали ей сначала три недели жизни, потом – три месяца... (“При этом они все время улыбались, Дина!”). И чудо произошло, и Рената много лет после той операции жила полноценной яркой творческой жизнью, написала много замечательных стихов, объездила много стран, преподавала, выступала, дарила любовью и дружбой множество людей: совершала немислимые усилия по очеловечиванию мира. И когда, несколько лет назад, болезнь возникла снова, у Ренаты уже был опыт борьбы, успешной борьбы. Возможно, именно поэтому она не

сдавалась так долго. Иногда казалось, что она наблюдает со стороны за своей собственной борьбой за жизнь.

В. Левин.

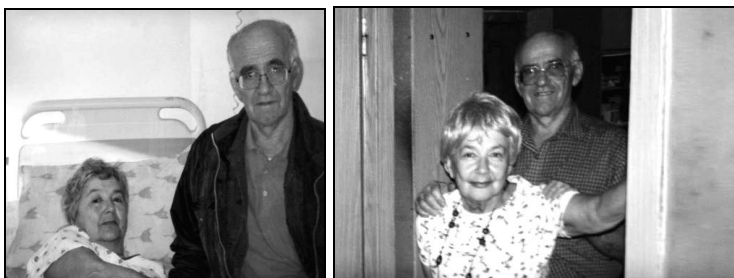
Свои бесчисленные больничные истории, каждая из которых могла оказаться последней, Рена рассказывала так, что слушатели не могли удержаться от смеха. «Лежу я на столе. А из одежды на мне только шесть шрамов... Но только близкие (а более всех – Вадим Ткаченко и подруга-врач Тамара Веллер) знали, что больше четверти века она боролась со смертельной болезнью, поражая друзей и врачей мужеством, неправдоподобной жизнестойкостью и ироническим отношением к себе, к своим испытаниям, к смерти.

В день рождения Реночки, не желая верить в то, что он станет её последним днём рождения, я по телефону из Марбурга читал ей эти стихи как заклинание. Она была измучена болезнью и лечением, совсем ослабла. Но до этого Рена столько раз возвращалась к жизни, когда врачи считали её положение безнадежным... Она справится и сейчас, нужно только помочь ей. А помогают Ренате новые замыслы, новые планы.

В. Ткаченко.

За свою жизнь Реночка перенесла столько болезней, побывала в таком количестве больниц, перенесла столько медицинских процедур и операций, имела дело с таким количеством врачей и лекарств, что могла бы стать источником для медицинской энциклопедии. Когда в прошлом году она попала на приём к ранее незнакомому, но опытному врачу и описала историю своих болезней, тот искренне ей не поверил: «Что Вы мне тут сказки рассказываете! Такого не бывает!» Дорогой и уважаемый доктор! Бывает! Потому что это было, и случилось, и произошло... И при всём этом Реночка продолжала жить, работать, писать, много ездить, выступать, радоваться жизни и приносить радость другим людям. Последние месяцы Реночкиной жизни были очень трудными. Она чувствовала, что силы покидают её, страдала от своей беспомощности, ей казалось, что она в тягость окружающим. Много раз, стараясь успокоить её, я повторял Реночке: «Каждый день

прожитый с тобой – это счастье.” Я вдвойне счастлив тем, что она слышала эти слова.



Гильман Фаина.

Я не видела её в последний год. Митька недавно приезжал, побыть возле неё во время последнего, тяжеленного курса лечения. Он сказал: "Маме тяжело, она не хочет светской жизни, а на серьёзные разговоры у неё нет сил". Митя ещё сказал, уезжая: "Боюсь, мы скоро снова увидимся". Не смог... Лёша, второй, очень на него похожий, прилетел из Америки и сдерживал слёзы за двоих.

Рената.

Вот эта болезнь, которой я болею, она очень добросовестная. Сначала у человека выпадают волосы, потом всякие другие приспособления для нормального существования... и если вы думаете, что человеку не нужны ногти...

23 августа в ночь на 24 августа 2009 г. Рената Муха умерла, похоронили ее 25 августа в 16 часов на Новом кладбище в Безр-Шеве.

На могиле установлена белая стела с надписью на русском языке

РЕНАТА МУХА

На другой стороне, обращенной к могиле:

Рената Муха-Ткаченко

Мать Александра, Отец Григорий

31 января 1933 — 23 августа 2009.

На плите выгравированы строки:

**А вчера меня Дорога
прямо к дому привела,**

**Полежала у порога,
повернулась и ушла.**

Завещание.

Последние десять-пятнадцать лет в Харьковском университете Р.Г. Ткаченко руководила пятым курсом.

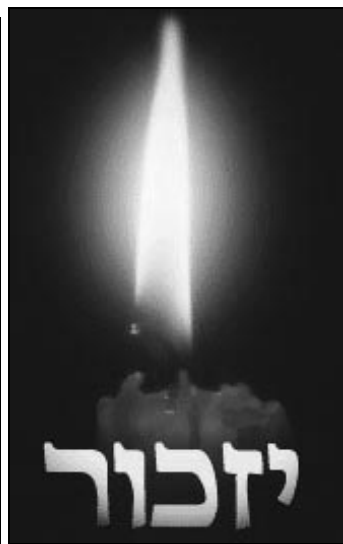
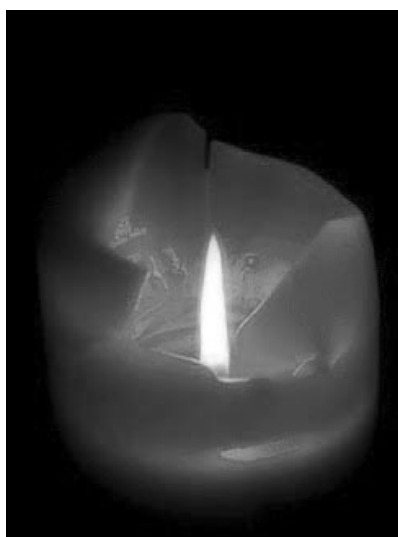
Однажды на вопрос выпускников:

– Как нам надо строить жизнь, что надо делать?

Прозвучал ответ, выражающий кредо жизни Р.Мухи:

– Надо жить так, чтобы, покидая, какое-то место, в котором вы жили и работали, вы понимали, что это место стало лучше.

На идиш есть такое слово: «seychel», дающее ключ к пониманию самых глубинных аспектов еврейской культуры. Оно означает «стремиться приобрести новые знания и оставить после себя мир лучше, чем он был при твоём появлении».



*Простое предложение лежало без движения,
И ждали продолжения внизу пустые строчки.
– Какое продолжение? – сказала предложение, –
Вы что, не понимаете, что я дошло до точки?*

Библиография

Публикации Р. Мухи (в хронологическом порядке).

Муха Р., Воронель Н. Переполох. (художник Чижиков ?)М., изд. «Малыш». **1968.** (репринтное издание **2011 г.**)

Камерон П., Муха Р., Левин В. Про Глупую Лошадь, Забывчивую Сову, Братьев Бегемотов, Кота - который не - умел - мурлыкать и Котенка - который думал - что - он - тигр. Рисунки А. Власовой. Одесса. Два Слона. 1993.г.

Муха Р. Гиппопоэма (стихи для бывших детей и будущих взрослых). Предисловие - Эдуард Успенский Аннотация на задней стороне обложки - Игорь Губерман Художник. Арсен Даниэль Изд.: "Бесэдер". Иерусалим.**1998.**

Тала Гордина. Бывают в жизни чудеса [ноты]: песенки для детей и родителей /**стихи Ренаты Мухи**; композитор Тала Гордина; художник, Х. Аврутис. Zefat: Т. Гордина, - 28с. **2000**

Муха Р. «Недоговорки» / Художник Арсен Даниэль. - Иерусалим: изд. «Beseder», - 96с **2001.** 2-е изд., доп. Предисловие В. Шендеровича. Подарочное издание, карманный формат. 120 с Иерусалим: изд. «Beseder», **2005.**

Муха Р.Г. Бывают в жизни чудеса. Изд: МФЦП МЕТ. (тир. 10100 экз.). **2002.**

Муха Р. Немного про осьминога. (худож. В. Григоренко).– М.: ОКТОПУС, **2004.** Повторные издания в **2006, 2008, 2010 .гг.**

Муха Р. Однажды, а может быть, дважды: Стихи для бывших детей и будущих взрослых / [Предисл. Д.Рубиной]; Худож. Т.Сучкова. — Минск: МЕТ, **2005.**

Второе изд. **2008 г.**

Муха Р. Я здесь не сплю. рис. Татьяны Плотниковой. - Москва: Новая газета: Взрослетиздат, **2006.** Светоотражающая книга).

Муха Рената. Что ты здесь делаешь? (Вечер встречи с Ренатой Мухой). Ашдод. 7 февраля 2004 г. Иерусалимский журнал» **2009 г.** №31.

<http://magazines.russ.ru/ier/2009/31/mu19.html>

Живов В.Л., Левин В. А., Муха Р.Г. Уики-Веки-Воки Weeku-Wakeu-Walku: забавные истории для детей и их родителей: [сборник песен для детей] // Москва, изд. «Культурная Революция», **2008.**

Левин В.А., Муха Р.Г. Между нами: Стихи, сказки и развлечения для общения с детьми / Ил. С.Ивановой; Худож. оформл. и макет А. Наумова. – М.: Октопус, Книга - "перевертыш". **2009.**

Муха Рената. Устные рассказы, были, байки. (Составитель Владимир Слуцкий). //Сетевой журнал «Семь искусств». Редактор

Евгений Беркович. № 8(9) – август 2010.
<http://7iskusstv.com/2010/Nomer8/Muha1.php>

Муха Рената. Ужаленный уж. Изд: Азбука-Аттикус, 2011 г.

*

Стихи Р. Мухи публиковались также в

– **сборниках:**

Чудаки. Серия: Моя первая библиотека. Сборник стихов российских и зарубежных поэтов. Составитель Вадим Левин и др. Цветные иллюстрации. М. Просвещение 1994 г.;

Хрестоматия для детского и семейного чтения. М. : «Дом еврейской книги», 2003 г.;

Библиотека «Лесенка». Сост. В.А. Левин и др., иллюстрации Н. и С. Гордиенко, Харьков, 1995

Оранжевая книга и Желтая книга из серии «Литературная радуга». СПб, изд-во «Агентство образовательного сотрудничества», 2006.

– **журналах:** «Иерусалимский журнал», «Кукумбер», «Огонек», «TERRA NOVA» и **газетах:** «Комсомольская правда», «Литературная газета», еженедельник «Семья», «Новые известия», «Daily Worker», «Ку-Ку» (Чикаго).

Научно-методическая литература.

Ткаченко Р.Г., Роговская Б.И., Карлайл М.С. Give your lessons in English // Иностранные языки в школе. 1981. - №2. - С.59-60

Ткаченко Р.Г., Роговская Б.И., Карлайл М.С. О речи учителей на уроках английского языка // Иностранные языки в школе. 1984. - №2 -С.57-63.

Ткаченко Р.Г., Роговская Б.И., Карлайл М.С. Oral work /7 Иностранные языки в школе. 1985. - №5. - С.75-81.

Ткаченко Р.Г., Роговская Б.И., Карлайл М.С. At the beginning of the lesson // Иностранные языки в школе. 1990. - №5. - С.72-77.

Ткаченко Р.Г., Роговская Б.И., Карлайл М.С. Silent reading in class Иностранные языки в школе. 1989. - №2. - С.89-92.

Ткаченко Р.Г., Роговская Б.И., Карлайл М.С. Games // Иностранные языки в школе. 1990. - №3. - С.80-83.

Ткаченко Р.Г., Роговская Б.И., Карлайл М.С. Working with pictures //Иностранные языки в школе. 1991. - №5. - С.77-81.

Ткаченко Р.Г., Роговская Б.И., Карлайл М.С. Songs and Poems //Иностранные языки в школе. 1992. - №1. - С.87-91.

Ткаченко Р. Г., Роговская Б. И. Карлайл М. С.. **Урок английского на английском** Кн. для учителя М. Просвещение 1993.

Сайты Интернета (Стихи Р. Мухи и другие материалы)

Литературный журнал для детей "Кукумбер".
<http://www.kukumber.ru/authors.php?author=150>

Общество памяти Ренаты Мухи.

<http://renata-muha.livejournal.com/>

Тредиakovский литературный альманах

<http://www.trediakovsky.ru/content/view/69/34/>

сайт ГРАФ. ГИППОПОПОЭМА. Моему мужу Вадиму.

<http://grafrosen.narod.ru/library/poems/muha/muha.html>

Дворцы и Дожи. Стихи. Подборка для публикации предоставлена её мужем, профессором математики Вадимом Александровичем Ткаченко.

<http://www.trediakovsky.ru/content/view/71/33/>

Интервью

Лимперт Полина. Рената Муха: начало следует... Несерьёзные стихи для любопытного возраста. Израильская газета "Миг" от 24.06.04.

<http://www.jerusalem-korczak-home.com/bib/muha/lim.html>

Не хотелось, а пришлось (продолжение разговора с Ренатой Мухой). //TERRA NOVA. Февраль, 2007, № 20.

Ган Лиора (Полина Капшеева). Я всех люблю, и мне всех очень жалко. Интервью в интервьюере 25.08.2009

Ган Лиора (Полина Капшеева). Без Мухи http://community.livejournal.com/renata_muha/2137.html.

Журнал Performance Представление). № 4. 2009 (г). http://community.livejournal.com/renata_muha/

Воспоминания, рассказы о Р. Мухе

Воронель Н. Из цепких лап забвения.

<http://7iskusstv.com/2010/Nomer9/NVoronel1.php>

Галесник Марк. Лось, которому пришлось. Фестиваль газета. №2. 2009.

Гильман Фаина. Мы не были близкими друзьями, просто я её любила...

<http://jirafanka.livejournal.com/81837.html?thread=1184941>

Евтушенко Евгений. Совсем не кусачая Муха. «Новые Известия» 30.05.08. <http://www.newizv.ru/news/2008-05-30/90942/>

Карась-Чичибабина. Лилия. Непрощание с Ренатой Мухой. <http://timeua.info/010909/7475.html>

Коган Аркадий. Человек тональности соль-мажор. *ИЖ*, 2009, № 31

<http://magazines.russ.ru/ier/2009/31/ko15.html>

Кенга (Галина Заходер). Камешек

<http://www.proza.ru/2010/04/03/687>

Левин Вадим. Моя сестра, моя судьба. *ИЖ*, 2009, № 31

<http://magazines.russ.ru/ier/2009/31/le17.html>

Левин Вадим. Фрагменты из Живого Журнала (ЖЖ).

<http://vadimlevin.livejournal.com/57208.html>

Левин Вадим. Нам Рената задает трудные задачи (Свой в каждой культуре или чужой в любой)

<http://vadimlevin.livejournal.com/20576.html>

Мастер Евгений. Поэт Инна Клемент.

<http://www.poetryclub.com.ua/getpоеm.php?id=49779>

Никитина Татьяна. Душою у миру. *ИЖ*, 2009, № 31

<http://magazines.russ.ru/ier/2009/31/ni14.html>

Никитины Татьяна и Сергей. Какой сегодня грустный и печальный день

http://events.snikitin.ru/24_aug_2009.html

Никипелова Нина. Поэт Рената Муха: минимализм без редукции

<http://7iskusstv.com/2010/Nomer9/Nikipelova1.php>

Певзнер Лина+Гриша. Левин, Муха и другие

<http://ligrin.livejournal.com/98093.html#cutid1>

Рапопорт Наталья. А может быть – дважды... <http://magazines.russ.ru/ier/2009/31/ra16.html> *ИЖ*, 2009, № 31

<http://magazines.russ.ru/ier/2009/31/ra16.html>

Рапопорт Наталья. Моя Рената.

<http://7iskusstv.com/2010/Nomer9/Rapoport1.php>

Рагнер Александр. Евгений Евтушенко «Тысячелик, от лиц в него вошедших...» специально для альманаха «45-я параллель». 2008.

http://45parallel.net/evgeniy_evtushenko/

Рахлин Феликс. Лучистая и вечная девочка.

<http://www.trediakovsky.ru/content/view/70/1/>

Романов Владимир. Поэты и их стихи шаржи и эпиграммы. 2010 г.

Рубина Дина. Колыбельная Соловья-разбойника. Глава из книги *Больно когда смеюсь.*

http://lib.aldebaran.ru/author/rubina_dina/rubina_dina_bolno_tolko_kogda_smeyus/rubina_dina_bolno_tolko_kogda_smeyus_13.html

Рубина Дина. Рената. *Иерусалимский журнал (ИЖ)*, 2009, № 31.

<http://magazines.russ.ru/ier/2009/31/ru13.html>

Слущкая Изабелла. Пишу до востребования.

<http://www.newswe.com/index.php?go=Pages&in=view&id=2605>

Слущкий Владимир. А вы ее знали? Журнал «Персона». Томск, 2009. №12..

Ткаченко Вадим. Это было, и случилось, и произошло. *ИЖ*, 2009, № 31

Ходорковский Глеб. Аркадий. (Аркадий Беседин. О нём).

<http://www.proza.ru/2009/06/16/1246>

Эпштейн Анна. Переводчица с птичьего, кошачьего, с языка дождей и калаш. <http://www.trediakovsky.ru/content/view/69/34>

Эпштейн Анна. Птичьи права: Прыгнуть с парашютом вверх. «Новая газета»19.09.2005

Информация о Р. Мухе также размещена в электронных энциклопедиях:

Википедия и Ежевика – еврейская Вики-энциклопедия на русском языке» в статьях Муха Рената Григорьевна

Рецензии

Корф Ольга. Муха Рената. «КУКУМБЕР» – иллюстрированный литературный журнал для детей 9–13 лет.

<http://www.kykumber.ru/authors.php?author=150>

Корф Ольга. «Бывают в жизни чудеса...». Остров сокровищ. Выпуск 08. Вкладка в «БШ» № 18 (174). 16-31 сентября 2006 года

<http://lib.1september.ru/article.php?ID=200601817>

Линкова Ирина. Стихи со словами.

<http://bibliogid.ru/news/portret/levin-muha>

Мургина Ольга. Муха Р. Немного про осьминога. 2004.

<http://www.bibliogid.ru/news/portret/portret-muha>

Четверикова Людмила. Муха Р. Однажды, а может быть, дважды.

<http://www.bibliogid.ru/news/ann/apr2007/46331680>

Радио программы

Детская площадка. Радиостанция «Эхо Москвы». Памяти поэта Ренаты Мухи. 29.08.2009.

<http://www.echo.msk.ru/programs/children/615676-echo/>

Cursor Радио Shalom (прозвучала в эфире **28.09.09**)

http://www.cursor.net.au/radio_shalom.htm

Памяти поэта Ренаты Мухи. «Эхо Москвы» Время выхода в эфир: 29.08.2009 <http://www.echo.msk.ru/programs/children/615676-echo/>

Памяти Ренаты Мухи. Непрошедшее время. «Эхо Москвы»)

<http://www.echo.msk.ru/programs/time/644294-echo/>

Телевизионные программы

Телепрограмма «Персона". Ведущий: Владимир Бейдер. Беседа состоялась

24.02.2009. – Повтор программы 29.09. 2009.

<http://www.zman.com/video/2009/08/29/13732.html>

Телепрограмма «Есть готов» – кулинарные шоу <http://etvnet.com/est-gotov/205564/>. Рената Муха и Виктор

Шендерович. ИзраильПлюс (9 канал). Ведущий Юрий Бродский.

<http://etvnet.com/tv/teleshou-online/est-gotov-renata-muha-i-viktor-shenderovich/264844/> 2009-08-02 10:40

Телепрограмма На троих. Рената Муха (ведущие поэт И. Губерман и художник А. Окунь). ИзраильПлюс (9 канал). 03

Май 2009 23:45

<http://etvnet.com/tv/teleshou-online/na-troih-renata-muha/298482/>

Видеоролики

Рассказ о коротком стихе на телепрограмме «7-40» (6 марта 2008 г.)

<http://www.ruclip.com/video/xjbWO7Q3a10/poetry-relay-race-4-virsavija-renata-muha.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=xjbWO7Q3a10>

Памяти и творчеству поэтессы Ренаты Мухи посвящается

<http://www.zman.com/video/2009/08/29/13716.html>

Стихи Р. Мухи читает Д. Рубина

Барашки и овечки.

http://www.ruclip.com/video/0_HdbgIi8e0/рмуха-барашки-и-овечки.html

Лось.

<http://www.ruclip.com/video/bdQzv4oant4/рмуха-лось.html>

Таракан.

<http://www.ruclip.com/video/b3zVo3FY1J8/рмуха-таракан.html>

Одинокая свинка

<http://www.ruclip.com/video/u7OR7tCCWaA/рмуха-одинокая-свинка.html>

Песни на слова Р. Мухи

Дуэт "Ойфн Вэг" (Евгения Славина и Игорь Белый)

Черная лошадь, белая лошадь

<http://www.ruclip.com/video/0bdg681j0zk/чёрная-лошадь-и-белая-лошадь.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=fMcbRМуI5bw>

(в Переделкино)

Книжка колыбельная

<http://www.ruclip.com/video/KbVeQN9bjik/книжка-колыбельная.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=KbVeQN9bjik>

Про ежа и ужа

Песня о плохой погоде (в трех частях)

(музыка Владимира Живова). Поет детский хор Просмотров: 2.298 (май 2011)

<http://www.ruclip.com/video/TiKhsuS2iDI/песня-о-плохой-погоде-в-трех-частях.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=TiKhsuS2iDI>

Сергей и Татьяна Никитины – стихи о плохой погоде

<http://www.ruclip.com/video/sTgM0hTPDUA/сергей-и-татьяна-никитины-стихи-о-плохой-погоде.html>

Ося Идельсон Кораблик. Музыка Марины Меламед.

http://www.ruclip.com/video/_4G4MrzlbHg/ося-идельсон-кораблик.html

Бывают в жизни чудеса. Мария и Соня Соломянские
муз. Марии Соломянской.

<http://www.ruclip.com/video/nlYxZLHA2kg/bivayut-v-zhizni-chudes.html>

Фоторепортажи

Польский Михаил:

На втором международном фестивале русской книги день пятый
22.02.2007

<http://www.jerusalem-korczak-home.com/jek/yarm/MY4.html#2>

Рената Муха рассказывает:

<http://www.jerusalem-korczak-home.com/jek/yarm/MY4.html#3>

Вечер, посвящённый 125-летию Януша Корчака и рождению общества „Дом Корчака в Иерусалиме“ Дети читают «Гипопопоему» Р. Мухи. 21.08.2003

<http://www.jerusalem-korczak-home.com/125/vecher/vecher1.html>

Прощание и проводы в последний путь

<http://jerusalem-temple-today.com/katav/09/08-25-Muha/Ren.html>



Илья Куксин

Легенда Российской эмиграции. Алекс Либерман



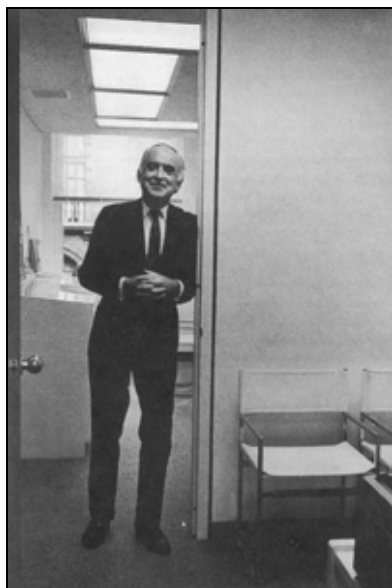
аже сложно в одной фразе определить кем он был. Известный художник, скульптор, фотограф, журналист, руководитель крупнейшей издательской империи мира “Conde Nast Publication”.

Алекс родился в Киеве в 1912 году в семье преуспевающего бизнесмена Симона Либермана и актрисы Генриетты Паскар. Отец его выходец из деревни недалеко от Житомира сделал головокружительную карьеру в царской России, невысказанную для еврея – жителя черты оседлости. Симон рано понял, что без высшего образования никакая карьера для него невозможна. Но дискриминационная процентная норма не позволила ему поступить в российский университет. Тогда Симон едет в Австро-Венгрию и поступает в Венский. В годы первой русской революции 1905-1907 гг. вернулся на родину и активно участвовал в революционном движении. По своим взглядам был сторонником известного русского философа Николая Бердяева и стоял на меньшевистских позициях. После революции отошел от активной политической деятельности и нашел в Киеве работу в одной из лесоторговых фирм. Карьера его в этом деле шла с метеорной скоростью. Симон постиг многое в лесном деле, поступил в Киевский университет и еще в студенческие годы ряд лесоторговых фирм России включили его в состав своих советов директоров. Симон Либерман становится известнейшим специалистом лесного дела в стране. Министерство сельского хозяйства включило его в члены комиссии по улучшению лесоторгового дела. Вплоть до февральской

революции 1917 года, он управлял крупнейшими лесными угодьями страны, в том числе принадлежащим членам императорской семьи. Вскоре после рождения сына семья переехала в Петроград, и ранние детские годы Алекса прошли в шикарной квартире в роскоши и холе. Имя его отца, как крупного специалиста в лесном деле, было столь широко известно, что после большевистского переворота Ленин пригласил его на работу в Кремль. Он настойчиво советовал Симону покончить со своим меньшевизмом и вступить в партию большевиков. Как Либерман старший впоследствии писал в своих воспоминаниях, он ответил Ленину: "Большевиками, Владимир Ильич, как певцами, не становятся, а рождаются". Этим ответом Ленин поделился со своими сотрудниками и Симон почувствовал, что ветры начинают дуть не в его сторону. Первым делом "уплотнили" их роскошную квартиру на Невском проспекте и она стала коммунальной. По указанию Ленина в начале 20-х годов Симона должны были направить в командировку в Англию для заключения торговых контрактов. Против его поездки сильно возражал глава ВЧК Дзержинский, но Ленин настоял. В поездку Симон взял Алекса и оставил его в Англии в семье своего приятеля, тогдашнего наркома внешней торговли Леонида Красина. Алекс вспоминал, что в школьные годы он был настолько необуздан, что его исключали из ряда российских школ. Однако в Англии Алекса определили в школу, где быстро успокоили его буйный нрав. В качестве основного воспитательного средства там использовали розги. Вернувшись в Советскую Россию, Симон понял, что его там ничего хорошего не ждет. Так, вскоре закрыли детский театр, которым руководила Генриетта. Власть предрержащим не нравилось, что они ставят пьесы, в основном, иностранных авторов.

Международная известность Симона Либермана помогла ему, в то еще относительно либеральное время, получить разрешение вместе с женой покинуть страну. Либерманы обосновались в Париже и Алекса отдали в академию художеств. Там он изучал живопись, историю искусств, фотографию, редакторское дело. К искусству его еще в раннем детстве привлекла мать. Когда она была

директором детского театра в Москве, то всячески поощряла сына делать эскизы, а затем и рисунки к декорациям. В Париже Генриетта начала выступать как танцовщица. Ее выступления пользовались успехом. Еще бы! Хореографом Генриетты Паскар была Бронислава Нежинская, декорации писал Марк Шагал, а афиши для спектаклей рисовал тогда еще неизвестный Алекс Либерман.



Алекс Либерман

После окончания академии Алекс начинает работать в ателье одного модного художника, но ему это не нравится. Решает заняться архитектурой, но вскоре его пригласили в иллюстрированный популярный журнал “Vu”. Художественным редактором там работала также эмигрантка из России Ирена Лидова. Именно она обучала Алекса основам их профессии, вскоре деловые связи переросли в роман, но он не нашел продолжения. Генриетте Ирена совершенно не понравилась.

В 1937 году двадцатипятилетний Алекс награждается золотой медалью за лучший проект

иллюстрированного журнала на Международной выставке в Париже. Затем был скоротечный брак с Хильдой Штурм. Генриетта советовала Алексу обратить внимание на недавно приехавшую из России Татьяну Яковлеву, которая пользовалась бурным успехом. Алекс мгновенно влюбился в Татьяну, но до романа дело тогда не дошло. Это была та самая Татьяна Яковлева – неудавшаяся любовь Владимира Маяковского. Тщетно умолял ее поэт “прийти на перекресток моих больших и неуклюжих рук”. Не помогли ни стихи, ни цветы, ни клятвы на коленях. Татьяна предпочла поэту перспективного французского дипломата маркиза де Плесси. Вышла за него замуж и уехала в Польшу, куда он был назначен послом Франции. Там у них родилась дочь Франсин. Ныне это знаменитая американская писательница Франсин де Плесси-Грей. В семье ее называли просто и ласково “Фроськой”. Забегая вперед, надо сказать, что свой первый сборник стихов, изданный на английском, Иосиф Бродский подарил Франсин с надписью “Фроське от Йоськи”.

В сентябре 1939 года нападением Германии на Польшу началась Вторая мировая война. Многострадальная Польша была разделена между двумя диктаторами Гитлером и Сталиным. Де Плесси вернулись во Францию, а менее чем через год немцы оккупировали половину Франции. Маркиз де Плесси не мог смириться с этим и решил присоединиться к генералу де Голлю, который в Лондоне начал организацию сопротивления оккупантам. Он погиб в авиационной катастрофе, а заботу о его жене и малолетней дочери взял на себя Алекс Либерман. Когда немцы приблизились к Парижу они бежали на юг Франции, перебрались в Испанию, затем в Португалию. Симон Либерман с начала 30-х годов вел свой бизнес в США и Канаде, но получить в то время въездную визу для Алекса и Татьяны оказалось делом сложным. Только в январе 1941 года Алекс и Татьяна с Франсин сошли с борта парохода в Нью-Йорке. Там их тепло встретил отец Алекса и отвез в гостиницу, где он снял два номера один для Татьяны с дочерью, а другой для Алекса. Так началась их американская жизнь. Вскоре Алекс и Татьяна официально стали мужем и женой. Надо было

устраиваться в новой стране. Дело осложнялось еще и тем, что в отличие от Алекса, который хорошо владел английским, ни Татьяна, ни Франсин этого языка не знали. Рекомендательное письмо, которым Алекса еще в Испании снабдила Ирен Лидова, своей роли не сыграло. Тут Алекс узнает, что его бывший хозяин в журнале “Vu” ныне тоже в Америке и работает консультантом крупнейшей журнальной империи “Conde Nast Publications”, которая издавала такие популярные журналы как “Vog”, “Вэнити Фэр”, “Аллюр”, “Мадемуазель” и ряд других. Эти издания выходили миллионными тиражами. Протекция сделала свое дело. Алекса принял художественный директор трех журналов и взял на работу, но через неделю вручил чек и сказал, что больше в его услугах не нуждается. Алекс не успел даже сильно расстроиться, как по телефону его пригласили к владельцу всей этой империи Насту. И тут роль сыграла его золотая медаль 1937 года. Наст взял его на работу. Прошло не так уж много времени, и Алекс Либерман возглавил эту журнальную империю и руководил ею почти полвека. Он оказался превосходным администратором, прекрасным редактором, знаменитым фотографом, дизайнером, обладающим превосходным вкусом. Кроме этого он был талантливым художником и скульптором. Он великолепно умел использовать цвет, фактуру, формы. Все эти качества сделали Алекса Либермана фигурой легендарной в мире, диктующем моду и элегантность. В 1960 году состоялась его первая персональная выставка, а через относительно небольшое время он стал одним из самых признанных абстрактных импрессионистов. Его картины ныне висят в лучших музеях мира. Прославился он и как скульптор. Во многих столицах мира с востока до запада, во многих городах Америки от Атлантического до Тихоокеанского побережий висят его огромные, преимущественно, красного цвета монументальные скульптуры, отражающие все многообразие бурного XX века. Не осталась в стороне и Татьяна. Обладая прекрасным вкусом, она организовала и возглавила в известном магазине Нью-Йорка ателье шляп. Брак Татьяны и Алекса оказался на редкость удачным.

Несмотря на полное несходство их характеров, они прожили в любви, мире и удивительной гармонии более полувека. В Нью-Йорке они жили в трехэтажном особняке на 70-улице. Жили широко и красиво. Об их раутах и приемах на следующий день помещались пространные отчеты во многих газетах.

Либерманы никогда не забывали, что такое эмиграция и относились к новым эмигрантам с необычайной сердечностью и вниманием. Многие утверждают, что Нобелевская премия Иосифа Бродского во многом обязана Алексу и Татьяне Либерманам. Вероятнее всего, это утверждение родилось из фразы Татьяны: “Помяните мое слово, этот мальчик получит Нобелевскую премию”, которую она произнесла в 1974 году, услышав его стихи. Татьяна Либерман страстно любила и превосходно знала русскую поэзию, особенно поэзию Серебряного века. Часами она могла читать наизусть Анненского и Блока, Гумилева и Ахматову, Мандельштама и Цветаеву... Когда, впервые попав в их дом, Бродский присоединился к чтению этих стихов, восторгу Татьяны не было предела. Именно Либерманы ввели Иосифа Бродского в элиту американских интеллектуалов. Алекс первым в США стал публиковать прозу Бродского на английском языке в одном из своих журналов. Их дом не зря называли культурным оазисом Нью-Йорка. В нем можно было встретить родовитых аристократов и бедного русского эмигранта, ищущего работу. Хозяин дома был душой любого общества и эталоном элегантности. Превосходно сшитый темно-синий или серый костюм, сияющая белизной накрахмаленная рубашка со строгим галстуком. Да и сам Алекс седой, стройный, зеленоглазый, с коротко постриженными усами и безукоризненными манерами. Да если к этому прибавить, что он без всякого акцента с великолепным артистическим произношением свободно говорил на русском, английском и французском языках. Единственное, что он не любил, когда его досаждали вопросами о Маяковском. Он уклонялся от ответов, только говорил, что “приятно быть любимым той самой женщиной, которую любил гениальный поэт” и отсылал любопытных к жене, но Татьяна хранила вежливое

молчание. Только близким знакомым она сетовала на беспардонность советской прессы, которая весьма прозрачно намекала, что Франсин дочь Маяковского. Татьяна возмущенно говорила, что прежде чем писать об этом следовало бы сопоставить даты рождения дочери и время, когда она отвергла поэта. Ведь ребенок не может быть в чреве матери более года.

Ближайшей подругой Татьяны была мировая известность Марлен Дитрих. Они познакомились на юге Франции, и сорок три года продолжалась их тесная дружба.

У них оказалось столько общего, да и внешне они были похожи, что многие принимали их за сестер. Противоречивая звезда шоу-бизнеса для многих, а для Татьяны и Алекса Марлен была верным другом. Настолько верным, что готова была везти куриный бульон через весь город для заболевшей подруги. Алекса поражала необыкновенная фотогеничность Марлен Дитрих, и он частенько фотографировал ее дома и на кухне, среди друзей и родственников, в лучших ее ролях. Среди сотен фотографий он отобрал неопубликованные и издал книгу "Marlen: An Intimate Photographic Memoir". Книге прилагалась кассета наиболее популярных песен Марлен. Иосиф Бродский очень любил в ее исполнении знаменитую песню "Лили Марлен", перевел ее текст на русский и напевал ее, обычно, после нескольких рюмок водки.

Кроме Нью-Йорка Либерманы имели и загородный дом, где Алекс создавал свои полотна и скульптуры. Знакомые прозвали эту усадьбу "Либерманией". Постепенно этот дом стал своего рода художественным салоном, который посещали известнейшие художники и дизайнеры, писатели и поэты не только из Америки, но и всего мира, их многочисленные американские друзья и приятели.

Любимым увлечением Алекса была фотография. Начиная с 1947 года, он каждое лето отправлялся в Европу и посещал студии европейских художников. Он дружил со многими представителями Парижской школы живописи. Он застал еще в живых Матисса и Руо, Бранкузи и Купку, Брака, Леже, Пикассо, Джакометти, Сальвадора Дали и других. Вооруженный обыкновенной "лейкой" Алекс

фотографировал их портреты, созданные ими полотна, их жилье, вещи... В результате появилась совершенно уникальнейшая книга “The Artist in His Studio”, которая вышла в свет в 1960 году. В ней Алекс Либерман впервые выступил в двух ипостасях, как блестящий художник-фотограф и писатель. В талантливейших эссе и фотографиях он поведал о величайших художниках современности. В 1988 году вышло второе расширенное и дополненное издание этой книги. Среди 31 эссе есть и российские имена – Шагал, Кандинский, Ларионов и Гончарова. Эта книга есть во многих библиотеках, и я бы рекомендовал всем любителям живописи прочесть ее.

Алекс Либерман много и успешно работал. Ежедневно в одно и то же время он появлялся в штаб-квартире своей империи на Мэдисон Авеню 350. Скульптурой, живописью и фотографией он занимался в свободное от основной работы время. Такие перегрузки не смогли не оказать на его здоровье. В результате и первый инфаркт, и операция на желудке, и диабет. Но больше всего на него повлияла болезнь Татьяны. Она заболела в 1981 году, перенесла тяжелейшую операцию. Но самым страшным для обоих стало категорическое запрещение врачей посещать Европу. Через десять лет 28 апреля 1991 года ушла из жизни Татьяна Алексеевна Либерман. Для Алекса это стало страшным ударом. Ведь умерла не только жена и друг, единственная любимая, с которой его связывало полвека счастливой совместной жизни... Случился второй тяжелейший инфаркт. Радикальным спасением была операция на сердце. Но многие сомневались, выдержит ли ее Алекс. Но он решился, и операция прошла успешно. Но он уже не мог жить, как прежде. Продал Либерманию. Он не мог больше посещать ее. Ведь там все напоминало ему о Татьяне. Выходила Алекса медсестра Мелинда, которая ухаживала за Татьяной в последние годы её жизни. Эта преданная и деликатная женщина вернула Алекса не только к жизни, но и творческой деятельности. Он не мог жить один, и Мелинда переехала к нему. Через два года Алекс женился на ней и прожил с ней еще 8 лет. Она увезла его из Нью-Йорка во

Флориду, где климат был значительно мягче. Там на руках Мелинды 17 ноября 1999 года на 88-м году жизни Алекс Либерман скончался. Согласно его завещанию, он был кремирован, а прах увезли на Филиппины – родину Мелинды.

Сороковой день со дня смерти Алекса Либермана был отмечен в музее “Метрополитен” в Нью-Йорке, который в этот день был закрыт для публики. Немногие в Америке удостаивались такой чести. Из многочисленных речей, сказанных в этот день наиболее яркими стали слова Сая Ньюхауза – владельца журнальной империи “Conde Nast Publication”: “В течение 50 лет Алекс надевал по утрам обыкновенный серый или синий костюм, обычную белую рубашку и галстук. Это были единственные обыкновенные вещи, которые он делал в течение дня. Все остальное было экстраординарным”.

При подготовке этой статьи были использованы книги Алекса Либермана, книги и воспоминания о нем.



Александр Баршай

Сказки Нижних земель

Заметки туриста-дилетанта

*А еще жизнь прекрасна потому,
что можно путешествовать...*

Н.М. Пржевальский



Может ли человек, не знающий английского языка, не умеющий водить машину и пользоваться космическим навигатором - GPS; человек, который ни черта не смыслит в паутине Интернета и весьма слабо ориентируется в географических картах, планах и схемах, - может ли такой человек совершить свободное автомобильное путешествие по дорогам Европы, чтобы в полной мере насладиться причудливым разнообразием, красотой и богатством «доброе Старого Света»?

Может, отвечу я. Может, если у этого человека есть взрослый сын-программист, решивший взять своих немолодых родителей в десятидневную поездку в неведомые для них европейские страны – на этот раз в Бельгию и Голландию. Он, наш сын уже дважды «испытывал» на нас этот распространенный нынче способ путешествия по Западной Европе: прилетаем в крупный международный аэропорт, там же, на месте арендуем легковой автомобиль, снабженный электронным навигатором, задаем ему маршрут и едем в заранее заказанную и не очень дорогую гостиницу. Отсюда ежедневно совершаем произвольные – куда душе и настроению угодно - автомобильные броски в ближайшие города, а иногда и страны. При этом нашим водителем и штурманом, нашим переводчиком и гидом, интендантом и грузчиком, нашим другом, помощником и советчиком, а

иногда и строгим, непререкаемым командором выступает наш собственный сын Владимир.

Вот и наше путешествие 2011 года проходило примерно по такой же схеме.

ДЕНЬ ПЕРВЫЙ:

БРЮССЕЛЬ - МЕХЕЛИН - ЛИР - БРАНДВЕЙК

Итак, в день Победы, 9 мая 2011 года вылетаем в Брюссель. Хотя нам нужно в маленький голландский городок Брандвейк, сын выбрал бельгийский аэропорт Брюссель. Во-первых, это дешевле и на полчаса быстрее, чем полет в Амстердам. Во-вторых, арендная плата за автомобиль в Брюсселе значительно ниже, чем в Амстердаме. И, в-третьих, раз уж нам все равно путешествовать на автомобиле, то почему бы после самолета не проехаться по Бельгии, а к концу дня добраться и до неведомого нам Брандвейка, тем более, что до него всего каких-то 180 километров. А там нас ждет маленький гостевой домик, чьи хозяева – Жаннет и Мартин Стерк - большие патриоты Израиля – с удовольствием предлагают его израильским туристам.

Наш полет из аэропорта Бен-Гурион до Брюсселя прошел четко, минута в минуту, вплоть до аплодисментов всех пассажиров экипажу в связи с мягкой посадкой на бельгийской земле. Быстро и четко проходим таможенный и пограничный контроль, получаем багаж, грузим чемоданы на тележки, и тут же, в зале аэропорта сын находит офис компании, сдающей в рент автомобили, где спокойно, без суеты ему оформляют документы и выдают ключи от автомобиля. Находим сектор и ряд, где находится наш черный «мерседес». Наш! Черный! «Мерседес»! Ощущаем себя хозяевами жизни.

Сын включает навигатор, настраивает его на русский язык, и мы выезжаем из подземной стоянки на воздух, на европейский простор. «Заказываем» маршрут до голландского Брандвейка. Он проходит через несколько бельгийских городов. Владимир рассматривает карту и предлагает для начала заехать в город Мехелин. «Это тот самый Малин, где лили колокола с малиновым звоном, - говорит нам наш штурман и гид, а мне сразу же

вспоминается обсуждение на радио РЭКА вопроса о том, как перевести на иврит «малиновый звон».

Минут 20 езды по скоростному шоссе, и мы в Мехелине. Это первый бельгийский город на нашем пути, поэтому нам все интересно вокруг. Паркуемся прямо на улице, оставляем машину на свой страх и риск. Вокруг высокие и узкие – буквально в два, редко в три окна – старинные, разных цветов дома, ни один из которых не похож на другой. На некоторых из них год постройки – 1620-й, 1547-й. Мы идем по мощеной брусчаткой улице к центру города, наслаждаемся свежим, чуть влажным воздухом, солнышком, иногда выглядывающим из дождевых облаков. Людей в этот утренний час немного, в основном они передвигаются на велосипедах, видно, что едут по делам – на работу, на учебу, в магазин. Бросаются в глаза арабские женщины в хиджабах, некоторые из них тоже едут на велосипедах. Когда мы подходим к центральной, видимо, ратушной площади, начинается дождь, но какой замечательный вид открывается перед нами!



Площадь Гроде Маркт в Мехелине

Сверкающий от дождя каменный «настил» площади напоминает паркет огромного танцевального зала, а его обрамление – яркие и богатые театральные декорации эпохи Средневековья и Возрождения. Но это не декорации, а отлично сохранившаяся эпическая архитектура глубокой

старины: огромный, внушительный, взметнувшийся в высь кафедральный собор, а рядом – весь переливчатый, ажурный, как будто замок на песке, дворец с многочисленными башенками, скульптурными завитушками, колоннадой овальных арок – настоящий дворец. Как я потом узнал, это и есть «дворец Марии Австрийской, который поражает готическим великолепием и легкостью ренессанса».

Мы постоянно вертим головами, показывая друг другу чем-то удивившие нас памятники, многоцветные дома, колокольни, часовни, витражи, балкончики и эркеры, кованые решетки, витрины магазинов, ресторанчики и бары с немногочисленными в эти воскресные часы посетителями, разнообразные цветники и скульптурную пластику из бронзы, камня, дерева. Хочется все запечатлеть, отложить в памяти. И мы щелкаем, щелкаем без конца затворами фотокамер.

Но труба зовет нас вперед – в город Лир – следующий на нашем пути туристический объект. Тоже очень быстро добираемся до города, названия которого я раньше, кажется, и не слышал. Снова площадь, завораживающая глаз, с башенками, собором, ратушей, цветными, вытянутыми вверх домами, с причудливыми фонарями, скульптурами, чугунными фигурными решетками. Снова город, утопающий в зелени и цветах, с уличными кафе и ресторанами, чем-то напоминающий Мехелин, но определенно со своими отличиями, которые мы еще не в состоянии ухватить.

И все-таки одну особенность Лира мы сразу подмечаем: в центре города доминирует старинная квадратная башня с огромными, почти во всю ее ширину, сверкающими часами. На них кроме основного – еще 10 циферблатов поменьше и два окошка с глобусами. Очень красиво и очень необычно: сочетание глубокой старины и современного промышленного дизайна. Оказывается, это знаменитая «Башня Зиммера» – старинная крепостная башня 15-го века, вторую жизнь которой подарил местный часовщик Луи Зиммер. В 1928 году он передал родному городу эти самые чудо-часы, которые были вмонтированы в

башню, и с тех пор она стала ярким символом бельгийского Лира. Часы эти действительно настоящее чудо техники, поскольку они показывают не только время суток, но и фазы Луны, дни недели, месяцы, время года, время по Гринвичу, созвездия Зодиака, цикл Солнца, время приливов и отливов и многое другое.



Город Лир – башня Зиммера с часами

Кстати, мы смотрим на часы и видим, что уже четыре пополудни, а по израильскому времени так и все пять. Господи, неужели это мы только сегодня сошли с самолета, и как были – в плотной, рассчитанной на холодную Северную Европу одежде – ходим и паримся по теплой и, в общем-то, солнечной Бельгии, и так напечатались впечатлениями, что кругом идет голова! Усталость и голод все же берут свое, и мы решаем двигаться дальше – в Брандвейк.

Незаметно оказываемся на территории Голландии, и если бы сын не сказал, мы бы этого не заметили. Правда, ландшафт за окном постепенно меняется – становится больше зеленых луговых просторов и больше ветряков – элегантных высоких башен с тремя медленно вращающимися лопастями. Это современные ветряные электростанции, забирающие у вольно дующих ветров их энергию для нужд человека. И чем дальше в глубь Нидерландов мы забираемся, тем чаще попадают нам

старинные ветряные мельницы – каменные и деревянные, стоящие одиноко в полях или же рядом с аккуратными голландскими домиками. Все чаще и чаще мы видим узкие речные каналы и широкие медлительные реки. Вот уже и коровки мирно пасутся на бескрайних росистых лугах и, странное дело – вроде кругом полно влаги, а на полях то и дело встречаются дождевальные установки. Неужели эти низкие, близкие к воде земли нуждаются еще и в искусственном орошении?

А тем временем наш космический штурман, которого мы, как и нашего сына, именуем Володей, четкими бесстрастными указаниями ведет нас к цели. Съезжаем на узкое и прямое, как стрела, асфальтовое покрытие, где едва разьеżdжаются два автомобиля. «Володя» из навигатора сообщает: «Через 800 метров прибываем в пункт назначения». Тут же и наш Владимир говорит: «Кажется, приехали!».

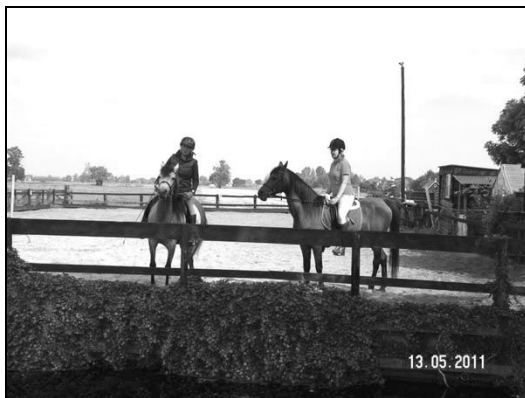
Поперек нашего пути - неширокий канал, по обоим берегам которого расположились невысокие голландские домики из красного кирпича. Такое впечатление, что канал здесь, у нашей дороги и заканчивается: вода никуда не движется, все заросло ряской, камышом. Тут же скромный синий указатель: «Brandvijk». Второй от дороги дом по правому берегу канала должен быть наш, вернее, наших хозяев. Смотрим на высокую черепичную крышу. Так и есть: на скате, обращенном к нам, крупно выведено слово “Shalom”. Да, сомнений не может быть, это дом Жаннет и Мартина, и он приветствует нас – израильтян на иврите. Подъезжаем к дому поближе, и вот уже к нам выходит улыбающаяся хозяйка, которая знает несколько слов на иврите – она бывала в Израиле...

Жаннет приводит нас к нашему жилищу: на зеленой лужайке в глубине двора стоит ладный, будто игрушечный деревянный домик с высокой двускатной крышей и круглым узорным окошком под ней. Мы входим в стеклянную дверь и через стеклянную же стену видим, что наш домик стоит прямо на бережку маленькой то ли речушки, то ли каналчика, метра три-четыре шириной, не больше. Берега речушки – нет, все-таки канала – покрыты густой зеленью,

над водой склонились вязы, а в воде тихо плавают утки с выводком маленьких утят. За каналом, прямо напротив нашего домика – огороженный жердями небольшой манеж для лошадей, а дальше – сколько хватает глаз – сплошной зеленый луг. Хотя уже семь вечера, но еще ярко светит закатное солнышко, приятный ветерок гонит белые облака. Да, замечательный сельский пейзаж в самом сердце Голландии!

Сельская идиллия. А из нашего окошка – вот – Голландии немножко!

И мы, как говорится, усталые, но довольные, устраиваемся на новом месте, с аппетитом уминаем то, что приготовили себе на ужин сами, успеваем посмотреть урок выездки, который Жаннет на серой в яблоках кобылке дает для молодой женщины, сидящей на гнедой лошадке. Красивое зрелище! И мне сразу же вспоминается мой любимый Бабель, герой которого «смотрел на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони»...



Голландские женщины и кони

ДЕНЬ ВТОРОЙ: АНТВЕРПЕН

Утром – «утро туманное, утро сдоее» – сын объявляет: «Едем в Антверпен. Быстро завтракать и в путь!». Небо заволочено тучами, идет густой дождик, от него рябит вода в канале. Погода совсем другая, чем накануне вечером. Неужели нам не повезет, и мы будем

путешествовать под дождь и серые тучи. Но по мере приближения к Антверпену, небо над нами светлело, дождь ослабевал, а то и вовсе пропадал, иногда сквозь тучи пробивалось солнце, словом, становилось веселее.

Каждый город начинается с парковки. Подземная стоянка, куда мы поставили нашу машину, и улица, где находится паркинг, называются одним именем – Майер. Здесь все выглядит солидным, осанистым, фешенебельным. Оказывается, улица Майер считается главной торговой и одной из самых красивых улиц бельгийской столицы алмазов. Она пешеходная, очень широкая, зеленая и, главное, застроена необыкновенно яркими, можно сказать, сверкающими зданиями, на которых и, правда, много позолоченных скульптур, рельефов, разных украшений и завитушек. Старинная архитектура соседствуют здесь с модерном - зданиями из стекла и бетона, но все это очень органично и празднично.



Кафедральный собор Антверпена – самый высокий в Бенилюксе

И конечно, мы вскоре вышли на главную историческую площадь Антверпена, которая, как и во многих здешних городах, называется Гроде Маркт – то есть, большая рыночная площадь. Доминирует над ней, как, впрочем, и над всем городом, поскольку видна отовсюду –

грандиозная готическая башня кафедрального собора Богоматери, как говорят, самая высокая церковная башня в Бельгии, Нидерландах и Люксембурге – она поднялась над городом на 123 метра. На серых ажурных гранях башни сверкают золотом огромные круглые часы, как диадема на груди чопорной матроны.



Фонтан в честь легендарного героя Сильвиуса Брабо

Ярким, многоцветным – из-за обилия флагов и позолоты – украшением рыночной площади, без сомнения, являются здание Ратуши – городского совета, больше похожее на королевский дворец. Тут же – комплекс прижавшихся друг к другу зданий профессиональных гильдий Бельгии – одно другого краше и богаче. В центре огромной брусчатой площади странный бронзовый многофигурный фонтан – на самой верхотуре его атлетически сложенный парень с разбегу собирается зашвырнуть куда-то далеко то ли большую перчатку, то ли кисть чьей-то отрубленной руки. Потом мы прочли, что этот фонтан – памятник римскому воину-центуриону, племяннику Цезаря Сильвиусу Брабо. По легенде, этот самый Сильвиус встал на защиту моряков, которых третировал некий великан по имени Дрюон Антигон. Он обложил непомерной данью шкиперов, заходивших на торговых кораблях в устье полноводной реки Шельды как

раз на том месте, где стоит сейчас Антверпен. Тому, кто не мог или не хотел платить несправедливую подать, великан отрубал кисть руки. Сильвиус Брабо вызвал Антигона на бой, одолел его и сделал ему то же, что он вытворял над своими жертвами: отрубил великану кисть руки и выбросил ее в Шельду. Так, согласно легенде, от слов «hand werpen» - «бросать руку» - и возникло имя города Antwerpen. Ученые же лингвисты предполагают, что название произошло от слова «de aanwerp», т.е., «песчаная отмель».

С другой стороны ратушной площади, перед собором антверпенской Богоматери мы увидели величественный бронзовый памятник великому сыну Антверпена Питеру Паулю Рубенсу – гениальному «художнику королей и королю художников». И сын тут же предложил нам направиться в дом-музей Рубенса, музей, который нельзя было не посетить.

Что касается посещения музеев, то я убедился: ни в какую серьезную кунсткамеру нельзя идти, что называется, с пылу, с жару, как бы мимоходом, с вещами, устав от других туристических впечатлений. В музей надо являться, специально настроившись, хотя бы минимально подготовившись. Надо быть легко одетым, свежим, восприимчивым к большому объему информации.

Увы, так не получается, когда путешествуешь «галопом по Европам», поэтому мы многое потеряли, знакомясь с шедеврами музеев Голландии и Бельгии. И все же даже поверхностное знакомство с художественным наследием великих мастеров прошлого оставляет неизгладимое впечатление. Дом Рубенса поразил, прежде всего, своим богатством, великолепием и пышностью интерьера. По самой усадьбе видно, что Питер Пауль был не только гениальным художником, но и деловым, влиятельным, весьма состоятельным и уважаемым человеком, знающим себе цену. А цена его таланта – вот она – на стенах его мастерской. Огромные, полные энергии и красоты картины Рубенса поражают жизненной наполненностью, невероятным мастерством, яркостью форм и красок. В доме Рубенса собрана также богатейшая коллекция работ его друзей и учеников.

Мы так устали и упарились в роскошном доме Рубенса, что не менее, пожалуй, роскошный музей и дом Фрица Майера ван дер Берга – богатого мецената и коллекционера художественных ценностей – уже не смог поразить нас так же, как Рубенс. А ведь там выставлено уникальное собрание картин, скульптур, мебели, гобеленов, фарфора, ювелирных изделий и даже... старинных ключей!



Плавающий небоскреб – немецкий лайнер «Аида»

С тайным облегчением покинули мы великолепные, но давящие своим богатством залы музея Берга, и с наслаждением вдохнули свежий воздух живого солнечного Антверпена. Нам не терпелось попасть на набережную, и по знакомой уже улице Мейера мы спустились к морю, вернее, к реке Шельде, соединяющей город с Северным морем. Нетерпение наше было вполне вознаграждено. Мы увидели необыкновенно красивый широкий проспект, идущий вдоль набережной. Увидели древний каменный замок-крепость Стен, в котором ныне расположен национальный морской музей.

Мы увидели десятки пришвартованных к берегу яхт, шхун, баркасов, многие из которых служат кафе и ресторанами. А на действующем морском причале нас ждал сюрприз: вплотную к стенке стоял корабль-небоскреб. Девять или восемь палуб круизного красавца-лайнера «Аида» под немецким флагом были переполнены людьми,

которые высыпали на правый борт, чтобы послушать зажигательные мелодии местного диксиленда. Зрелище было замечательное. Как жаль, что нам пора было возвращаться домой – в Брандвейк...

ДЕНЬ ТРЕТИЙ: БРЮГГЕ

Перед отъездом в Европу опытные туристы, люди, объездившие полмира, сказали нам: «Будете в Бельгии, обязательно побывайте в Брюгге. Это сказка!».



Площадь Гроуте Маркт в Брюгге

Брюгге не обманул нас. Во-первых, над городом стояло дивное солнце, и он светился ярким переливчатым светом своих башенок и шпилей, многоцветных домов, ажурных, как кружева, радужными козырьками уличных кафе и ресторанчиков. Во-вторых, город был полон людьми, на главной площади, конечно же, Гроуте Маркт – шла оживленная ярмарочная торговля, звучала музыка, словом, был сплошной праздник.

Наш автобус, проехав эту площадь, остановился на боковой улице недалеко от магазина бельгийских кружев. И

мы решили сначала посмотреть на кружева. Причудливые нитяные узоры, действительно связанные руками местных мастериц, вызывают восхищение, приковывают взгляд, особенно женский. Мы долго любовались обилием разноцветных изящных кружев и купили несколько сувенирных вещиц в виде узорных шестиконечных звезд для подарков родным и знакомым.



Брюгге с высоты... башни Белфорда

Выйдя из магазина, мы окунулись в праздничную стихию праздничного города. Площадь, переполненная людьми и торговыми вагончиками, почему-то напомнила мне площадь святого Марка в Венеции, может быть, атмосферой тотального туризма, приподнятости, простора.

Доминантой площади, конечно, служит колокольная, или дозорная башня Белфорда высотой почти 90 метров с оригинальным восьмиугольным навершием. За небольшие деньги можно было подняться на эту башню по внутренним ступеням, число которых, как говорят, составляет 366. Мы решились на этот подвиг, и минут за пятнадцать с легкой одышкой одолели эти все сужающиеся и сужающиеся ступени, идущие вдоль темных каменных стен башни, вдоль огромных зубчатых шестерен, приводящих в движение многочисленные колокола. Мы увидели сами эти колокола, услышали их звон.

Поднялись на смотровую площадку, по периметру которой из окошек бойниц открылся нам потрясающий вид, раскинувшегося внизу волшебного города. Тут у меня не хватает слов, и я сошлюсь на мнение интернетовского гида, с которым я полностью согласен:

«Сам город Брюгге – сказка, созданная переплетением каналов и стариннейших улиц, площадей XIV - XVI веков и современных магазинчиков, наполненных знаменитыми кружевами, бельгийскими шоколадом и пивом. Вас не покидает ощущение сна: настолько все подлинно, красочно и вместе с тем ярко и жизненно... Каждый поворот улицы или набережной превосходит все ожидания: уютные причалы, дома, встающие из живописных каналов, по которым скользят моторные лодки, маленькие ресторанчики, горбатые мостики, непревзойденная резьба по камню, статуи, ангелы, памятники... Таков весь город, которому в Европе нет равного в поэтичной старине, нежащейся на современном солнце!».

Мы уезжали из Брюгге с ощущением романтической сказки. Но сказки осязаемой, реальной, сказки, которая действительно стала былью без всякой коммунистической демагогии, а благодаря тяжкому и долгому труду многих поколений людей – предков нынешних жителей славного города Брюгге...

ДЕНЬ ЧЕТВЕРТЫЙ: ДЕЛЬФТ И ГААГА

Достойным голландским соперником Брюгге – в наших глазах, естественно, – стал Дельфт – первый город в Нидерландах, с которым мы познакомились, и, как оказалось, ее первая столица.

По своим размерам Дельфт, очевидно, уступает Брюгге. Это мы поняли сразу, поскольку первый же на нашем пути паркинг – сверкающая чистотой, безлюдная подземная многоэтажка – оказался в двух шагах от центра города.

Вышли из паркинга и сразу же попали в дельфтский плен.

Перешли по красивому арочному мосту через живописный канал и очутились на жужжащей, как

растревоженный улей, главной площади. Конечно же, ее тоже зовут... Грооте Маркт. Всю площадь накрыл мелодичный и неустанный перезвон колоколов, как мне показалось, даже более звучный и радостный, чем «малиновый» звон Мехелина. Мы не знали, куда раньше смотреть: то ли на величественную башню главного собора, откуда шел этот медный переливчатый гул; то ли на торговые ряды – такие яркие и шумные, как на рынке «Махане Йегуда» в Иерусалиме; то ли на очень красивое, ярко-театральное здание ратуши на противоположной стороне площади.



Люди, лодки, лебеди и утки: канал в Дельфте

Решили начать с самого земного и жизненного – с торговых рядов. И действительно: какая жизнь кипела там! Мы увидели голландцев в торговом действии: с каким азартом, сноровкой и юмором они предлагали и продавали свои товары! Жареную прямо у вас на глазах рыбку. Свежую и соленую рыбу всех видов и сортов, другие продукты моря, вплоть до самых экзотических. Целые развалы клубники, фрукты и овощи широчайшего ассортимента, картофель и орехи, грибы и ягоды! Все виды хлебов и кондитерских изделий, готовую еду в маленьких закусовых. А сыры и молочные продукты! А колбасы и сосиски, мясо и птицу! И еще много-много чего. Я уже не говорю об одежде и обуви, товарах для дома, бытовой

электротехнике, игрушках и сувенирах! Глядя на этих проворных фламандских мужчин и женщин, громко и весело зазывающих покупателей к своим прилавкам, начинаешь понимать, почему Голландия еще пару столетий назад была великой торговой державой, одной из богатейших стран мира. Торговая жилка у них в крови уже много веков, и по купеческой части голландцы, наверное, дадут фору самим евреям...



Синагога в Дельфте охраняется городом

Больше всего нас восхитила в Дельфте четкая планировка небольших живописнейших каналов. Все эти рукотворные водяные улицы (само слово «дельфт» означает – «искусственно вырытый») отстоят друг от друга примерно на равном расстоянии (в 100-150 метров), образуя таким образом очевидную сетку городских кварталов. Во всяком случае, в центре Дельфта. Понятно, что здесь расположены самые красивые, самые затейливые и старинные здания города, тщательно отреставрированные и находящиеся в прекрасном состоянии. Да, городские власти и жители Дельфта содержат его в полном порядке, всегда памятуя, видимо, что их родной город был первой столицей страны и резиденцией ее правителя герцога Вильгельма Оранского...

Вдруг мы увидели белоснежное здание с колоннами и портиком, на котором сияют золотом ивритские письма. Ба, да это же синагога! Табличка на голландском и английском сообщает, что эта синагога в неоклассическом стиле построена в 1861-1862-м годах по проекту Леви (Леона) Винкеля, отреставрирована в 1974 году. Синагога охраняется городом Дельфтом.

В тот день синагога была закрыта: видно, не так уж много евреев живет в современном Дельфте. Но вызывает уважение и приятно уже то, что еврейский молельный дом бережно сохраняется городскими властями...

Находясь в Голландии, мы просто не могли не побывать в Гааге – официальной столице страны. Поэтому после Дельфта направились на северо-запад, к Северному морю. На его берегу, всего в 30 километрах от Дельфта и стоит столица Нидерландов.

Гаага показалась нам чуть надменным и весьма респектабельным городом, таким суперПетербургом. Сразу видно, откуда у Питера ноги растут. Регулярные линии, каналы, одетые в камень, фонтаны, фешенебельные торговые ряды и пассажи, бронзовые памятники, высокие чугунные ограды, «петербургские» уличные фонари. Вот конная полиция чинно патрулирует зеленые улицы города. Вот огромный то ли пруд, то ли канал, из середины которого бьет огромный фонтан. Из воды же вырастает и строгое квадратное здание-дворец с большими окнами и фигурной железной крышей. Это музей Маурициуса – собрание полотен великих голландских художников. Из многих гаагских музеев мы выбрали именно этот, потому что в нем хранится знаменитая картина Вермеера «Девушка с жемчужной сережкой», которую мы очень хотели посмотреть, так сказать, в оригинале.

Когда ты смотришь на творения фантастических мастеров «золотого века» голландской живописи, невольно поражаешься тайнам невероятного мастерства, терпению и трудолюбию фламандских живописцев, сохранивших на своих полотнах дыхание жизни своего времени, мельчайшие подробности быта, нравы и характеры людей.

Мы видели как хорошо известные, так и вовсе не знакомые нам работы Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка, Брейгеля, Яна Стена, Ганса Гольбейна-Младшего, Франса Хала, Паулюса Поттера, Амброзиуса Босхарта, Карла Фабрициуса и других старых волшебников кисти.



Гаагский маяк

И, конечно же, мы внимательно рассмотрели главную гордость музея, его, можно сказать, бренд – «Девушку с жемчужной сережкой» Йоханесса Вермеера. Ничего не скажешь – хороша девушка! Хороша сережка! Хороша простая и гениальная работа Мастера!

После музея решили посмотреть берег Северного моря и поехали на один из двух пляжей Гааги. Очень быстро пересекли город, снова напомнивший нам Петербург, и оказались на огромном, далеко отстоящем от моря и относительно пустынном песчаном пляже. Город резко нависает над морем высокой красной башней маяка, какими-то техническими строениями под серо-свинцовым небом. Чуть в стороне стоят типовые жилые пятиэтажки. Пейзаж, надо сказать, довольно скучный, суровый, северный.

Хотя дул прохладный, если не сказать – холодный ветер, на пляже и даже в воде были отдельные люди в купальниках, молодежь запускала воздушных змеев, мимо нас проезжали парни на велосипедах с досками для

виндсерфинга. Не густо было людей и в прибрежном кафе под названием «Де Арк ван Ноах», что переводится как «Ноев ковчег».

ДЕНЬ ПЯТЫЙ: ПАРК КЕЙКЕНХОФ

«Мы едем в парк «Кейкенхоф», – объявил нам утром сын и добавил: – Это знаменитый парк цветов, одна из достопримечательностей Голландии. Он работает всего два месяца в году – апрель и май. Так что нам повезло».

Да, нам действительно очень повезло. И с парком. И с погодой – теплой, солнечной, ясной. И со всем остальным в парке тоже.

Забегая вперед, скажу только одно, нет, три слова: «Потрясающе! Невероятно! Фантастично!».

Почему же я никогда прежде не слышал о таком восьмом чуде света, как этот парк «Кейкенхоф»?..



Дорога тюльпанов

У входа вас встречают статные улыбчивые девушки в национальных костюмах. Они продают посетителям схемы и карты парка и разрешают сфотографироваться с ними.

А дальше – вы в свободном полете, вернее, походе. Вы попадаете в удивительную атмосферу Ган-Эдена - райского сада. В тени зеленых дубрав и липовых рощ, наполненных пением птиц и ароматом процеженного сквозь листву весеннего зефира, проложены бесконечные дорожки,

выложенные брусчаткой или утрамбованной щебенкой. Вдоль них проложены гигантские шпалеры тюльпанов всех цветов, оттенков и форм. И не только тюльпанов, но и гиацинтов, ирисов, лилий, нарциссов, роз, орхидей, сирени и еще Бог знает, каких цветов. Их многоцветье отражается в тихой воде каналов и прудов, вдоль которых мы движемся. Через каналы перекинута деревянные романтические мостики, на их берегах, увитых густой травой, разбросаны живописные павильончики, скульптуры и ландшафтная пластика, вазоны с благоухающими цветами. А в воде плавают грациозные лебеди, уточки и даже, кажется, лодки с туристами.



Поют моряки-ветераны

И мало того, что вы идете сквозь мириады цветов (говорят, что здесь высажено около восьми миллионов цветочных луковиц), в парке вас ждут две красивейшие теплицы с фантастическим набором невообразимого цветового запаса земли. Здесь люди только открывают рты и еле успевают фиксировать все вокруг своими фото- и видеокамерами. Недаром, утверждают, что парк Кейкенхоф считается одной из самых фотографируемых достопримечательностей мира, ведь каждый из гостей хочет увезти с собой хотя бы маленькую частичку этой фантастической цветочной феерии.

Вдруг мы вышли к старинной ветряной мельнице, откуда неслись звуки музыки и хорового пения. Мельница и хор в парке цветов?! Что еще интересного подарит нам этот удивительный парк? Мы подошли поближе и увидели, что на большой площадке возле мельницы идет концерт мужского хора голландских моряков-ветеранов. Молодой морской офицер-капельмейстер руководил небольшим оркестром и группой пожилых, но веселых и бодрых мужчин – числом примерно 30. Почти все они были в тельняшках, повязанных шейными галстуками, и в морских картузах с крабами. Все они пели с большим запалом, задорно и весело, так что зрители, собравшиеся вокруг, охотно им подпевали. Тем более, что дирижер время от времени поворачивался лицом к публике и призывал ее активнее присоединяться к хору. Жаль, что мы не знали голландских народных песен, а то непременно втянулись бы в эту хоровую феерию.

Но надо было двигаться дальше.

И снова мы продолжили свое движение сквозь море цветов, опьяненные, обалдевшие от всей этой неземной красоты. Тут я умолкаю и привожу короткую реплику из Интернета, под которой я полностью подписываюсь:

«Восемь миллионов цветочных луковиц! Запах и пение птиц как в раю. Парк оживает лишь два месяца в году. Выходишь оттуда, и понимаешь, что теперь можно спокойно умереть. Ничего более прекрасного, созданного руками человека, на Земле быть не может». Амен и амен!..»

ДЕНЬ ШЕСТОЙ – ШАБАТ: БРАНДВЕЙК

Хотя, как известно, шабат – суббота – наступает на седьмой день недели, в нашем случае он пришелся на шестой день путешествия. В шабат верующие евреи не «совершают никакой работы», не зажигают огонь, не ездят на машине, не включают телевизор или компьютер, не говорят по телефону и так далее и тому подобное. Короче, евреям быть совсем не легко. Ну, это тоже всем известно.

Словом, после утренней молитвы и кидуша, то есть, освящения «царицы-субботы» мы решили пешком прогуляться по Брандвейку. Городок это, как я уже говорил, расположен по двум сторонам неширокого, но уходящего за горизонт канала. И вдоль канала по обоим его берегам идут

две асфальтированные дорожки, на которых едва разъезжаются два автомобиля. Вот по этим-то дорожкам мы и пошли, время от времени переходя с одного берега канала на другой по мостикам, перекинутым примерно через каждые полтора-два километра. Жаль, что мы не могли фотографировать в этот день. Иначе мы запечатлели бы неповторимые дома и домики в сельской глубинке Нидерландов. Каждый семейный дом из красного кирпича не похож на другой и каждый как-то по-особому и любовно украшен и декорирован то ли витиеватой лепниной, то ли резными ставнями, наличниками, дверями, филенками, скамеечками, то ли горшочками с цветами, зеленой пластикой деревьев и кустарников, и практически все – причудливым завершием фасадной стены. Эти завершия над крышей, которые делают особняки более вытянутыми и нарядными, – фирменная примета голландских домов, по которой их всегда можно отличить от домов жителей других стран.

На многих домах мы видели отметки уровня воды, которая поднялась здесь метров на пять при наводнении 1700 года. Два других менее высоких «потопа» случились в этих краях в XIX веке.

ДЕНЬ СЕДЬМОЙ: АМСТЕРДАМ

Утром нам предстояло ехать в Амстердам – встречать нашу дочь Майю, решившую на четыре дня составить компанию родителям и брату. Она давно мечтала побывать в художественных музеях Голландии и доме-музее Анны Франк.

Пока в зале аэровокзала мы ждали нашу дочь Майю, сын успел куда-то сбежать и приобрести пакет туристических карточек, дающих право проезда на городском транспорте и посещение нескольких музеев.

Наконец прилетела дочь, встреченная нами так, как будто мы не виделись целый год.

Теперь в полном составе едем в Амстердам – главный город Нидерландов!

Трамвай довольно быстро доставил нас в центр города. Мы, естественно, вышли на Музейной площади. Она открылась перед нами ярким, праздничным зданием

«Концерт-Гебау» – Концертного дома. Нидерландский филармонический оркестр под управлением Макса Альбрехта приглашал любителей музыки на Вторую симфонию Малера.

На другой стороне площади как раз и расположены Государственный музей Нидерландов – Рейксмузеум, Городской музей и музей Ван Гога, куда мы, прежде всего, и направили свои стопы. Нам повезло: в музее Ван Гога в те дни была развернута выставка работ раннего Пикассо – 1900-1907 годы. Стояла длиннющая очередь, но нас по нашим карточкам-билетам – спасибо сыну – впустили через другой ход практически напрямиком.

Ну, что сказать о музее Винсента ван Гога - главном хранилище его шедевров, а также работ многих его современников и друзей? Это надо видеть, это надо ощущать, надо самому пройтись по четырем этажам современного, очень продуманного музейного комплекса. Конечно, это ни с чем несравненное эстетическое наслаждение – впитывать в себя и самому погружаться в творения подлинного Винсента ван Гога, Поля Гогена, Клода Моне, Эдуарда Мане, Камиля Писарро, Гюстава Курбе, Анри Тулуз-Лотрека, Жоржа Сёра, Альфреда Сислея и других выдающихся мастеров художественного видения мира!

Замечательной, разумеется, оказалась и выставка ранних – парижского периода – работ Пабло Пикассо, по которой мы, честно говоря, пробежались галопом. Но от многих полотен гения невозможно оторвать глаз, даже если сильно спешишь.

Совершенно насыщенные пищей духовной мы почти без сил выползли из музея в поисках пищи телесной. Решили на трамвае добраться до района еврейских кафе и ресторанчиков в современной части города. В небольшой закусочной «Голани-гриль» мы хорошо подкрепились вкусной кошерной едой и поговорили с хозяином заведения бухарским евреем Барухом, уже сорок лет живущим в Амстердаме...

Возвращаемся к трамвайной остановке и чувствуем какие-то изменения в окружающей среде. Вокруг полно

возбужденных молодых людей в красно-белых футболках и шарфах, с банками пива в руках. Они горланят какие-то песни, речевки, весело толкают друг друга, прыгают, дурачатся. С гиком взяли они подошедший вагон, так что мы туда уже попасть не смогли. А на остановку движутся все новые толпы горячей молодежи. Многие укутаны в голландские флаги, но среди них один парень почему-то завернут в сине-голубой израильский со звездой Давида в центре. Странно, очень странно. При чем тут флаг Израйля?



Фанат «Аякса» в израильском флаге

Сын объяснил нам. Это болельщики «Аякса», знаменитой футбольной команды амстердамской. Наверное, сегодня она победила в финале голландского чемпионата, и болельщики вышли на улицу праздновать победу любимого клуба. «Аякс» называют «еврейской» командой, потому что ее основателями и первыми болельщиками были амстердамские евреи. Даже одно из прозвищ «Аякса» – «Евреи». Поклонники «Аякса» часто используют еврейские и израильские символы, желая выразить свою преданность клубу.

Да, интересно. Теперь понятно, почему этот пьяный парень с лицом охотнорядовца обернул себя израильским флагом.

Мы с трудом протиснулись в вагон следующего трамвая. А там кипели нешуточные страсти: весь вагон ревел, вопил, свистел, пел и плясал. Десятки молодых рук

под ритм кричалок колотили по окнам и потолку вагона так, что он трясся, как на вибростенде. Мы боялись за стекла оконные, но они, к счастью, выдержали. К нашему удивлению, водитель трамвая не только не пытался успокоить бушевавших пассажиров, но и сам выдавал в микрофон синкопы речевок.

Мы же были так сдавлены возбужденными до предела болельщиками, что не смогли сдвинуться с места до самой остановки трамвая в центре города. Здесь он уже не мог ехать дальше из-за огромной толпы фанатов, перегородившей все пути-дороги.

Все мы вываливаемся из трамвая. В городе творится что-то невообразимое. Реки людей в красном с флагами и пивом текут по всем улицам через площадь в каком-то общем направлении.. Мотоциклы и автомобили бешено мчатся мимо людей, резко сигналижая клаксонами. Из окон машин по пояс высовываются молодые люди, неистово размахивая шарфами и флажками и выкрикивая здравицы в честь «Аякса».



Вива, «Аякс»!

Похоже, что эйфория всеобщая. И это спокойные, степенные, вежливые голландцы?! Да, футбол тут, видимо, национальный наркотик. И мы – слегка растерянные, ошеломленные – чувствуем себя немного чужими на этом празднике жизни. Слава Богу, что нужный нам трамвай

подошел к остановке и смог проехать до Олимпийского стадиона. Мы сели в свой «мерседес» и укатили домой, в Брандвейк.

Уехали, чтобы на следующий день вернуться в Амстердам – в этот манящий и многоликий город...

ДЕНЬ ВОСЬМОЙ: ВНОВЬ АМСТЕРДАМ

На следующее утро город было не узнать: притихший, стыдливо-понурый после вчерашнего балагана. Повсюду рабочие с наплечными пылесосами втягивают с лужаек, улиц и площадей живописный мусор – жестяные банки из-под пива, лохмотья флажков, плакатов, одноразовые стаканы и другой пластмассовый ширпотреб. Идет мелкий дождь, который, как известно, смывает все следы...



А поутру они проснулись... Утро после футбольной горячки

Сегодня у нас первым делом – Амстердамский Государственный музей – Рейксмузеум по-голландски.

Ну, что сказать об этом огромном и богатейшем хранилище уникальных художественных ценностей!? Пересказывать содержание музейных сокровищ – неблагодарное дело.

Для каждого, зашедшего сюда, сразу же становится ясно, откуда «растут ноги» у нынешнего богатства и

благополучия Голландии и Бельгии. Ведь еще три века назад объединенная Нидерландская Республика была великой морской державой, одной из самых богатых и процветающих стран в мире. Несомненно, что могущество ее экономики и благосостояние граждан обеспечивалось высочайшим уровнем голландского мореплавания и международной торговли, а также бурным развитием промышленности, науки и культуры. Можно предположить, что знаменитая на весь мир транснациональная Ост-Индская Компания, созданная голландскими купцами, была прообразом нынешнего Международного валютного фонда.

Весьма удивительно в истории Золотого века Нидерландов то, что в отличие от других стран Европы, они в те бурные времена были настоящей республикой, управляемой свободными гражданами страны.

Может быть, всем этим – высоким уровнем благосостояния жителей страны, их свободой и независимостью, энергией и предприимчивостью – объясняется и небывалый расцвет здесь всех видов искусства, прежде всего, конечно, изобразительного, но также и прикладного, декоративного, ювелирного. И, конечно же, великолепной архитектуры. О расцвете Нижних Земель в их Золотой век – экономическом, политическом, духовном, эстетическом – и рассказывает Рейксмузеум. Недаром, основная экспозиция музея часто называется одним словом – «Шедевры»!

Еще бы не шедевры! Лучшая живопись Рембрандта, Вермеера, Франса Халса, Яна Стена, Якоба ван Рейсдала и других мастеров голландского искусства Золотого века!..

Прогулка по любому голландскому городу, тем более по такому, как Амстердам, это всегда прилив адреналина, приятные сюрпризы, любопытные неожиданности. Не успели мы пройти несколько кварталов от Концертного дома - Концертгебау, как увидели посадку людей в прогулочный катер на одном из каналов в центре города. Везет же нам!

Капитан, он же рулевой и гид тепло приветствовал нас на борту своего судна. Когда мы отплыли, капитан спросил публику, на каких языках давать пояснения.

Сошлись на английском, голландском и испанском. Жаль, что русского у него в запасе не оказалось.



Наш катер и его капитан-рулевой. Наша «кают-компания»

Плавно двигались мы вдоль неповторимых голландских зданий, арок, монументов, часовен, базилик, церквей. Катер то и дело поворачивал то влево, то вправо, давал задний ход, чтобы развернуться в узком канале. Над нами проплывали романтичные мостики, мосточки и большие уличные мосты.

К обеим стенкам каналов причалены самые разнообразные плавсредства – лодки и лодчонки, шлюпки, баркасы, небольшие яхты, катера, а также дебаркадеры, плавучие бары, кафе и ресторанчики. Набережные, вдоль которых двигалось наше судно, густо завалены велосипедами разных типов и марок. Многие из них свисали колесами над водой, вот-вот готовые упасть в канал. В связи с этим наш капитан спросил нас, знаем ли мы, какова глубина амстердамских каналов. И сам же ответил, мягко улыбнувшись: «Три метра. Метр ила. Метр велосипедов. И метр воды». Публика весело рассмеялась: похоже на правду.

Нам очень хотелось увидеть дом-музей Анны Франк. Мы все выглядывали и ждали его, и вот капитан сказал, что по правому борту перед нами Ане-Франк-хаус. Скромное трехэтажное здание из желтого кирпича, стоящее чуть в глубине набережной Принсенграхт, ничем особенно не привлекает благодушного туристического взгляда. Но это если не знать, какая история произошла в стенах этого дома, символом какой чудовищной трагедии и вместе с тем силы духа и душевной красоты стали эти желтые стены!

Канал, по которому мы идем, становится все шире и полноводнее, и тут мы замечаем, что катер наш вышел в открытое море. Ну, может, и не в море, а в залив, но все равно пространство воды расширилось почти неоглядно, за бортом нешуточная морская волна. Мимо проплывают длинные причалы, пакугазы, портовые краны, современные высотные здания из стекла и стали, шпили соборов и церквей, встречные суда.



Куда ж без русской водки!

Наконец, обогнув едва ли не весь залив, наш катер входит в канал с другой стороны причалов, и мы совершаем обратный путь, но уже по другим каналам. Возвращаемся к исходной точке нашего путешествия. Мы были на воде не больше часа, но это были минуты полного восторга и блаженства.

Такие минуты, составившие несколько часов, продолжились и в нашей пешей прогулке по Амстердаму. Дошли до главной площади города дамб – «Дам». Уличный певец с партнером-гитаристом собрал небольшую толпу слушателей и зевак. Кое-кто даже покупает диски самодельных исполнителей. Среди слушателей замечаем двух арабов в хиджабах. М-да, исламский прогресс налицо...

Уже немного пресыщенные голландскими красотоми, бегло осматриваем огромную и еще малолюдную в этот час площадь, традиционно щелкаем аппаратами и направляемся по широкой улице Damrak в «злачную» зону Амстердама. Вокруг - сверкающие магазины и магазинчики, кафе и бары, рестораны и ресторанчики, музеи, выставочные залы, отели. Вот перед нами музей кошельков и сумок. А вот «Vodka museum» и чуть ниже и мельче, но, видимо, правдивей – «Vodka shop» и «Мы говорим по-русски». Ну, как же в Амстердаме без русской водки!



За углом – улица «красных фонарей»

Медленно, но верно приближаемся мы к району «красных фонарей», куда нас тянет и любопытство, и просто туристический азарт: ведь район этот – одна из пикантных достопримечательностей вольного города Амстердама. Перед тем, как вступить на одну из «красных» улиц, сын инструктирует нас: «Ни в коем случае не фотографировать, не останавливаться возле секс-шопов и массажных кабинетов, не смотреть на «жриц любви» – могут быть неприятности!».

Думаю, советы эти были перестраховкой, но мы старались их придерживаться. Как могли.

Хотя, честно говоря, ничего там опасного не было, да и любопытство брало верх над осторожностью. И потом, как не взглянуть на витринную жрицу секса, если она изо

всех сил колотит по стеклу и зовет к себе всех проходящих, без различия пола и возраста. Ну, перезрелая пышная блондинка в минимальном секс-белье. В общем, ничего особенного. Чуть дальше за стеклом – еще более зрелая брюнетка в ботфортах и с чудовищным макияжем на лице. Эта никого не зовет, просто слегка виляет бедрами. Тоже не очень-то интересно.

Мы увидели еще несколько витринных или, лучше сказать, дежурных зазывал-проституток – черных, белых и цветных – представителей разных национальных меньшинств, главным образом, восточных. Кое-кто из них болтал по телефону, пил кофе, читал книжку, а одна, кажется, даже работала с ноутбуком. Короче, отбывали, бедные труженицы секса, свою рабочую смену.

Народу на «красных» улочках было не так уж много, а особо заинтересованных мы даже и не видели. Видимо, апогей активности клиентов наступит ближе к полуночи, которой мы, естественно, не стали дожидаться. А медленно побрели обратно, вдыхая свежий вечерний воздух, всматриваясь в блики каналов, отражающих яркую уличную иллюминацию, вглядываясь в прохожих, в нормальные влюбленные парочки, которые не нуждались в порочном допинге красных фонарей...

ДЕНЬ ДЕВЯТЫЙ: ГЕНТ

Решили показать Майе Бельгию – поехали в древний Гент. Тем более, что он, как говорят, по своей значимости и популярности соперничает с Брюгге, куда мы ее повезти уже не могли – слишком далеко. Единственной нашей целью в этот день было расслабиться, отдохнуть от сонма амстердамских впечатлений.

Расслабиться нам вполне удалось: мы прекрасно посидели за чашечкой кофе на свежем солнечном воздухе у тихого канала с потрясающими старинными зданиями на противоположном его берегу. Мы очень приятно прогулялись по древним, но таким цветущим и молодым улочкам Гента, который берет свое начало, как утверждают историки, еще в 7-м веке новой эры.

Но вполне отдохнуть от ярких впечатлений мы, понятно, не смогли. Они настигали нас почти на каждом

шагу. Старина, почтенный возраст города, действительно, проступают в любой его точке. Например, доминирующая над Гентом гигантская башня собора святого Баво – одного из крупнейших в Бельгии.



Пред нами – старинный Гент

Весьма впечатлил нас и старинный – 12-го века - графский замок Гравеншталь – настоящий шекспировский замок Эльсинор, каким я, да и большинство, думаю, знакомых с «Гамлетом» людей, его себе представляют. Грозный, с неприступными стенами, ошетилившийся своими башнями, зубцами и бойницами, окруженный глубоким рвом, он явственно переносит вас в раннее средневековье, в эпоху феодальных и религиозных войн, во времена рыцарей, графов, князей. А когда узнаешь, что внутри замка расположен музей истории тюрем, с большой коллекцией старинных орудий для пыток, понимаешь, что здесь им самое место.

ДЕНЬ ДЕСЯТЫЙ: УТРЕХТ

О, Утрехт!

Город накрепко врезался в память своей особостью, неповторимым очарованием и колоритом (даже на фоне других неповторимых городов Нидерландов).

Может быть, особое очарование придают ему очень живописные и глубоко внизу текущие каналы, каких мы

больше нигде не видели. Оказывается, это действительно так называемые двухъярусные каналы – в том смысле, что их высокие берега были застроены в два яруса. Дома нижнего – на уровне воды - яруса в средние века служили складами - грузы с барж перегружались в них напрямую. Сейчас эти бывшие склады превращены в симпатичные кафе, бары и ресторанчики, где люди за столиками сидят прямо у воды. Спуститься же туда с верхней набережной можно по крутым лестницам с перилами.

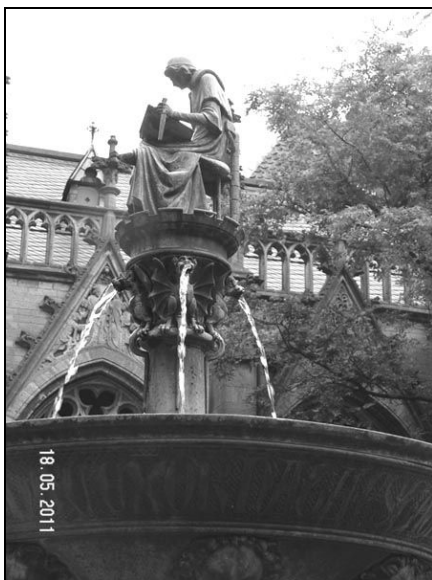


Берега в два этажа

Нам показалось, что Утрехт – самый велосипедный город из всех велосипедных городов Голландии и Бельгии, а, может, и всей Европы. Такого обилия, таких огромных лежбищ двухколесных транспортных средств на улицах, набережных, скверах и площадях города мы не видели нигде! Люди, сидящие за рулем велосипеда, - неотъемлемая часть урбанистического пейзажа Утрехта. Возможно, это отчасти объясняется тем, что Утрехт – большой университетский город, и студенческая молодежь составляет значительную часть его населения. А кому же, как не бедному студенту крутить педали железной лошадки!

Правда, одного утрехтского студента мы увидели сидящем не на велосипеде, а на... фонтане. Это был очень серьезный школяр в старинной студенческой шапочке, склонившийся над манускриптом. И сидел он действительно

на четырехструйном бронзовом фонтане удивительной красоты. Фонтан-памятник студенту установлен в зеленом двореке старинного университета Утрехта.



Фонтан – памятник студенту-школяру

Да, Утрехт очень старый город. Он начинался еще в первом веке новой эры, как римская крепость на северной границе империи. Здесь, в исторической части города, мы увидели впечатляющий Домский собор – Домкерк – самый старый готический собор страны с самым высоким в Нидерландах шпилем. Жители Утрехта по праву гордятся тем, что в их городе еще в 12-м веке состоялась первая в Европе международная ярмарка, что именно здесь после подписания Утрехтской унии образовалась Голландская республика, объединившая семь самостоятельных провинций Нидерландов. В начале 19-го века именно Утрехт, а не Гаага, был резиденцией короля Голландии.

Яркие следы этого бывшего величия видны повсюду и сегодня в блестящем современном Утрехте – четвертом городе страны, крупном торговом, промышленном, научном и студенческом центре Голландии.

ДЕНЬ ПОСЛЕДНИЙ: БРЮССЕЛЬ – ТЕЛЬ-АВИВ

Всему, увы, приходит конец, все проходит, как утверждал еще Шломо а-мелех – царь Соломон. Подходило к концу и наше путешествие. 19 мая был его последний – одиннадцатый день.

С утра мы проводили Майю в Амстердам, откуда вечером она улетала в Тель-Авив. Дочь планировал побывать в доме-музее Анны Франк, куда мы не успели попасть, погулять по городу.

Мы же направились в Брюссель – конечный пункт нашей приятной одиссеи. В аэропорту сдали хозяевам наш верный «мерседес», оставили вещи в автоматической камере хранения и налегке отправились на автобусе в столицу Бельгии и Евросоюза. В нашем распоряжении было пять-шесть «чистых» часов для беглого знакомства с огромным городом...



Полицейский спит – служба идет

Выражение «галопом по Европам» в точности соответствует нашей пешей прогулке по Брюсселю. Но даже и такая форма экскурсии позволила нам кое-что увидеть, почувствовать, ощутить в общей атмосфере мегаполиса.

Автобус высадил нас возле комплекса зданий Европарламента. Стекло, металл, элегантные линии современной архитектуры. Все величаво, значительно, эпично. Большинство людей вокруг – легко и модно одетые мужчины и женщины с пластиковыми карточками на груди

– видимо, сотрудники различных учреждений Евросоюза. Среди них люди самых разных национальностей, все они выглядят предельно озабоченными, деловыми и вместе с тем элегантными, внутренне свободными.

От здания Европарламента мы спустились к центральному парку бельгийской столицы, поели и погуляли в нем и с другой стороны вышли к парламенту - уже бельгийскому. Это строгое здание в классическом стиле с портиком и колоннами стоит за красивой железной оградой и с полицейским у калитки. Такого же полицейского с красной фуражкой мы видели спящим на скамеечке в парке. Видно, у стражей порядка в Брюсселе не так уж много дел, если они могут спокойно дремать средь бела дня.



Так называемый Дом короля

Мы двинулись дальше и естественным образом оказались у гигантского готического собора из двух башен, как Нотр-Дам де Пари, доминирующего над всей округой. Это собор святой Гудулы начала XIII века. После всего, что мы видели, нас уже трудно было чем-то удивить, хотя собор в Брюсселе, конечно, грандиозный.

Постепенно мы вышли к сердцу Брюсселя – на ее главную площадь, которая так и называется – Гранд-Пляс.

Мне кажется, что это самая большая, самая роскошная и самая позолоченная площадь из всех виденных нами в городах Бельгии и Голландии. Все восхищает и поражает в ней.

Это архитектурное величие готической Ратуши с ее 90-метровой дозорной башней.

Это ажурно-кружевное и скульптурное волшебство Дома короля, в котором никогда не жил никакой король!

Эти раззолоченные здания купеческих гильдий!



Панорама Брюсселя

Из площади Гранд-Пляс людская река выносит нас к другому символу Брюсселя – Маннекен Пис, или Писающему Мальчику с его, так называемым фонтанчиком. Темный кудрявый мальчонка, прижавшийся попкой к стене, вот уже четыреста лет неустанно исполняет свое нехитрое дело. И все это время к нему не зарастает народная толпа. Вот и сейчас Мальчик, поднятый от земли на пару метров и загороженный чугунной оградой, окружен толпой людей из разных стран мира. Его без устали фотографируют, им любуются, о нем рассказывают детям. Кто-то при этом аппетитно жует бутерброд или гамбургер, но у всех хорошее настроение.

А мы продолжаем все ускоряющуюся – время поджимает – прогулку по улицам Брюсселя. Какое наслаждение любоваться великолепием этого огромного, размашистого и вместе с тем роскошно уютного, спокойного, не суетного города! Какая захватывающая, уходящая вдаль архитектурная панорама бельгийской столицы открывается с верхней точки Брюсселя!

Конечно, и нескольких дней не хватит, чтобы оглядеть все его примечательные уголки. Брюссель стоит специального и неспешного путешествия. Мы же галопом пробегаем мимо памятнику королю бельгийцев Бодуэну, мимо стелы памяти павших евреев города, мимо уличного оркестрика, мимо памятнику Дон-Кихоту, мимо фонтанов, цветников, современных скульптур и старинных монументов, мимо замечательных – старинных и современных зданий.

И вот, наконец, уже знакомые очертания Европарламента, откуда автобус доставит нас в аэропорт. Еще немного – и мы могли бы опоздать на регистрацию, ведь до аэропорта целый час езды.

Но мы успели. Все прошло благополучно, и утром следующего дня наш самолет приземлился в аэропорту имени Бен-Гуриона. Правда, без аплодисментов экипажу, поскольку посадка оказалась не совсем мягкой, слегка шероховатой. Видно, пилоты тоже спешили домой.

Как говорится, в гостях хорошо, даже сказочно и волшебно, но дома, на родной земле все-таки лучше!..



Александр Бизяк

Несостоявшийся артист

Театр!.. Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений?...

Виссарион Белинский

Дырка от бублика



Сильный импульс стать артистом я испытал в седьмом классе.

Тогда на всех сценических подмостках ставили исключительно "Платона Кречета" А.Корнейчука – выдающуюся пьесу советского театра.

Руководитель нашего школьного драмкружка Лидия Степановна, чтобы не отстать от театральных веяний, решила ставить именно "Платона Кречета".

Шла третья четверть учебного года.

На первой же "застольной читке" Лидия Степановна торжественно произнесла:

– Эта драма несет в себе острейшие конфликты окружающей нас жизни: любовь и ненависть, ложь и правда, борьба за торжество идей...

Каких именно идей, Лидия Степановна не успела уточнить, потому как неожиданно чихнула. А утершись носовым платком, воскликнула:

– "Солнце ... Как близко солнце!". Этой репликой Платона Кречета мы откроем наш спектакль. "У человечества украдено солнце" - провозглашает Кречет. – "Мы возвращаем его людям. Не далек тот день, когда мы уничтожим преждевременную старость навсегда!". – И мы

верим главному герою. Так оно и будет! Ради достижения этой высокой цели хирург Кречет не щадит себя. Даже в свой день рождения, зная, что вечером его ждут за семейным праздничным столом, он не уходит из больницы и делает две дополнительные полостные операции.

После читки началось распределение ролей.

Роль Платона Кречета досталась Кольке Мифтякову как самому фактуристому в классе. Его боялись все, включая Лидию Степановну. Широкоплечий, с накачанными бицепсами, кулачищи как две увесистые гири, – Колька весь пошел в отца, забойщика скота на ташкентском мясокомбинате. Тот, не признавая никаких механических устройств, валил быка вручную – одним ударом кулака. Колька говорил: "Вот закончу школу, пойду к отцу на мясокомбинат".

Единственное, что смущало Лидию Степановну – накладка на руке "хирурга". Вывести накладки кислотой Мифтяков ни за что не соглашался. Но выпускать его на сцену с таким тавром...

Как быть?! Лидия Степановна была в отчаянье.

Вопрос вынесли на педсовет.

Кто-то предложил, чтобы Мифтяков, уж коли он играет роль хирурга, выходил на сцену в медицинских резиновых перчатках.

На что Лидия Степановна резонно возразила:

– В конце второго акта Кречета вызывают на прием к секретарю райкома Бересту. Он что, зайвится к нему в резиновых перчатках?

И тут завучу Рябухе пришла идея:

– Татуировку заклеить лейкопластырем. Пусть одна из медсестер спросит Кречета: "Платон Иванович, что у вас с рукой?", хирург ответит: "Поранил скальпелем во время операции".

После долгих уговоров Мифтяков на пластырь согласился.

Мне досталась роль терапевта Терентия Осиповича Бублика, человека симпатичного и чудаковатого. Правда, членов педсовета смутил мой юный возраст, Бублик – человек довольно пожилой. Но Лидия Степановна сослалась

на ремарку в пьесе: – Доктор Бублик – "*молодой душой*". Молодости исполнителю не занимать, а перевоплотиться в старика Бизяк сумеет. У него несомненные актерские способности.

Так впервые я узнал о своем артистическом таланте!

Нас освободили от посещения уроков на всю предпремьерную неделю.

Шли последние репетиционные "прогоны". Волновались все.

У Венеры Гильмутдиновой, исполнительницы роли санитарки Вали, вдруг случился нервный срыв. На генеральной репетиции у нее пропал голос. Ее отпаивали горячим молоком с медом, водили на прием к отоларингологу. Но всё безрезультатно.

А ведь всего-то у нее была одна единственная реплика, обращенная к хирургу: "Платон Иванович, беда! В операционной закончились тампоны"...

Эту реплику пришлось отдать другому персонажу пьесы – старшей медсестре Христине.

Премьера прошла с оглушительным успехом.

Но, увы, не для меня...

Путь на сцену мне был закрыт на все три года, пока я не закончил школу. И виноват в этом был вовсе не терапевт Терентий Осипович Бублик, роль которого мне удалась на славу, а мои родители.

Дело в том, что я лишил маму, врача районной поликлиники, фонендоскопа, а отца - его единственного "выходного" пиджака.

Времена были послевоенные, тяжелые. Театральными костюмами наш драмкружок, естественно, не располагал. Костюмы и реквизит добывали собственными силами.

Учитывая, что мой персонаж был терапевтом, я попросил у мамы ее фонендоскоп. А у отца выпросил пиджак (своего у меня не было).

Фонендоскоп у меня упёрли сразу же после финальной сцены, как только опустился занавес. Пиджак

отца я безнадежно измазюкал гримом. Спасти его уже было нельзя.

Родители устроили скандал.

– Отныне никаких тебе театров! – строго заявил отец.

Мама со слезами на глазах согласилась с разгневанным отцом.

Лидия Степановна дважды приходила к нам домой, говорила о моем таланте, умоляла не закрывать мне путь на сцену.

Но родители настояли на своём.

"Три сестры"

Свершилось! К выпускному вечеру в десятом классе мне купили двубортный гэдээровский пиджак. Я был счастлив. Теперь я мог вернуться к артистической карьере.

Встал вопрос, куда мне поступать: на литфак Ташкентского пединститута или на филфак ТашГУ.

Я выбрал университет. И только потому, что ТашГУ славился своим студенческим театром.

Руководил театром народный артист Узбекской ССР Петр Семёнович Давыдов.

В "Ташкентской правде" я прочитал заметку, что силами студентов университета готовится спектакль "Три сестры" по одноименной пьесе Чехова.

Став студентом, я первым делом стал искать подходы к народному артисту. Узнал, когда и где проходят репетиции.

Я надел свой новый гэдээровский пиджак, обильно надушился модным в те поры одеколоном "Шипр" и, прихватив с собой томик Чехова с пьесой "Три сестры" (портфель сознательно не взял, держал книгу на виду у всех, в руках), отправился на репетицию.

От волнения подкашивались ноги, кружилась голова.

Репетиция проходила в спортзале университета. Давыдов, в окружении кружковцев, восседал за небольшим судейским столиком, прямо под щитом с баскетбольной корзиной.

Вальяжный, строгий, седовласый...

Пригласил меня присесть за столик. Я покорно сел. Томик Чехова как бы невзначай положил на краешек стола.

– Любите драматургию Чехова? – спросил Давыдов.

Я признался, что люблю. Особенно "Трех сестер", которых знаю наизусть.

– Похвально, юноша... – сказал Давыдов. – Тогда прочтите что-нибудь.

Я встал со стула, принял соответствующую позу и... разрыдался.

– Куда? Куда все ушло? Где оно? О, боже мой, боже мой! Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем...

Давыдов с испугом вскинул голову.

Я исполнял монолог Ирины.

Ко мне подбежала одна из девушек-артисток и, обняв меня за плечи, подыграла мне:

– Милая, милая...

По реплике я понял, что это сестра Ирины – Ольга.

– Ну-ну, успокойтесь, юноша, – остановил меня Давыдов. – Достаточно. У вас, действительно, способности... Беру вас в труппу. Поздравляю.

Я тут же вытер слезы, просияв от счастья.

Давыдов глубоко задумался.

– Несомненно, будем вас вводить в спектакль. Вот только на какую роль?..

– Я на любую роль готов! – воскликнул я.

– Помните, в первой сцене, – продолжал худрук, – в день ангела Ирины появление полковника Вершинина?

– Вершинина?! Ну, как же! – у меня захолонуло сердце. Неужели мне предлагают роль полковника Вершинина, главного героя пьесы?

– Так вот, роль Вершинина поручена пятикурснику филфака Волику Рецепттеру.

(Владимира Рецепттера сегодня знает вся страна: один из ведущих артистов БДТ, поэт, режиссер, литературовед, руководит в Санкт-Петербурге Пушкинским театральным центром)...

– Все вакансии на мужские роли заняты. Не могу же вам я предложить Ирину, – вздохнул Давыдов.

– Если нужно, я готов!

Давыдов рассмеялся:

– Спасибо, юноша. С женскими ролями прекрасно справятся наши девушки...

Я чувствовал себя чеховской Каштанкой, у которой из желудка вытянули только что проглоченный кусочек мяса...

– А впрочем, – просиял Давыдов, – есть свободная вакансия! Нашел! Роль, правда, не ахти какая, да к тому же и без слов. Но нет плохих ролей. Есть плохие исполнители. Помните, в финале первой сцены украдкой целуются Наташа и Андрей?

– Вы мне предлагаете сыграть Наташу?

Режиссер расхохотался:

– А вы мне нравитесь! – он раскрыл книгу, которую я ненавязчиво положил на краешек стола. Открыл нужную страницу и вслух прочел ремарку:

– **"Два офицера входят и, увидев целующуюся пару, останавливаются в изумлении"**. Я предлагаю вам сыграть одного из этих офицеров: штабс-капитана или подпоручика. Выбирайте сами.

– Я выбираю штабс-капитана.

– Вот и прекрасно! – воскликнул режиссер. – Вдохните воздух в эту роль, придайте ей психологический рисунок, сочините персонажу биографию.

Я вновь и вновь вчитывался в пьесу. Меня занимал только лишь один герой – штабс-капитан, который **"в изумлении застыл перед целующейся парой"**.

Кто он, этот офицер? – терзался я. – В каких сражениях участвовал? Имеет ли награды и ранения? Холост ли, женат, вдовец? Что привело его на день рождения Ирины? Возможно, он в нее влюблен? Тайно, безответно? А может быть, он ищет встречи с какой-нибудь другой из приглашенных дам? А возможно, все гораздо прозаичнее – доставил срочную депешу полковнику Вершинину?..

И вот долгожданная премьера. И не где-нибудь, а на подмостках сцены русского театра драмы имени Максима Горького!

Не знаю, как другие исполнители, но я был словно в лихорадке. И не только потому, что волновался, как сложится мой выход. Но еще и потому, что первые два ряда зрительного ряда были заполнены моими однокурсниками, которых я снабдил пригласительными билетами.

Идет к концу первый акт спектакля. Мы с моим напарником, студентом геолфака, исполнителем роли подпоручика, стоим на изготовке за кулисами.

– Волнуешься? – спросил я подпоручика.

– А ты как думал? Если всё пройдет нормально и нас из труппы не турнут, считай, на хлопок мы не едем.

– Не понял связи между Чеховым и хлопком.

– Связь самая прямая. Театр наш освобожден от хлопка. Будем гастролировать в колхозах, в которых будут расквартированы студенты.

– Надо же, я об этом и не думал!..

– Ну и дурак, – только и успел сказать геолог. На сцене уже целовались Наташа и Андрей.

– Пора! – скомандовал напарник.

И тут на рабочем столике у самого выхода на сцену я увидел белые перчатки из самой натуральной лайки.

Решение пришло мгновенно. Зачем пылиться им на столике? Вот она – недостающая деталь моего сценического образа! Я хватаю со стола перчатки и на ходу натягиваю их.

Мы на сцене. Наташа и Андрей в соответствии с чеховской ремаркой слились в знойном поцелуе. Наташа краем глаза тревожно следит за нашим появлением. Я дал ей знак, что, мол, все в порядке, мы подроспели в самый раз.

Среди сокурсников, пришедших на премьеру, прокатилось эхом: *"Бизяк на сцене!"*.

Я снял с руки перчатку и приветственно помахал ею однокурсникам.

За кулисами по громкой связи раздался вопль ассистентки режиссера:

– Какая сволочь увела со столика перчатки полковника Вершинина?!

Я услышал гневный голос Волика Рецептера: "Без перчаток я не выйду!"

И он действительно не выходил.

На сцене целующаяся пара, как могла, длила поцелуй. И, как мне показалось, делала это с огромным удовольствием.

Шло время, а Вершинина всё не было.

Мой напарник, в соответствии с мизансценой, незаметно скрылся за кулисами.

Мне же ни за что не хотелось уходить. В лучах софитов появиться на какие-то секунды и вновь исчезнуть?!..

И я, нарушив ход спектакля, решил остаться. Это было наваждение, наитие!

Я метался по сценической площадке, подбегал то к одному, то к другому гостю. Кого-то обнимал, кому-то нашепывал какие-то слова. В частности, бретёру-пошляку Солёному. Что я говорил ему, не помню, только тот сначала замер, округлил глаза, а потом оглушительно заржал.

На сценической площадке мне стало тесно, и я рванулся к краю рампы. Всё внимание теперь было приковано ко мне. Я стал героем развернувшегося действия.

Это был триумф.

Из зрительного зала на сцену полетели два букета роз. Вслед за ними - третий. Я, точно цирковой жонглер, ловко их перехватывал, чем вызвал неопиcуемый восторг у публики.

Цветы прижал к груди, а потом, на радостях, один букет вручил Ирине, второй – барону Тузенбаху, чем привел их в замешательство.

Третий же букет, взглядевшись в зал, метнул декану факультета Фузаилову, сидящему в первом ряду. И не промахнулся!

Тут ко мне подбежали двое юнкеров и "дружески" повели к кулисам.

Там меня ждал Давыдов.

Никогда не думал, что народные артисты могут выражаться таким мужицким трехэтажным матом.

– Вон! – кричал худрук. – И чтобы я вас больше никогда не видел. Ни-ко-гда!

Из зала я услышал возмущенный голос зрителя:

– Куда поволокли штабс-капитана?

Куда-куда... – ответили ему. – На гауптвахту!

"Две сестры"

После премьеры "Трех сестер" здоровье худрука заметно пошатнулось (боюсь подумать, что в этом есть моя вина), и вскоре он скончался.

Дорога в труппу мне была открыта.

Руководство коллективом принял Хачатуров Николай Григорьевич. Тоже народный артист Узбекской ССР. Талантливый актер, прекрасный человек.

Я многому научился у него, взял на вооружение его полезные советы. Самый главный помню до сих пор:

– Алик, находясь на сцене, не говорите "сранно". Говорите "сТранно!".

На первом сборе труппы Хачатуров заявил:

– Будем ставить "Две сестры".

– А куда исчезла третья сестра? – поинтересовался кто-то из артистов. – Неужели все-таки уехала в Москву?

Николай Григорьевич нас успокоил:

– Речь идет о сестрах Люсе и Ирине, наших современницах. Предлагаю к постановке пьесу Кнорре "Две сестры".

Я язвительно спросил у Хачатурова:

– Мне вновь играть роль безымянного статиста?

– А вот и нет, – ответил Николай Григорьевич. – Вы будете играть роль главного героя пьесы – строителя Сергея.

Я расправил плечи и снисходительно взглянул на Волика Рецептера.

Хачатуров кратко познакомил нас с сюжетом пьесы:

Люся и Сергей дружат с детства. Ирина, старшая сестра Люси, вернувшись из Москвы после неудачной попытки поступить в театральный институт, очаровывает строителя Сергея. Потребовалось время, чтобы он сумел оценить неподдельность чувств Люси...

Постановочно пьеса "Две сестры" была проста и не нуждалась в сложных декорациях. Всё действие происходило в основном в общежитии строителей.

Хачатуров строил мизансцены, мы их добросовестно осваивали.

На репетициях, как и положено, всё было условно. В одной из сцен второго акта, когда строители спорят о досрочном пуске то ли домны, то ли нового свинарника (я уже не помню), в общежитии, по сюжету пьесы, неожиданно гаснет свет. Перегорела лампочка.

На репетициях я вскакивал на стол и якобы менял лампочку в патроне.

Репетиционная условность сыграла злую шутку. Когда во время премьерного спектакля на сцене вырубился свет, я вскочил на стол и по привычке стал производить ложные движения, будто бы меняя лампочку.

Из-за кулис услышал окрик Хачатурова:

– Алик, сейчас же прекратите этот цирк! Лампочка висит тремя метрами правее!

Я растерялся:

– Сранно...

– Алик, – возопил худрук. – Говорите "сТранно"!

Я неуклюже спрыгнул со стола. Ножка надломилась (ох, уж этот старый реквизит!), стол с треском развалился.

Зал взорвался хохотом. Зрители решили, что эта клоунада была задумана заранее.

А тут лампочка возьми, да и зажгись без моего участия. Осветитель, сбитый с толку, повернул не вовремя рубильник.

Занавес экстренно закрыли.

Почему Критон не переспал с царицей Клеопатрой

Я окончил университет, женился, стал отцом и журналистом, забыв об артистической карьере.

С семьей перебрался в Подмоскowie, а затем в Москву. Закончил ВГИК (сценарный факультет) и принялся писать сценарии.

И тут Мельпомена вновь призвала меня к себе.

А случилось это так...

На Мосфильме у меня был договор на сценарий комедийного фильма. Как автор-сценарист я часто приезжал на студию.

Стою я как-то возле второго павильона и курю.

Мимо проходят две интеллигентные пожилые женщины. О чем-то оживленно говорят между собой. Пройдя несколько шагов, остановились, направились ко мне. Одна из них спросила, что я делаю на студии.

– Курю, – ответил я. – В специально отведенном месте.

– Вы на Мосфильм специально приезжаете курить? – засмеялась женщина. – А если говорить серьезно?

– Я сценарист. У меня в комедийном объединении подписан договор.

– Поздравляю. Давайте познакомимся. Я – Милькина Софья Абрамовна.

– Софья Милькина?! Сорежиссер знаменитого Михаила Швейцера?

– И не только сорежиссер, но и по совместительству жена. А как вас зовут? – спросила Милькина.

– Александр.

– Скажите, Александр, вам никогда не приходилось играть на сцене?

– Приходилось. В "Трех сестрах" Чехова (об остальных ролях я скромно умолчал).

– В "Трех сестрах"! – восхитилась Милькина. – А вы не хотели бы сниматься в "Маленьких трагедиях" по Пушкину?

От такого предложения я растерялся.

– Нам нужен исполнитель роли древнеримского философа Критона. Мне кажется, вы тот, кого мы ищем. Вы настоящий римлянин. Вам об этом говорили?

Я застенчиво замялся:

– Говорили... Но я этому не верю...

– И напрасно.

Египетская царица-куртизанка. Хитрая, жестокая, коварная красавица, готовая разделить ночное ложе только с тем, кто на утро после совместно проведенной ночи согласится лишиться головы...

– А на Клеопатру вы уже нашли актрису? – спросил я Милькину, – Поймите меня правильно. Я должен знать, ради кого готов лишиться головы. Милькина с улыбкой покосилась на меня:

Клеопатру, скорей всего, будет играть Вертинская.

– Анастасия или Марианна?

– Анастасия. Она устроит вас?

– Еще бы! Ради нее мне и головы не жалко!

– Вот и прекрасно. У вас хороший вкус. А теперь вы немедленно идёте в костюмерную, где из вас сделают Критона, а затем – на фотопробы. Ассистентка вас проводит.

Загасив окурок, я в сопровождении ассистентки отправился в костюмерную.

– Девочки, Софья Абрамовна распорядилась сделать из этого товарища – Критона, – сказала в костюмерной ассистентка.

Меня до пояса раздели, долго подбирали тогу, а затем отправили к гримерам.

Процесс превращения в Критона занял два часа титанических мучений. Перевоплотиться в пожилого терапевта Бублика в "Платоне Кречете" было намного проще.

И вот я уже настоящий римлянин Критон. С обнаженным торсом, чуть прикрытым тогой.

Ассистентка ведет меня по студийным лабиринтам в фотоателье. Знакомые киношники от меня шарахаются.

– Бизяк, ты ли это?!

Я молча слеую за ассистенткой.

Фотограф снимает меня в профиль и анфас, требует особых поворотов головы. Знал бы он, что скоро мне предстоит расстаться с головой...

На крыльях я лечу домой. Не удержавшись, с дороги звоню жене и сообщаю, что я – Критон.

– Ты пьян?

– Да, я пьян! – кричу я в трубку, – Я пьян от счастья!

Прошло два месяца. Звонков с Мосфильма не было. Я улетел в Калмыкию на сбор материала для будущей документалки.

Возвращаясь и с порога слышу от жены:

– Тебя ждут на Мосфильме! Вчера звонили!
Я бросаю чемодан в прихожей и мчусь на студию.
Вбегаю в съёмочную группу. Меня встречает
Милькина.

– Александр, я должна вас огорчить. Швейцера на роль вас утвердил, но... Вы – киношник и производственную кухню знаете. В связи с перерасходом сметы весь эпизод "Египетских ночей" полетел к чертям. Финансовый отдел не пропускает.

Повисла пауза.

– Мужайтесь, Александр. Вы ведь римлянин. Вертинскую мы уже оповестили... Расстроилась ужасно. Она ведь так мечтала о роли Клеопатры... Кстати, она смотрела ваши фотопробы. Вы ей понравились...

Милькина протягивает мне стопку моих утвержденных фотопроб:

– Это вам на память. От Швейцера и от меня.

Вечером я позвонил Вертинской. Разговаривать Анастасия не смогла. На нервной почве, как когда-то Венера Гильмутдинова, она лишилась голоса...



Борис Шапиро

Корабль и ковчег

Соната в форме эссе

*Как погребали Европу осенним, пасмурным
днём титаны разрушения, обросшие мыслями
словно пушные звери шерстью! ... За гробом шли
самые большие могильщики, самые страшные...,
чьё рыкание раздражало покойницу, ...*

Андрей Белый, Симфония (2-я, драматическая)

Никогда такого не было, и вдруг – опять!

Виктор Степанович Черномырдин

Общественный и политический деятель России

– Ты видишь вон ту звезду?

– Какую звезду?

– Вон ту.

– Нет, учитель, я вижу только твой палец.

Древнекитайская притча

Встреча. *Ouverture, adagio sostenuto*



12-м номере «Зарубежных записок» (IV-2007) я встретил неизвестное мне до того имя – Юрий Перфильев. Его стихи поражали огромностью композиции и набатной просодией:

Я не вместо, а зверем входил, обращенным, в клетку
подворотни глухой, под засовный скрежет
до утра перетихшей трамвайной ветки,
между прежним посредник и тем, что брезжит.
Между городом и переходом его же в область
мифологии, даром, когда самому за двести
в пересчете на вечность, где время давно не образ

течки, но переменная сути на ровном месте.
И не локти, а ломти кусал своего позора,
и не в воду глядел, а следил за порядком бедствий
первородных – за каждым аврал “из какого сора”,
аппетиты растут и берется “Великий Гэтсби”.
Вместо якоря лишнее слово пытался бросить
на бумагу, что стерпит земных поражений мелочь.
На стене проступает неловкой побелки проседь,
за оградой витает разбитой дороги немочь.
Эликсир неразбавленный к ночи меняет ракурс,
виноградный излишек точнее стрельбы по целям.
Переплавленный в дружбу сырок знаменует закуску,
перечитанный – “Все, что я слышал” – пугает Целан.
Жестяной барабанит октябрь по оглохшей крыше,
за покоем полей – ледниковых кочуют орды,
перед долгим прощанием с теми, кто был, да вышел,
пономарь благодарности с Гиннесом бьет рекорды.

Два года спустя, на одной из тусовок в июньской
Москве вдруг встал большой и сильно немолодой человек и
сказал: «Хватит. А теперь я вам прочту». Он читал, вернее,
выпевал своим басом другие стихи. Но я узнал его звуковую
поступь.

Это была встреча. Через некоторое время мы
просидели полночи, читая друг другу стихи и вкушая звуки.
Сразу стало ясно, что буквы для него, как и для меня, –
ноты. Он пел их, пренебрегая всеми законами
декламационного этикета.

А потом мы стали читать стихи друг друга, и так
получилось, что Юрий спросил меня, как я понимаю вот это
и это. Я жевал его звуки, вдавливал их в язык, вслушивался
в эхо от них в глотке, в резонанс в черепе. Человек, ведь,
слышит слово не ухом, а мозгом и ртом. Чтобы услышать
слово, нужно не пялиться на него, как на телевизор, а брать
его в рот, жевать, обсасывать, будто леденец, цыкать им о
зубы, давать ему взрываться на губах и глюкаться в горле.
Голосом нужно его высвечивать, как радаром и сравнивать.

Юрий сказал тогда: «А нельзя ли написать, *как* ты
читаешь? Как ты читаешь меня?» Я ответил: «Льзя. Я
попробую».

Тело отсчёта – «Золотое руно». *Allegro espressivo*

Чтение – это как дыхание. За жизнь ни начитаться, ни надыхаться. Давайте прочтём вместе одно небольшое стихотворение Перфильева, например, «Ноев Ковчег» и подберём для сравнения ещё одно, другого автора, так, чтобы найти и сходства, и различия.

НОЕВ КОВЧЕГ

Промедление подобно
ослушанию вождя.
И семья пока утробно
ждёт Вселенского дождя
под капель сердечных капель,
на мороку и ночлег,
озирая шаткий стапель
и сомнительный ковчег.

Предписание подробно,
как смирительный пример,
провидение съедобно –
хлеб гаданий и химер.
Плавсостав готов к походу,
цели чётки и ясны –
жить и далее в угоду,
видеть радужные сны.

Интровертный и вместе с тем экспрессивный стих, музыкально акцентированный, просодически напряжённый, ироничный до сатиры, а за текстом ясен, хотя и неявно выраженный, мировоззренческий смысл. Автор ведёт свой Ноев Ковчег к целям уж точно противоположным, нежели «жить и далее в угоду».

Чтобы не просто почувствовать, но и увидеть это стихотворение как явление, нужно сравнить его с другим. Это другое стихотворение станет своего рода телом отсчёта. В качестве тела отсчёта удобно выбирать то, что хорошо известно и архетипично в той культуре, с которой *мы* соотносим свою читательскую компетентность.

Для сравнения же нужно выделить признаки сходств и признаки различий, и подобрать это другое стихотворение

так, чтобы сравнение получалось по возможности информативным. Сходства помогут нам увидеть, *к какому классу явлений* относится поэт Перфильев. А различия дадут возможность разобраться в том, *какое место он в этом классе* явлений занимает.

Стихотворение «Ноев ковчег» перекликается в моей читательской перспективе с популярным стихотворением Андрея Белого, вторым из диптиха «Золотое руно». Причём, переключка эта амбивалентна, оба стихотворения перекликаются как на притяжении, так и на отталкивании друг от друга. «Золотое руно» посвящено в 1903 г. философу, искусствоведа и публицисту Эмилию Карловичу Метнеру, брату знаменитого композитора Николая Метнера.

Пожаром склон неба объят...
И вот аргонавты нам в рог отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
из солнечной ткани!

Зовёт за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
"За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!.."

Старик аргонавт призывает
на солнечный пир,
трубя
в золотеющий мир.
Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
над нами.
На горных вершинах

наш Арго,
наш Арго,
готовясь лететь, золотыми крылами
забил.

...

Слово ковчег, в том числе и Ноев, означает на всех известных мне языках по существу не корабль, а ларь или шкаф. Арго¹ (ἡ Ἀργώ) означает на древнегреческом «Быстрый [пентаконтор]», то есть, имеет прямое отношение к мореходству. Пентаконтор – военный пятидесятивёсельный корабль. А Ноев ковчег, что же, был, получается, просто большим плавающим сундуком? В нём не было ни вёсел, ни паруса, ни руля – одно только доверие к Божественному промыслу.

Легендарные строители обоих уникальных средств передвижения разнятся между собой ещё интереснее. Имя строителя Арго – Аргос или Аргус (Ἀργός) – весьма многозначно: *быстрый, подвижный, яркий, бодрый, дальновидный, зоркий*. Аргус Паноптес – всевидящий многоглазый великан, олицетворявший в некоторых античных традициях звёздное небо. В то время как Ной, Noah или Noach (נח) традиционно переводится с древнееврейского как *спокойствие, успокоение*. Быстрота, бодрость, подвижность – это понятия скорее с противоположным значением спокойствию, успокоению. А зоркость и дальновидность со спокойствием прекрасно сочетаются.

По тексту стихотворения Андрея Белого аргонавты плывут «За солнцем, за солнцем...», то есть на запад. Согласно же легенде об аргонавтах, они плывут на восток в Колхиду, т.е. в Грузию. Ну хорошо, «Зовёт за собою /... /Старик аргонавт призывает /на солнечный пир... /Всё небо в рубинах (т.е. уже в звёздах, красных!?). /Шар солнца почил (закатился)». Таким образом, солнечный пир – это однозначно закат, тем более что в первом стихотворении диптиха, которое я здесь не привожу, прямо это и говорится.

¹ Ударение на первом слоге, Ἀργό. Так же как и имя его строителя Ἀργός.

Закатное солнце освещает последними лучами горные вершины на востоке. Если это – заснеженные вершины Кавказа, то игра заходящего солнца на купающихся в красно-золотых лучах алебастровых гранях привершинных ледников восхитительно точно описана словами: «На горных вершинах /наш Арго, /наш Арго, /готовясь лететь, золотыми крылами /забил».

При этом возникают, однако, некоторые странности.

«За солнцем, за солнцем, свободу любя...» – то есть, свобода явным образом ассоциируется с Западом, куда старик за собою и зовёт. Аргонавты Белого рвутся на Запад, выворачивая классический маршрут легендарного Арго ровно в противоположащую сторону.

Почему «Все небо в рубинах»? Они же красные! Просодически «в сапфирах» было бы даже лучше: та же игра на звуке «р», усиленная инверсией ра – ар (рах – шар) вместо ру – ар (руб - шар). И образ звёздного неба с синими звёздами, появляющимися при закате был бы намного точнее. Но не тут-то было – «Все небо в рубинах» повторяется дважды, чтобы мы уж никак не сомневались: да именно красные, зловещие звёзды и имеются в виду! Какое феноменальное предвидение в 1903 году о судьбе России на сто лет вперёд!

И, наконец, почему «Старик аргонавт», а не просто аргонавт, почему не Аргос, не Ясон, не Кастор и Полидевк, не Геракл и не прорицатель Мопс? Почему не Асклепий или Главк, сын Сизифа или ещё кто-либо из знаменитых и заслуженных мужей? Почему «старик», они же все вернулись молодыми, кто вернулся!

Ответы дают нам две последние строфы:

Земля отлетает...
Вино
мировое
пылает
пожаром
опять:
то огненным шаром
блистать
выплывает

руно
золотое,
искрясь.

...

Так вот в чём дело: Белый отождествляет золотое руно с солнцем! «Вино /мировое /пылает /пожаром...» – неустойчивое, кровавое предреволюционное время порождает новые иллюзии. Культура больше не принимает цивилизацию, титаны разрушения ищут новые идеи и перековывают старые мифы на новые надежды. Надежды на общество, обезличенное уравниловкой.

Если аргонавты были *тогда* успешны в своём путешествии за магическим руном на восток, то давайте *теперь* отправим их (нас) на запад, переколдуем в нашей кузнице символов древний амулет благоденствия рода или народа на всечеловеческий символ счастья. Чем абстрактнее он получится, чем дальше от практического осуществления, тем больше будет он похож на истину, тем неопровержимей план его реализации, тем соблазнительней даже сомнительный путь его достижения. Так магия античного предания об успехе набега приспособливается для заклинания нового успеха в достижении на этот раз общечеловеческого счастья.

И, блеском объятый,
светило дневное,
что факелом вновь зажжено,
несясь,
настигает
наш Аргон крылатый.

Опять настигает
свое золотое
руно...

Кто никогда не вдохновлялся идеей всеобщего счастья, тот верно не был молодым. А кто перестал в него верить, тот просто врёт, как сивый мерин. Жаль, негде почитать про то, как врут сивые мерины. Ну, так читайте здесь: Сивые мерины врут, что есть будто бы люди, не

верящие во всеобщее счастье. А ещё, что есть люди, которые не желают добра самим себе...

Вояж аргонавтов был успешным грабительским походом. Причём, грабить отправились собственного дедушку, царя Колхиды Ээта (Эйета). Золотое руно, скорее всего, имеет отношение к распространённой в античном Предкавказье, в юго-восточном и восточном Причерноморье технологии намывания золота на овечьих шкурах. Золотое руно стало магическим гарантом благоденствия страны колхов. В урартских надписях VIII века до н. э. сообщалось о том, что первым объединением западно-кавказских племён стала Колха. В VI веке до н. э. здесь было создано Колхидское царство.

Белый отрывает символ от его истории. В первом стихотворении (которое я здесь не привожу) диптиха «Золотое руно», золотое руно однозначно ассоциируется с солнцем. Поэтому стремление к свету, к свободе, к достоинству и к культуре понимается многими в предреволюционной России как ориентация на Запад, на его гуманистические и этические ценности. Белый разворачивает плывущий на восток для осуществления грабежа корабль аргонавтов и заставляет его стремиться на Запад к идеалам общечеловеческого достоинства и счастья.

Но беда в том, что символы – это не просто знаки, это ментальные сущности. У них есть не только биография, у них своя жизнь! Как для всякой жизни, для неё неотъемлемы преемственность биографии и цельность судьбы.

Начавшись подлым грабежом, поход аргонавтов остался грабительским навсегда. Сам предводитель аргонавтов Ясон не нашёл ни счастья, ни покоя в жизни и, пережив множество горестей и ужасов, вызванных в конечном счёте им же самим, умер под обломками вытасченного на берег корабля Арго. А символ Золотого Руна стал злым знаменем, а также объектом поклонения бандитов.

Андрей Белый под наркозом собственной суггестивной поэзии всё правильно предсказал. Его вдохновлённость надеждой на обновление предвосхитила

романтику революционного времени. Но сам он своих предсказаний, судя по всему, не понял. Так часто случается с великими писателями. Я даже думаю, что книги вообще умнее своих авторов. И лучше многих.

За 29 лет до смерти Белый пишет о себе в стихотворении «Друзьям» (1907):

Золотому блеску верил,
А умер от солнечных стрел,
Думой века измерил,
А жизнь прожить не сумел.

...

Андрей Белый умер в Москве в январе 1934. Говорят, что от последствий солнечного удара полученного незадолго до того в Коктебеле.

Немного о символизме. *Scherzo vivace*

И сам Белый, и участники его литературного кружка «Аргonautы» возлагали большие надежды на своё символотворчество. Но магического заряда в античном мифе они преодолеть не смогли. Такова природа ментальной сущности. Вспомните известную басню:

Мизгирь² просил корсака, чтобы тот перевёз его через реку. Корсак говорит, но ты меня ужалишь. А мизгирь – нет, не ужалю, зачем мне это!? Корсак поплыл с мизгирём на загривке. А когда корсак вылез на другой берег, мизгирь его ужалил. Зачем ты меня ужалил, спросил корсак, умирая? Я не могу не ужалить, ведь я мизгирь.

Разбойная суть, пусть даже переделанного, мифа об аргonautах не могла, в конце концов, не проявиться в судьбе тех, кто и зовут, и идут «За солнцем, за солнцем, свободу любя, /умчимся в эфир /голубой!..» Но и существование без идеалов, без трансцендентной сверхзадачи, сублимированной в адекватной символической, также ведёт, судя по всему, к разбою и бандитизму, к безграничному прагматизму, явному, бесстыдному, не прикрытому ни фиговым листком идеологии, ни демагогией высших целей. Как интересно переходит одно в другое в некоторых

² Мизгирь – тарантул, корсак – мелкорослая порода лисиц.

человеческих сообществах на временах, меньших, чем длительность одной жизни!

Цели двух знаменитых мореходных предприятий кажутся на первый взгляд совершенно несопоставимыми: Ясон крадёт драгоценное Золотое Руно у собственного дедушки) *в угоду* патологической жажде власти царя Пелея, который, пока Ясон и другие аргонавты совершают опасное плавание, доводит до самоубийства отца Ясона, Эсона.

Пятидесятивёсельный Арго строился в Иолке³ всем сообществом при активном участии богов. Смысл похода аргонавтов был понятен и разделялся каждым, как участником, так и провожатым: разбойное «возвращение» золотого руна, бывшее легальным достоянием дедушки Ясона, царя Колхиды Ээта. Возвращение, репатриация, восстановление справедливости и якобы исконных прав, защита погранных вдали от родного дома интересов – у нападающих не бывает министерств нападения, у них есть только министерства обороны. Тому есть, конечно, разумная причина. Министерство обороны – это сокращённое название для удобства в обиходе. Полное название МПОП – Министерство Подавления Оборона Протвника.

Короче, поход аргонавтов был делом всенародным – его готовили и в нём участвовали представители всех элит

³ Иолк (Ιωλκός) – древнегреческий город, очаг культуры микенского типа в Фессалии. В Иолке был построен Арго и начался поход аргонавтов. Причиной этого похода был спор за царскую власть в городе между Ясоном, сыном Эсона, и его дядей Пелием.

Ясон не смог отказать Пелию и отправил глашатаев во все царские дворы Греции в поисках добровольцев, готовых отправиться с ним. Он также уговорил феспийца Аргоса построить пентаконтор, пятидесятивёсельный корабль, который и стали сооружать в гавани Пагасы из выдержанного дерева, срубленного на священной горе Пелион. Связь имён Пелий и Пелион уже сама по себе говорит о близости Пелия, царя Иолка, к всемогущим Олимпийцам.

Когда корабль был готов, Афина сама вделала в корму "Арго" кусок священного дуба из рощи оракула Зевса в Додоне.

См., например: <http://www.videodive.ru/argo/argo.php#6>. Здесь приводится список аргонавтов с указанием профессий.

тогдашнего общества, политики, жрецы, ремесленники, бизнесмены, культурутрегеры, военные и гражданские лица⁴.

Ной и его семья не один десяток лет строят фантастический Ковчег без руля и без ветрил под насмешки соседей. Потом Ной собирает в Ковчег «каждой твари по паре», что тоже осуществлялось не зараз. Он кормит их, заготавливает пропитание на всех каждому по роду его, причём на неопределённо долгий срок. С точки зрения современных Ную обывателей в поведении Ноя не видно было вообще никакого смысла, куда там до прагматизма.

Всё это символы. Их смысл лежит лишь отчасти в прошлом, в их происхождении и в том, какую роль они играли в жизни прошедших поколений. Главная часть смысла символов – это то, что *делаем* мы с ними в нашей жизни и как они влияют на *нашу* жизнь.

«Золотое Руно» Андрея Белого – характерный пример поэзии русского символизма. Выросший из европейского модернизма символизм обозначил новую эпоху в развитии цивилизации, прежде всего, в понимании и во взаимоотношении человека и общества с самими собой. Генетически он связан с успехами методов естественных наук и философской мысли XIX века, в особенности, с концепциями рационального идеализма и с развитием математики.

Декарт, Бэкон, Кант и Шеллинг, Максвелл, Гильберт и Рассел, Гердер и Гёльдерлин, Мах и Шопенгауер, Лаплас, Буль, Коши, Кантор, Дедекиндр и многие другие радикально повлияли на наши представления об устройстве духовного мира. Одно из следующих эссе я надеюсь посвятить теме влияния естественных наук и философских идей Нового Времени на культуру и, в особенности, на литературу и на формирование литературных течений. Но тема эта огромна, и здесь для неё нет разумного места.

Семь лет (1914-1921) писал Джеймс Джойс роман «Улисс», который практически безоговорочно признается вершиной литературы модернизма. Несмотря на свою сюжетную простоту, роман вмещает в себя огромное

⁴ См., например, список аргонатов http://ru.wikipedia.org/wiki/Поход_аргонатов

количество исторических, философских, литературных и культурных аспектов. Дублин предстает в романе символом всего мира, Блум – символом мужчины как такового, его жена воплощает в себе образ всех женщин, один летний день – символ всех времен на земле. Подобным образом в главе «Быки солнца» находят отражение литературные стили и жанры различных эпох, стилевые особенности писателей, которых Джойс пародирует или которым подражает.

Явление символизма в России с Анненским, Брюсовым, Белым, Соллогубом, Волошиным, Бальмонтом, Гумилёвым, Блоком, Мережковским, Гиппиус, Вяч. Ивановым, Ахматовой, Цветаевой, Пастернаком, Мандельштамом, Нарбутом и другими представляет собой, конечно же, вариант европейского модернизма. Символизм становится первым значительным модернистским направлением в России. Одновременно с зарождением символизма в России начинается Серебряный век русской литературы.

Основоположники символизма попытались дать этому течению, пусть не точное в математическом смысле, но всё же *определение*. Во вступлении «Вместо предисловия» к своей Симфонии (2-я, драматическая) Андрей Белый определяет критерии принадлежности произведения к явлению символизма. Перескажу его конструкцию своими словами.

Произведение или его отрывок относится к явлению символизма, если оно или он несёт в себе одновременно следующие три признака:

1. Признак музыкальности
2. Ироническо-сатирический
3. Идеино-символический

Понятие символизма по Белому весьма практично. Возьми любое произведение или его отрывок и проверь наличие в нём трёх выше перечисленных признаков. Если все три присутствуют, то объект относится к символизму. А нет, так нет.

Тем не менее, у меня обнаруживаются сложности с этим определением. По конструкции оно ясно и прозрачно.

Но при пользовании им возникает огорчительный произвол в понимании того, что музыкально, а что нет. И что же делать мне, бедному, при полном отсутствии у меня чувства юмора, о сатире уж и не говорю. Но самые большие трудности я испытываю в отношении идейно-символического признака.

Тут поневоле приходит на ум другое знаменитое различие: «Что хочу, то и делаю! – это беспредел. Чего не хочу, того и не делаю! – это свобода».

Посмотрим, что пишет сам Белый в помощь растерянным добροхотам.

1. Признак музыкальности. «...выражение ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения её на части, частей – на отрывки и отрывков – на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчёркивает это разделение».

2. Ироническо-сатирический признак. «Является [так в оригинале, *Б.Ш.*] вопрос, мотивировано ли сатирическое отношение к людям и событиям, существование которых для весьма многих сомнительно. Вместо ответа я могу посоветовать внимательнее приглядеться к окружающей действительности».

3. Идеино-символический признак. «Наконец, за музыкальным и сатирическим смыслом для внимательного читателя, может быть, станет ясен и идейный смысл, который, являясь преобладающим, не уничтожает ни музыкального, ни сатирического смысла».

И это всё?! Этой комбинации из трёх пальцев, из трёх указующих в туманное нечто перстов должно быть достаточно, чтобы отличить, что относится к символизму, а что нет?! Но тут между строк просовывает свою бородастую голову Лёва Рубинштейн и говорит: «Белый почти на целый век опередил своё время. Он был первым концептуалистом. Концепция произведения важнее его физического выражения, цель искусства – в передаче идеи. Концептуальные объекты могут существовать в виде чего хочешь. Объектом искусства может стать любой предмет,

явление, процесс, поскольку концептуальное искусство представляет собой чистый художественный жест. Объектом искусства может быть и символ. Тогда такое искусство и есть символизм. Что тут может быть непонятно? Переверните страницу».

Лёва, ты откуда тут взялся? Как ты вообще жив-здоров? Кстати, поздравляю с премией Андрея Белого. Искренне рад и поздравляю! – Иди к чёрту! – Лёва, послушай!.. Он перевернул за собой страницу и исчез. – Лёва, куда ты?!

Показалось, что ли, или это бумага такая!?

Наше тело отсчёта «Золотое руно», «характерный пример поэзии русского символизма», согласно определению Белого вовсе не относится к явлению символизма, т.к. ироническо-сатирический признак у него, по моему мнению, никак не выражен. Здоровая толика юмора и самоиронии не позволила бы Белому проглядеть, как логика бандитизма из античных времён проникает в его романтически-патетические идеалы. А когда дело дойдёт до осуществления, то именно эта логика определит, в конце концов, устройство и государства, и общества, построенных на массовой истерии и на безграничном прагматизме.

Эхо послевкусия. *Finale, allegro moderato e agitato*

Так почему же Европа всё ещё не погрязла в мафиозности, почему она не только не похоронена и не разрушена, а вполне сносно шевелится, соблазняя всё больше и больше соседей влиться в её зажигательную, коллективную хоту? Дело в том, что обросшие мыслями титаны разрушения из века в век наталкиваются на непреодолимое препятствие, на иронию⁵ здорового читательского восприятия.

⁵ Ирoния (εἰρωνεία – «притворство») – оборот или выражение, в котором истинный смысл скрыт или противоречит (противопоставляется) смыслу очевидному. Ирония создаёт ощущение, что предмет обсуждения не таков, каким он кажется. По определению Аристотеля, ирония есть «высказывание, содержащее насмешку над тем, кто так действительно думает». Ирония создаёт дистанцию между тем, кто говорит, и тем, что говорится. Ср. <http://ru.wikipedia.org/wiki/Ирония>.

Книги умнее своих авторов потому, что они воздействуют на мир через читателя, иронически отдалённого от авторского намерения, от чисто художественного жеста, от некритичной передачи идеи. Читатель, даже если он писатель, всё равно – ремесленник и реалист, а не Манилов на мосту через пруд. То, что читатель читает – это для него материал, общекультурная жвачка, которую мы передаём из уст в уста, и из которой строим наш муравейник. Именно ирония, т.е. дистанция, даёт читателю возможность не брать в рот, что попало, а выбирать и, в конце концов, отвечать за то, какой муравейник мы построим, и как в нём будет житься.

Вот мы, наконец-то, и дочитались, добрались до того признака, который радикально отличает «Ноев Ковчег» Юрия Перфильева от «Золотого руна» Андрея Белого. Этот признак – ирония.

Тонкая, улыбочная, местами горькая, иногда колючая ирония – это сквозной, конститутивный элемент перфильевского «Ноева Ковчега». Она организуется и валким ритмом, и синтаксическими сдвигами, и выбором лексики, которая подчёркивает разрывы стиля и фокусирует вершину недоверия к первому, поверхностному смыслу в особенности на предпоследней, кульминационной строке. Притчей во языцех станет тот читатель, который всерьёз поверит, что описываемые Перфильевым цели состоят в том, чтобы жить и далее в угоду. В угоду кому или чему? – такой вопрос излишен до смешного. Ну, конечно же, как и изначально, в угоду царю Пелею, родному дяде Ясона.

Перфильевский текст ставит под сомнение сам себя, заставляет читателя, меня, самого слышать и думать, и принимать решение о том, что я понимаю и как я к этому отношусь. Текст Белого – вопреки его собственному манифесту – гипнотизирует читателя исключительной музыкальностью, оккультной суггестивностью формы и возвышенностью авторского намерения.

Текст Белого говорит без тени юмора, – сволочь ты, читатель, если не бросишь всё и не поспешишь немедленно на *наш* Арго плыть «За солнцем, за солнцем ... в эфир голубой». Успех предприятия исторически обеспечен! А

текст Перфильева говорит, осторожно, читатель, не верь гипнотическим выкрикам, ни старым, ни новым. И – самое главное – не лги самому себе в карман! И не ободряйся красотой, не всё то золото, что блестит, даже если оно «Золотое руно».

Тем не менее, между Арго и Ноевым Ковчегом больше общего, чем кажется на первый взгляд. Не потому, что оба деревянные. Арго и Ковчег оба строятся намеренно и оба совершают плавание. Оба они плод коллективной фантазии обобщённо отражающей действительность человека в его взаимоотношениях с самим собой и с миром в целом. Оба являются поведенческими программами, проецируемыми в далёкое прошлое и одновременно символами идеального бытия человека в будущем. Короче, Арго и Ноев Ковчег – два мифа, конкурирующих между собой в отношении того, что человеку можно и чего нельзя. Неважно, верим ли мы в подлинность событий, которые эти мифы описывают. Важно, *что* из них мы поднимаем на знамени нашего бытия как Человека вообще.

Давайте посмотрим на знаковые различия между Арго и Ковчегом именно с этой точки зрения.

Арго строится как самое современное и самое быстроходное по тем временам пятидесятивёсельное парусно-гребное судно. Ковчег же строится как вообще неуправляемое судно-кастрюля.

Арго управляется активной волей аргонавтов. Движение Ковчеха осуществляется воздействием сил природы, которые, в свою очередь, полностью подчиняются воле Всевышнего и только ей.

Всё путешествие аргонавтов состоится по воле богов, а не людей. Путешествие в Ковчехе состоится по воле людей. Боги навязали свою волю Ясону со товарищи, и те *не могли отказаться*. Господь открылся Ною в своих планах [откровение] *в заслугу* за его праведность и *пожелал*, а *не повелел* ему спасение. Ной же мог отказаться. Однако, его праведность включала в себя отношение к пожеланию Всевышнего как к приказу. Со стороны Бога было ожидание, что Ной именно так и поступит, но не было

уверенности, поскольку Господь высоко ценил *добровольность* Ноя.

Таким образом, у Ноя была свобода воли принимать решения о самом себе и о своей семье. Именно эта свобода воли Ноя послужила фундаментальной предпосылкой для возможности заключения *договора* между Богом и Ноем, между двумя носителями свободы воли, несмотря на всё сущностное различие между ними. Цель Ноя и его семьи – спасение жизни – экзистенциальна и позитивна, а, следовательно, этична. Цель Бога – исправление ошибок и спасение духовного мира в целом. Достижение этих целей привело к изменению Человечества, присоединившегося к договору Ноя с Богом и к установлению *универсальной* морали.

Мы достаточно занимались «Золотым руном» как телом отчёта для сравнения, и само сравнение тоже не осталось «за бортом». Так давайте же на всех пятидесяти вёслах поспешим внимательно прочесть собственно текст перфильевского стихотворения.

«Под капель сердечных капель, /на мороку и ночлег, /озирая шаткий стапель /и сомнительный ковчег». Вы вслушайтесь только, какая звукопись, какое фантастически точное звукописание весны, взрывающихся почек, попадания благодатной дождевой капли по звучащему от напора внутренних сил бутону, по только что вылезшему пахучему листку. Каков контраст между угрожающе беспокойными значениями слов и несущими их гласными! С одной стороны, «промедление», «ослушание», «ждёт», «сердечные капли», т.е. предынфарктное состояние, «морока», т.е. обман, «озирая», не осматривая, а именно озирая с панически открытым ртом, «шаткий стапель», т.е. упасть и сломать шею совсем несложно. А с другой, лирический вокализ гласных этой же строфы.

По консонантной напряженности смыслов «Ноев Ковчег» Перфильева – это скорее несущийся на своём корабле на крейсерской скорости Аргос, а по безмятежной элегичности мелодии гласных – спокойный, уверенный в себе и в своём Боге Ной, который знает, что, в конце концов, всё будет хорошо, и все спасутся, кто с ним.

Перфильев пишет «Предписание подробно, /как смирительный пример». Неожиданность метафоры – пример, парадигма, в роли смирительной рубашки – и выразительно-суггестивный консонантный ряд «см – р – т – льн – й пр – ... р» провоцируют в ауре строки ожидаемое и по жизни вполне актуальное «как смертельный приговор».

Но перфильевский текст мудрее. Предписание не намеревается убивать нас ни за что, ни про что. Оно нас опять перевоспитывает, делает из нас – в который уже раз – нового человека, а нашему гражданскому обществу опять навязывает рабовладельческий строй.

Именно консонантный ряд формирует помимо музыкально-шумовой окраски значение текста и смысловозначение слов и морфем. Ряд гласных несёт двойную нагрузку: создаёт опорное фонетическое пространство, т.е. вокализует речь, и катализует своей мелодикой развитие консонантной, т.е. смысловосущей, коммуникативной линии композиции. Другими словами, ряд гласных „держит речь на звуке“ и с помощью интонации управляет фразеологическим смыслом.

«Промедление подобно /ослушанию вождя. /И семья пока утробно /ждёт Вселенского дождя» – Посмотримте, какая гармония ассонансов, какое развитие мелодического образа: „о – е – е – и – е о – о – о / о – у – а – и – ю о – я / и е – я о – а у – о – о / йо е – е – о – о о – я“ в этих строчках! А какое развитие получает штаб «пр» во второй строфе: про – пре – про – пла, осуществляя превращение вертикального «р» в горизонтально-текущее «л», т.е. преобразая нисходящее от Всевышнего откровение, предвосхищающее вертикальность «Вселенского дождя», в горизонтальность спасительного плавания по воде потопа!

Давайте поищем глаголы в этом стихотворении. Ведь на глаголах и строится структура действия, суггестивная грамматика, связывающая чтение и реализацию стихотворения. А реализация стихотворения – это то, как изменился читатель после того, как принял стихотворение в свою суть.

В первой строфе всего один глагол в индикативной форме: «ждёт». Кто ждёт? Дело не в тексте, согласно

которому семья ждёт дождя, а в том, кто идентифицирует себя как субъект по отношению к глаголу.

Здесь тот, кто ждёт – это я, читатель. И автор тоже, если я его правильно понимаю. Да иначе быть и не может! Ведь автор и был первый читатель стихотворения. До того, как стихотворение было написано, автор был один человек, а именно, человек, который такого стихотворения **написать не мог**. А то он бы это уже давно сделал. А после написания стихотворения автор стал уже другим человеком, который этого стихотворения **не мог не написать**. Значит стихотворение, акт его создания, изменил автора.

Если я прочёл это стихотворение и взял его в мою жизнь, то стихотворение изменило и меня, читателя. Вот об этом я и пишу, как я пережил и воспринял это изменение – из самого текста, из того, что я мог открыть в себе в связи с этим текстом, из того, что я пережил и с чем всё это сравнил. Вот сравниваю «Ноев Ковчег» Юрия Перфильева с «Золотым руном» Андрея Белого. И мне интересно.

Пройдём ещё немного по строчкам второй строфы.

«Провидение съедобно» – сдобно-сдобно-сдобно-сдобно, отзвучивает эхо послевкусия из одного уха в другое, туда-сюда, как метроном на аллегро, выведенный неожиданным поворотом мысли из положения равновесия. Мало кто доходил до столь смелой и изумительно ёмкой метафоры.

«Плавсостав готов к походу, /цели чётки и ясны ...»
Чёткость целей – тоже своего рода праведность, отсутствие сомнения в постановке задачи.

«Жить и далее в угоду» Угоду кому и чему?
Иронически высказанное разочарование в любой, принесённой извне необходимости, равно как и несомненный социально-политический вопрос, кто же мы такие: общество рабов с постоянным конкурсом насилия и приспособленчества, что ли? И не лучше ли всех выживает тот, кто преуспевает в искусстве самообольщения? А ещё слово «далее» напоминает здесь изречение бессмертного Черномырдина, вынесенное в эпитафию: «Никогда такого не было, и вдруг – опять!»

«Видеть радужные сны». Трагедия плавания из первого библейского Завета в беззаветную современность именно в том, что оно тоже может оказаться путешествием в ловушку самообмана.

Ну что, мы достаточно «ждали»? Давайте продвинемся к глаголам второй строфы и прочтём, наконец, чего ждали. Во второй строфе есть два глагола – «жить» и «видеть». Вот так я и читаю про себя, Бориса, а также про тебя, Юрия, про него, Андрея, про него, Ноя – *ждёт жить и видеть*. Жить и видеть! Живу, слава Богу, и вижу радужные сны. Надеюсь. Сомневаюсь. Не знаю.

Вижу, как оба новатора – Белый и Перфильев – разворачивают свои поэтические корабли, Арго и Ноев Ковчег, и плывут, и взлетают не только в радужные сны, в голубой эфир. Они взлетают к самим себе, они ищут себя, они отвечают за то, кто они и как. Они – это мы, человечество. Человечество зрелой западной цивилизации. Мы сворачиваем с маршрута грабежа и беззакония к достоинству и культуре, то есть к свободе и свету. Мы сворачиваем с пути предопределённости из любого извне, из любого свыше к тому, чтобы жить не «в угоду», а *ради*. Это «ради» и есть то, во что превратилось при моём способе чтения перфильевское «радужные».

Дожить же до того, чтобы понять, ради чего – этого мне не найти ни у Перфильева, ни у Белого. До этого придётся добираться самому. Поэтому стихотворение кончается на снах. Остальное же – проснуться и делать.

Юра, я тебя правильно понял?

Берлин, 2009



Игорь Мандель

Ироническая онтология Николая Олейникова в наши дни^{*}

1. Историко-филологическое введение



хорошо помню, что услышал забавные строчки "Жареная рыбка, дорогой карась..." где-то лет в 15-17 и воспринял их тогда как фольклор, примерно как "Цыпленок жареный", тем более что к жареному я был уже и в те годы равнодушен. Теперь мне ясно, что это довольно знаменательный факт: Олейникова в те годы не печатали, и строчки пришли ко мне тем же образом, которым пришла, например, фраза "Раз пошли на дело, я и Рабинович" – посредством "социальных медиа", как это сейчас называется, или слухов, как это называлось тогда. Но такое возможно только если строчки очень хороши и легко запоминаются. Так оно и было.

В начале девяностых из огромной волны новых публикаций старого вынырнул сборник "Пучина страстей" - и тогда стало ясно, кто автор текста про страдальца-карася и про многое другое. Олейников поразил меня своей свежестью, непохожестью и "смехонасыщенностью" настолько, что я начал его разучивать со своей пятилетней дочкой. Мы выбрали самое, наверно, проникновенное посвящение "Генриху Левину по поводу его влюбления..." и взялись запоминать этот длинный учебник жизни. Ася легко согласилась, что "неприятно в океане почему-либо тонуть";

* Некоторые положения данного текста были изложены на заседании *Миллбурнского литературного клуба* 30 апреля 2011 года.

несколько запнулась на "жук-буржуй и жук-рабочий гибнут в классовой борьбе" (долго ей пришлось объяснять); без особого интереса пропустила "штучки насчет похоти и брака"; очень развеселилась, услышав, что "прославленный милашка – не котенок, а хам" и чуть не заплакала, узнав что "под лозунгом "могила" догорает жизнь ее".

Текст она добросовестно выучила и нередко одаряла им изумленных гостей. Гости очень смеялись, но были, очевидно, растеряны: они не знали, куда отнести данные откровения – то ли к грандиозному бардаку начала девяностых, когда чего только не было вокруг, то ли к необыкновенному ребенку, которого сумасшедшие родители заставили выучить нечто несуразное. И только когда я объяснял, что это написано в 30-е годы и автор давно расстрелян, то есть все в порядке, – тогда умиротворение понимания сходило на них.

Об Олейникове с тех пор было сказано не то чтобы очень много, но и не мало (см. обзор в [3]). Наверно, наиболее точные суждения принадлежат Лидии Гинзбург, которая хорошо его знала с конца двадцатых, делала дневниковые записи в то же время и смогла через шестьдесят (!) лет опубликовать замечательное исследование о поэте [1]; дополнительные материалы есть в ее воспоминаниях [2]. Вот некоторые выдержки из ее текстов (с моей нумерацией и подчеркиванием).

1. Олейников – **один из самых умных людей**, каких мне случалось видеть. Точность вкуса, изощренное понимание всего, но при этом ум его и поведение как-то иначе устроены, чем у большинства из нас; **нет у него старинтеллигентского наследия**.

2. Олейников – **человек трагического ощущения жизни**, потом как бы подтвердившегося его трагической судьбой, – говорил когда-то:

– Надо быть женатым, то есть жить вместе. Иначе приходится каждый день начинать сначала. Начинать — стыдно. Но главное, **надо быть женатым потому, что страшно просыпаться в комнате одному**.

3. Олейников говорит:

– Не может быть, чтобы я был в самом деле поэтом. Я редко пишу. А **все хорошие писатели графоманы**. Вероятно, я – математик.

4. Ахматова говорит, что Олейников пишет, как капитан Лебядкин Вкус Анны Андреевны имеет пределом Мандельштама, Пастернака. Обэриуты уже за пределом. Она думает, что **Олейников – шутка**, что вообще так шутят.

5. Олейников, с его сильным и ясным умом, очень хорошо понимал, где кончается бытовой эпатаж обэриутов и начинается серьезное писательское дело. В 30-х годах он как-то сказал мне о Хармсе:

– Не расстраивайтесь, Хармс сейчас носит необыкновенный жилет (жилет был красный), **потому что у него нет денег на покупку обыкновенного**.

6. Вот, например, очень «**олейниковские**» строки из стихотворения сатириконца П. Потемкина «Влюбленный парикмахер» (1910):

Невтерпеж мне дух жасминный,
Хоть всегда я вижу в нем
Безусловную причину,
Что я в Катеньку влюблен...

...Жду, когда пройдешь ты мимо.
Слезы капают на ус...
Катя, непреодолимо
Я к тебе душой стремлюсь.

7. Олейников сформировался в 20-е годы, когда существовал (наряду с другими) тип застенчивого человека, **боявшегося возвышенной фразеологии, и официальной, и пережиточно-интеллигентской**. Олейников был выразителем этого сознания. Люди этого склада чувствовали неадекватность больших ценностей и больших слов.... **На высокое**, в его прямом, не контролируемом смехом выражение **был наложен запрет**.

8. Существует восприятие Олейникова как поэта только комического, пародийного, осмеивающего обывательскую эстетику с ее «красивостью» и лексическим

сумбуrom. Все это, несомненно, присутствует у Олейникова, но все включено в **сложную систему смысловой двупланности, целомудренно маскирующей чувство.**

9. Язык Олейникова поражает разные цели – от обывателя до символистов. ... Но ... как всякому настоящему поэту – (ему) нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным ценностям. Как ему добыть новое высокое слово? ...он берет вечные слова: поэт, смерть, тоска ...- и впускает их в галантерейную словесную гуцу. И там они означают то, чего никогда не означали.

10. **Беззащитное существо, растоптанное жестокой силой**, – это мотив у Олейникова повторяющийся. Герой стихотворения «Карась» построен по тому же принципу, что блоха мадам Петрова, — то же чередование животных и человеческих атрибутов. Вплоть до авторского обращения к карасю на «вы»:

Жареная рыбка,
– Дорогой карась, –
Где ваша улыбка,
Что была вчера?

Тут много точных обобщений, но кое-что важное, кажется, пропущено – об этом пропущенном, собственно, и данный очерк. Не то чтобы я хотел обобщить уже ранее сказанное филологами, – я недостаточно владею материалом (далеко не полный набор некоторых ссылок можно найти в списке литературы). В первую очередь мне бы хотелось разобраться самому, почему именно он так высоко стоит в моем (и, кажется, не только в моем) "топ-листе" поэтов, почему он часто выглядит очень адекватным в моих жизненных ситуациях – настолько, что в той поэтрической игре, которую мы с друзьями ведем уже несколько лет [4], именно Олейников невольным образом оказывается наиболее близким по духу восприятия жизни (хотя мы, конечно, считаем себя в высшей степени оригинальными и без него, как иначе).

Я привожу в тексте примеры из публикаций авторов "поэтрики" [4], но не из желания сравнить качество стихов

Н.О. с нашими, а только с целью продемонстрировать, что когда люди что-то пишут, их мотивация и внутреннее состояние (а, может быть, и результаты) могут быть подобны таковым у других пишущих. Поскольку мое собственное состояние я знаю все же лучше, чем чье-либо другое (а с С. Липовецким и Ю. Бобровым за годы переписки также возник известный резонанс), то подобное сопоставление выглядит весьма интересным и поучительным. Здесь не подходит слово "влияние" - на нас Олейников не влиял.

В статистике пытаются различить (далеко не всегда успешно) два типа причинности. Если две вещи выглядят похожими (коррелированными), то это может быть либо потому, что одно влияет на другое (как, скажем, снижение доходов вызывает снижение уровня потребления), либо потому, что у этих двух явлений есть какая-то общая (но, возможно, неизвестная) причина (например, природный низкий уровень интеллекта обуславливает и низкий уровень образования, и низкий доход; но когда интеллект высок, то нехватка образования сама по себе служит причиной низкого дохода – и две ситуации довольно трудно различить). Так вот, для меня интересно было именно посмотреть, что общего есть в чувствах и настроениях Н.О. с одной стороны и других людей (авторов [4]) – с другой. Такой взгляд мне как-то не попадался в литературоведении - обычно критики не приносят "личную струю" в свои исследования. Плюс – литературоведы, равно как и статистики, часто **смешивают оба типа причинности**, все на свете объявляя "влиянием" (один из примеров я рассмотрю в разделе 4). Эти соображения позволяют надеяться, что статья несет в себе также некое "методологическое" значение.

2. Чем Николай Олейников хорош

Самая наивная оценка хорошей поэзии, да и вообще искусства, такова: хорошо то, что **мне** нравится, то есть примат субъективного восприятия и отсутствия объективной истины, - либо в обывательском смысле "I just like it", либо в духе изысканного постмодернизма, каковые в данном контексте удивительно сближаются. Самая ненаивная

оценка – некая теория построения "агрегированного качества", которое базируется на определенных критериях. Наиболее серьезное исследование такого рода провел С. Murtagh [5]; оно основано на предположении о значимости данного автора как функции от объема написанного о нем специалистами, то есть непосредственно связано с популярностью автора в определенной среде (например, литературных критиков). В [6] я показал, что такие оценки в целом сильно коррелированы с количеством ссылок на автора в интернете, то есть **популярность у экспертов весьма тесно связана с популярностью среди широкой публики**. Сказать, что тут первично, а что вторично – трудно, и я не буду здесь отвечать на этот вопрос. Одно ясно – этот ответ, каким бы сложным он ни был, говорит о **внешнем** признании поэта или конкретных стихов.

Применительно к поэзии вообще и Олейникова в частности, я, также достаточно наивно, попробую поставить вопрос о **внутреннем качестве**, то есть о тех свойствах поэзии, благодаря которым она воспринимается как хорошая или плохая. Совершенно понятно, что как только мы ступаем на эту зыбкую почву, выясняется, что там уже прохаживалось немыслимое количество людей - от высокопрофессиональных критиков и филологов до активных любителей поэзии - и что сам вопрос "почему какой-то стих (поэт) нравится или нет" сродни вопросу "а как зародилась жизнь на земле". Наиболее "научный" ответ на последний вопрос дал Н. Тимофеев-Ресовский: "Я был тогда маленьким, точно не помню. Спросите у академика Опарина". Человечество "не точно помнит", почему те или иные строки передаются из поколения в поколение, а другие, ничуть не менее замечательные, по мнению многих, подвержены забвению. И не у кого спросить, так сказать. Поэтому моя задача - не построить некую общую теорию качества поэзии, а на куда более скромном уровне просто дать **примеры** того, из чего это качество складывается. Позднейшие исследования, возможно, прояснят картину лучше, хотя, строго говоря, еще не вполне понятно, насколько и кому нужен универсальный ответ на подобный универсальный вопрос, да и есть ли он.

1. Н.О. абсолютно и безоговорочно **искренен**, а это большая редкость и ценится всегда. Писал он для собственного удовольствия и для удовольствия очень узкого круга друзей – печатать это явно не планировалось (всего 3 “взрослых” стиха были напечатаны при жизни и то немедленно получили очень жесткую критику за антисоциальность). Отсюда - огромное число персональных посвящений (почти все - женщинам), что добавляет интимности. Такое ощущение, что у него отсутствует самоцензура, любимое дитя советских писателей. Уже в 1931, после ареста и допроса Хармса и Введенского и явного сбора компромата на Маршака и самого Олейникова, раздался первый “звонок”, но характер его стихов не изменился. Скорее всего, он просто не знал об обличительных показаниях Введенского на него и С.Маршака: *В этой своей политике, направленной к культивированию нашей антисоветской группы (ОБЭРИУ - И.М.) в детском отделе, Маршак встречал полную поддержку со стороны работающих в отделе на руководящих постах партийцев, ... главным образом Олейникова. Олейников - редактор "Ежа", относился чрезвычайно положительно ко всему нашему творчеству в целом, в том числе и к прямо контрреволюционным заумным нашим произведениям для взрослых...Я слышал, что Олейников проявлял повышенный интерес к Троцкому...* Из протокола допроса А. Введенского, 20 декабря 1931 г.

Как бы то ни было, перед нами редкий пример **неподцензурного творчества** в советское время. Поскольку всё (кроме детского) писалось "в стол" - не было (или почти не было) и шизофренического раздвоения личности. В такой ситуации только талант ставит границы качеству, а таланта было в избытке. Не надо, как, например, с Маяковским, разбираться, что он публиковал "для них", а что делал "для себя". Чистый случай.

2. Писал он **мало**, и это важно, так как позволяло поддерживать высокое качество написанного. “Мало” означает – ровно столько и тогда, когда хотелось, не всегда же хочется. Но процент удачных стихов (**концентрация качества**) Н.О., по моим прикидкам, чрезвычайно высок,

выше, чем почти у всех, кого я знаю. Критерий простой: почти всё при желании можно захотеть перечитать и выучить, так как почти в каждом стихе есть нечто запоминающееся. Вот “доказательство”: просмотрел около ста стихов, чтобы подобрать что-то проходное и, кажется, нашел:

ИЗ ЖИЗНИ НАСЕКОМЫХ

В чертогах смородины красной
Живут сто семнадцать жуков,
Зеленый кузнечик прекрасный,
Четыре блохи и пятнадцать сверчков.
Каким они воздухом дышат!
Как сытно и чисто едят!
Как пышно над ними колышет
Смородина свой виноград!
(1934)

Перечитал – нет; последняя строчка слишком хороша, хотя вся тема, скажем так, развита не очень глубоко (простое перечисление некоторых событий). Попробуйте для эксперимента перечитать подряд стихи Хармса или Введенского, его ближайших друзей (да и вообще почти кого угодно) и поймете, что там пропорция совершенно другая – лишь считанные вещи привлекают внимание. Такая концентрация, в условиях непечатности, означает то, что у него очень развито **чувство вкуса**; Н.О. внутренне контролирует написанные тексты. В принципе, я не могу строго защитить этот тезис, так как плохо знаю историю его рукописей и публикаций (возможно, исходный объем написанного и был куда больше), но выглядит он все же правдоподобно. Для примера из собственного опыта: в процессе публикации книг [4] мы отбирали 7-8% написанного, да и то, перечитывая уже отобранное, видишь, что не все подряд так уж чудесно, как хотелось бы. Если считать, что Н. О. ничего не отбирал (куда?) - то качество того, что выплыло на свет через много лет после смерти автора, поразительно высокое.

3. Н.О. в целом **жизнерадостен, весел и позитивен**. Мне он не представляется трагической личностью, как многие его выставляют (см. 2. у Л. Гинзбург выше), в

первую очередь подсознательно апеллируя к его трагической биографии и опираясь на полуфрейдистские трактовки неких тем. Он, скорее, **напряженно размышляющая** личность. Многочисленные “заправки”, поддевки и просто шутки говорят сами за себя. Я не вижу смысла искать в них двойное дно. Ну вот типичное (учитывая, что Шварц – муж Генриетты):

И вот с тобой мы, Генриетта, вновь.
Уж осень на дворе, и не цветет морковь.
Уже лежит в корзине Ромуальд,
И осыпается der Wald.

...

Я должен умереть, я - гений,
Но сдохнет также Шварц Евгений!
1929

Или такое, написанное раньше, насчет тех же, когда еще “была надежда на Генриетту”:

ГЕНРИЕТТЕ ДАВЫДОВНЕ
Я влюблен в Генриетту Давыдовну,
А она в меня, кажется, нет –
Ею Шварцу квитанция выдана,
Мне квитанции, кажется, нет.

Ненавижу я Шварца проклятого,
За которым страдает она!
За него, за умом небогатого,
Замуж хочет, как рыбка, она.

Дорогая, красивая Груня,
Разлюбите его, кабана!
Дело в том, что у Шварца в зобу не,
Не спирает дыхания, как у меня.

Он подлец, совратитель, мерзавец –
Ему только бы женщин любить...
А Олейников, скромный красавец,
Продолжает в немилости быть.

Я красив, я брезглив, я нахален,
Много есть во мне разных идей.
Не имею я в мыслях подпалин,
Как имеет их этот индей!

Полюбите меня, полюбите!
Разлюбите его, разлюбите!
1928

Здесь нет "галантерейности", здесь просто самозабвенное и самоподпитывающееся веселье, где эпитеты выбираются на грани или за гранью приличия - ведь Шварц и обидеться может (но, кажется, не обижался), а самовосхваление превращается в специальную отрасль знаний. Сравните с текстами, написанными в таком же настроении [4]:

С. Тебя бы Фрейду показать, уж он сумел бы распознать,
Кто ты – анальный ли эрот или моральный же урод.
Сидишь ты, скажем, на коне - случайно ль ты туда забрался?
Случайно ль сверзишься с него? Нет, не случайно ничего!

И. Здорово, Стан, мужлан науки, ковбой политики, герой,
Бывай разборчив с всякой штукой, в куда суешься головой.

Ю. Твой стих волнами проникает в подкорку, корку и
пиджак,
Повсюду корни распускает, как непрополотый сорняк.

Подобные строчки пишутся исключительно в хорошем настроении, когда накопление претензий к адресату доставляет все возрастающее удовольствие. Так оно было, скорее всего, у Н.О.

4. Другим свидетельством непосредственности Н.О. и его концентрации на своем внутреннем циклотимическом (я думаю) мире является **отсутствие** некоторых тем в его творчестве. Поразительно мало "серьезных" стихов - я насчитал 3 из, примерно, ста (см. ниже). Но больше всего удивляет практически полное отсутствие "**политических**" или вообще социально-ориентированных вещей. Он пишет в этом ключе очень хорошо, но крайне мало:

Колхозное движение, как я тебя люблю!
Испытываю жжение, но все-таки терплю.

Или:

...
Но мух интересней,
Но рыбок прелестней
Прелестная Лиза моя –
Она хороша, как змея!

Возьми поскорей мою руку,
Склонись головою ко мне,
Доверься, змея, политруку –
Я твой изнутри и извне!

Но также может быть, что его многочисленные мелкие официальные деятели (*Начальник отдела, Заведующий столом справок, Делегат* и пр.), обращение к которым резко контрастирует с дальнейшим содержанием стихов (например, эротической тематикой - см. примеры ниже), и есть своеобразная форма политической оппозиции или, по крайней мере, иронии, направленной на новых "хозяев жизни" – номенклатуру (к которой сам Н.О. определенным образом принадлежал, будучи официальным сотрудником издательства). Или вот блестящий образец:

НЕБЛАГОДАРНЫЙ ПАЙЩИК
Когда ему выдали сахар и мыло,
Он стал помогать селедок с крупой...
Типичная пошлость царила
В его голове небольшой.
1932

Тут двойное дно: "пошлость", с одной стороны, корреспондирует с официальным курсом на "борьбу с мещанством"(!) и "бичует" избыточное потребление(!), а с другой стороны, как подумаешь об этом бедном "пайщике", которому, гаду, мало сахара и мыла, – так понимаешь: и сам бы стал точно так же пошло помогать селедки с крупой (да и домогался, собственно).

Как бы то ни было, "политика" – явно не его любимая тема, а ирония, обращенная к реальности тех дней,

- не выглядит превышающей некий обычный уровень (все же нельзя забывать, "за что он кровь проливал", воюя на стороне Красной Армии - после Белой, правда...).

5. Похоже, Н.О. не шутил, когда говорил, что "он не поэт" (см. 3. у Л. Гинзбург). Возможно, он "**искал себя**", и ему было, в частности, не до политики. Вот свидетельство наблюдательного В. Каверина: *"Один из умнейших людей, которых я встречал в своей жизни, он внутренне как бы уходил от собеседника – и делал это искусно, свободно. Он шутил без улыбки. В нем чувствовалось беспощадное знание жизни. Мне казалось, что между его деятельностью в литературе и какой-то другой, несовершенствою деятельностью, может быть, в философии, была пропасть"*. Е. Шварц, его ближайший и неизменный друг: *"Был он необыкновенно одарен. Гениален, если говорить смело"* (обе цитаты взяты из [8]). То же о его уме говорила Л. Гинзбург (1.1). Человек такого типа не мог не чувствовать некую серьезную проблему: он **не имел реально никакого образования**. Возможно, это его подспудно угнетало. Л. Липавский передает такой диалог, 1933 или 34 года (Н.М. - Н. Олейников; Я.С. - Я. Друскин): *"Н. М.: Я думаю, не поступить ли в университет на математическое отделение. Знаете, это хорошо, пройти математику досконально, без цели. Я.С.: В университет? Но ведь вам же придется пройти массу ненужного и неинтересного. Н.М.: Я прежде сам так думал. Но теперь мне кажется, что в математике нет неинтересного."* [9]. Его видели с математическими книгами в библиотеке, да еще и с иностранными [3].

6. Я очень далек от того, чтобы давать тут некий **психологический портрет** Олейникова, я просто слишком мало о нем знаю, да и не ставлю такую цель. Но из того, что знаю, вырисовывается образ со следующими чертами:

1. Очень умен. 2. Чрезвычайно, фантастически остроумен в общении (шутит всегда с серьезной миной); одно появление пары Шварц-Олейников вызывало у знающих их людей смех авансом. 3. Замкнут во всем, что касается его личной жизни. 4. Не щадит никого, включая ближайших друзей, если находит нечто, подлежащее

осмеянию (в разные периоды издевательски и жестоко высмеивал практически всех, включая Хармса, Маршака, Введенского, за исключением, кажется, Шварца). 5. Несмотря на это, люди ищут общения с ним. 6. Сильная и мужественная личность (в частности, несмотря на абсолютно испорченные отношения с Маршаком к моменту своего ареста, не дал на него никаких показаний, хотя его постоянно подталкивали). 7. Прожил крайне рискованную молодость, чудом спасся от смерти, воевал, был однажды сильно выпорот (спина была покрыта грубыми шрамами). 8. Одиночка, не член "группы", иронически относится к любым коллективным усилиям и даже саботирует их. 9. "Свободный художник" по натуре, не любит перетруждаться и избегает тяжелого систематического труда.

Вот свидетельство Д. Хармса. Похоже, в глазах знакомых Н.О. выглядел куда мрачнее, чем представляется после чтения его стихов:

Н.М. ОЛЕЙНИКОВУ

Кондуктор чисел, дружбы злой насмешник,
О чем задумался? Иль вновь порочишь мир?
Гомер тебе пошляк, и Гёте — глупый грешник,
Тобой осмеян Дант, — лишь Бунин твой кумир.
Твой стих порой смешит, порой тревожит чувство,
Порой печалит слух иль вовсе не смешит,

Он даже злит порой, и мало в нем искусства,
И в бездну мелких дум он сверзиться спешит.

Постой! Вернись назад! Куда холодной думой
Летишь, забыв закон видений встречных толп?
Кого дорогой в грудь пронзил стрелой угрюмой?
Кто враг тебе? Кто друг? И где твой смертный столб?
23 января 1935

А вот что Хармс говорит о нем прозой, по записям Липавского [9]: *В Н.М. необычная озлобленность. Среди нас, правда, нет хороших людей; но Н.М. обладает каким-то особым разрушительным талантом чувствовать безошибочно, где что непрочно и одним словом делать это*

всем ясным. Поэтому-то он так нравится всем, интересен, блестящ в обществе. В этом и его остроумие.

А это – Олейников о Хармсе: *Он - соглашатель, это в нем основное. Если он говорит, что Бах плох, а Моцарт хорош, это значит всего-навсего, что кто-то так говорит или мог бы говорить и он с ним соглашается... Я же не соглашатель, а либерал. Что значит, у меня нет безгласности к людям и их мнениям.*

Либерал в начале тридцатых...

Все это, наряду с отсутствием драйва "опубликоваться любой ценой" (как раз для этого у Н.О. было больше возможностей, чем у бесхозных членов ОБЭРИУ), позволяет предположить, что поэзия, действительно, не является его "делом жизни" - вполне вероятно, лишь побочный продукт деятельности этой крайне одаренной и темпераментной натуры. А главный продукт не дали времени найти...

7. Личные обстоятельства, однако, все же вторичны, особенно в глазах далеких потомков. Они забываются, они могут быть вообще неизвестны читателю - остаются только сами по себе тексты. О чем тексты? Что было **интересно** самому автору, что читаем мы сейчас?

Я сделал небольшое исследование одного достаточно представительного сборника "**Пучина страстей**" следующим образом. Каждое из стихотворений (общим числом 98) описывалось наиболее значимыми атрибутами. Возьмем, например, одно из самых известных стихотворений "галантерейного" типа:

ПОСЛАНИЕ АРТИСТКЕ ОДНОГО ИЗ ТЕАТРОВ

Без одежды и в одежде
Я вчера Вас увидал,
Ощущая то, что прежде
Никогда не ощущал.

Над системой кровеносной,
Разветвленной, словно куст,
Воробьев молниеносней
Пронеслася стая чувств

Нет сомнения – не злоба,
Отравляющая кровь,
А несчастная, до гроба
Нерушимая любовь.

И еще другие чувства,
Этим чувствам имя - страсть!
Лиза! Деятель искусства!
Разрешите к Вам припасть!
1932

Оно было описано следующими тематическими признаками: 1. Секс (*Без одежды...*); 2. Любовь (очевидно почему); 3. Птички (*Воробьев молниеносней*). В дальнейшем птички были объединены с рыбками. Очень автор любил и тех и других, но насекомых еще больше, поэтому они выделены отдельно. Иногда его пристрастия сливаются в экстазе ("О муха! О птичка моя!" – см. «Муха» ниже).

Все стихи сборника были, таким образом, помечены; затем те, в которых присутствовала какая-либо тема или их комбинация, группировались и в каждой группе определялось число стихотворений, число слов и число знаков (без пробелов). Если в данном стихотворении развита та или иная тема, то весь объем этого стиха относится к данной теме: в приведенном примере все 63 слова и 369 знаков были посчитаны трижды, по одному разу для каждой из трех категорий. Проще всего измерять объем стихотворений в словах (это сильно коррелирует с объемом в знаках). "Женщины" (как нечто отличное от Любви или Секса) может показаться странной категорией, но это довольно существенный момент творчества Н.О. Куда еще, например, поместить такую зарисовку:

ШУРОЧКЕ (НА ПРИОБРЕТЕНИЕ НОВЫХ ТУФЕЛЬ)

О ножки-птички, ножки-зяблики,
О туфельки, о драгоценные кораблики,
Спасибо вам за то, что с помощью высоких каблучков
Вы Шуручку уберегли от нежелательных толчков.

На любовь не тянет, до секса дела не дошло – как раз "женская тема". И она очень развита – в отличие, скажем, от

"мужской", связанной с дружбой, – таковая лирика фактически не наблюдается.

Кроме основных категорий было также определено множество комбинаций, например: Секс И Любовь (то есть когда и то и то имеет место); Секс ИЛИ Любовь, ИЛИ Женщина (когда встречается либо то, либо другое, либо третье – *Обобщенная Любовь*); Обобщенная Любовь И Смерть и т.д. Все это представляет довольно сложный набор данных. Я попробовал изобразить основные найденные тенденции графиком. Смещение русского и английского текстов на нем отражает и характерное для Н.О. смещение стилей и языков. Теперь мы можем надежно проанализировать – что у поэта на самом деле в голове, так сказать.

3. Анализ ментального ландшафта Николая Олейникова

А) Самое, наверно, сильное впечатление производит явное доминирование "**любовной**" темы – "Обобщенная Любовь" составляет 63% всего написанного! Как-то я не встречал в литературе о Н.О. ни подобного наблюдения, ни его осмысления. Если учесть, что во всем этом объеме совсем нет "настоящей" (не шуточной и не издевательской) лирики, но зато 45% имеет явный сексуальный характер (из них 10% – только секс, без всякой любви), то отсюда можно сделать простой вывод: любил Н.О. это дело, очень любил.

Да кто же не любит!? – воскликнет неискушенный читатель. И будет прав, конечно, но не до конца. Потому что тут ведь дело не в том, что любишь, а в том, как пишешь. И этим Н.О. просто уникален: его "**эротическая**" лирика фактически **крайне целомудренна**; его "галантерейный", или нарочито манерный, язык никогда не сбивается на физиологию и не переступает известную грань. Мне отнюдь **не кажется, что он высмеивал обывательский язык**, как это делал Зоценко (и что является общим местом литературоведения об Олейникове); скорее, искажая и усиливая его комические аспекты, защищал сам себя, получая при этом огромное удовольствие от самой игры - и со словами, и с объектом обращения (т.е. с очередной Лидией, машинисткой, Генриеттой, и т.д.). Вот как пишет

его друг-антагонист Д. Хармс, ничуть не меньший любитель женского общества:

ЖЕНЕ

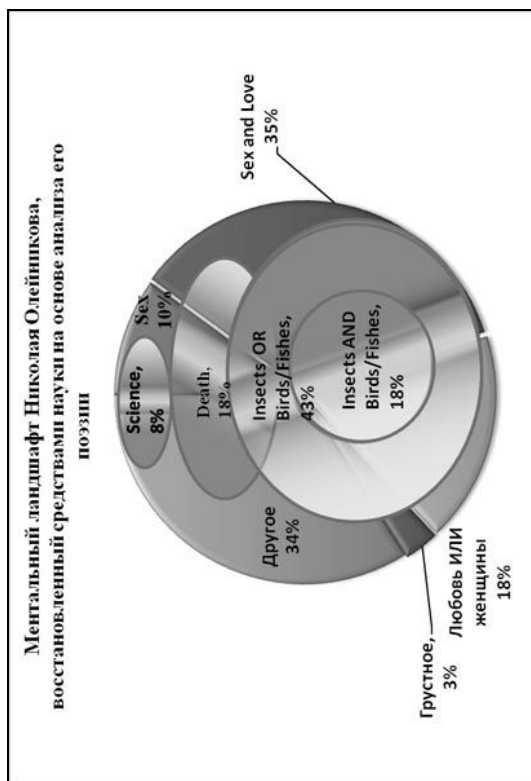
...Я отпихивал бумагу
цаловал свою жену
предо мной сидящу нагу
соблюдая тишину.
цаловал жену я в бок
в шею в грудь и под живот
прямо чмокал между ног
где любовный сок течёт
и т.д.

Это такое же неподцензурное стихотворение, т.е. и Н.О. мог бы такое писать, если бы хотел, но он не хотел. Здесь нет ни игры, ни юмора, ни языковых находок - прямая откровеннейшая эротика (может, и порнография, не берусь различать). Через 60 лет после подобных событий вторая жена Хармса, М. Малич, вспоминала, что у Дани были какие-то проблемы с сексом [7].) Ничего подобного нельзя найти у Н.О. Но зато можно найти такое:

Однажды красавица Вера,
Одежды откинувши прочь,
Вдвоем со своим кавалером
До слез хохотала всю ночь.

Действительно весело было!
Действительно было смешно!
А вьюга за форточкой выла,
И ветер стучался в окно.

Почему это здорово? Потому что, "одежды откинувши прочь" обычно не хохочут всю ночь; потому что такое занятие не бывает веселым; потому что ветер и вьюга как "противопоставление" тем, кто хохочет, выглядит неуместно и нелепо, но придает шарм всей картинке.



Или вот такое:

Половых излишеств бремя
Тяготеев надо мной.
Но теперь настало время
Для тематики иной.

Моя новая тематика –
Это Вы и математика.

Здесь масса смыслов. Но самое, наверно, тонкое -
что "новая тематика" на самом деле не такая уж новая,
поскольку "Вы" (то есть компонент "половых излишеств")
включен в нее.

Или такой шедевр:

ЗАВЕДУЮЩЕЙ СТОЛОМ СПРАВОК

Я твой! Ласкай меня, тигрица!
Гори над нами страсти ореол!
Но почему, скажи, с тобою мы не птицы?
Тогда б у нас родился маленький орел.

Тут несколько слоев иронии, начиная с названия – контраст между прозаизмом должности и возвышенностью текста абсолютно смешон (см. 2.4 выше); затем – совершенно чудно выглядит двойное абсурдное усиление: уж если она тигрица (метафора некоторых крайних достоинств), то зачем ей еще быть и птицей? Это ничего к "тигровости" не добавит. Но ответ, видимо, в том, что птицы не простые, а орлы. Чем орел лучше тигра в смысле суперстрасти, уже выраженной в тигрице? Ничем. Но абсурд идет еще дальше – последняя строка предполагает, что в рождении "маленького орла" (почему не "орленка"!?) и заключается смысл всей процедуры ласкания - что, конечно, полностью противоречит всему исходному замыслу, который, на самом деле, страстный секс и ничего более.

Или вот еще:

НАЧАЛЬНИКУ ОТДЕЛА
Ты устал от любовных утех,
Надоели утех тебе!
Вызывают они только смех
На твоей на холеной губе.
...
Ты как птица, вернее, как птичка
Должен пикать, вспорхнувши в ночи.
Это пиканье станет красивой привычкой...
Ты ж молчишь... Не молчи... Не молчи...
1926

Ну ладно, устать от любовных утех, допустим, можно (хотя и не ясно, как надолго). Но не могут же они вызывать смех! Опыт показывает, что вызывают они лишь гордость (или, в редчайших случаях, сожаление). Плюс, опять, контраст между темой и предметом посвящения

(почему “Начальнику отдела”?). Должен заметить, что во время доклада в Миллбурнском литературном клубе один из его членов, John Nagins, убеждал присутствующих, что Начальник - не кто иной, как все тот же Е. Шварц, но поди ж разбери!). Плюс грамматическая некорректность с губой. А какой смысл имеет неожиданный переход от "утех" к "птичке" и “пиканью”? То есть от серьезной любви к очень несерьезному уподоблению? Значит ли это, что и изначально все было несерьезно?

Такое впечатление, что вообще весь этот пласт своей поэзии автор использовал очень хитрым образом по своему прямому назначению: для разбивания женских сердец. А хитрость заключалась в том, что если охмуряемая женщина была достаточно интеллектуальна и образована, она немедленно понимала ироничность и пародийность стиля (и именно за это ценила автора), если же она принадлежала к тому самому обывательскому классу, который он якобы высмеивал (а таких было явно очень много в его окружении), она, принимая “красоты” поэта за чистую монету, вообще не могла устоять перед таким кавалером, особенно на фоне грубости нравов тех далеких лет.

Н.О. виртуозно владеет **техникой поэтического соблазнения**, прибегая к любым средствам, но все же не переставая быть галантным. Его стиль таков, что как бы далеко он ни зашел в своих предложениях (а чаще всего он именно предлагает себя), он всегда может в последнюю секунду сказать, что только "пошутил" (уже цитированная "Генриетта Давыдовна").

То есть то, что сделал Олейников, - уникально с точки зрения своей утилитарности: он был в полном восторге от своих блестящих придумок, но одновременно каждая из них усиливала его победный арсенал в той борьбе, которая его на самом деле только и волновала. Так что он **не столько поэт, сколько боец** любовного фронта. Судя по всему, очень успешный, так как при всем своем обаянии был еще и "официально" красив (как известно, он в Донбассе перед отъездом в Ленинград получил справку о том, что он "действительно красив" (!), так как якобы без нее не брали в институт, куда он направлялся). Эта справка, которую он

очень любил предъявлять в соответствующих ситуациях, была, видимо, прекрасным дополнением к его поэзии, работая в том же направлении. Это лишний раз подтверждает проверенный тезис о тесной связи искусства и жизни; у Н.О. сплетение того и другого достигла полного апофеоза, причем без всякого трагического подтекста (см. ниже о теме Смерти).

Я бы мог цитировать и цитировать (см. другие примеры по тексту), но и сказанного достаточно, чтобы обосновать тезис: *Олейников является уникальным мастером совершенно своеобразной тонкой любовной и эротической лирики*, которая резко выходит за рамки нарочитой "галантерейности" и представляет собой поэзию высокого класса, со многими смыслами, в отточенной иронической форме.

Что очень характерно, авторы [4], увы, вообще не разрабатывали любовную тему (поздно же они взялись за перья). Ну разве что ассоциации через отрицания:

И. Живу я, как на сковородке живут обычно пескари –
Без вдохновения, без водки, без слез, без счастья, без
любви...

или печальная констатация:

Ю. Да, наша участь – только
сэйлы, Laptop, Ipod и Internet,

Не отвлекает от имейлов нас даже промискуитет.

Б). Второе направление – "**животный мир**"; 43% всех слов содержится в стихах, где он каким-то образом "эксплуатируется". Он делится на две несколько неравные части – **насекомые** (37%) и **птички/рыбки** (29%), причем больше половины стихотворений (19%) содержат и то и другое (что, кстати, подрывает неявный тезис многих об особой роли насекомых - другие мелкие создания представлены примерно в такой же пропорции). Олейников больше всего знаменит, наверно, именно из за своих странных пристрастий к этим существам, особенно к насекомым. Из этого делают далеко идущие выводы, типа того, что насекомые "представляют собой загробный мир" в

его воображении [3] и т.д. Однако все может быть проще, что я попробую показать.

Как видно из схемы, "мир животных" тесно пересекается с "миром любви" (34% всех своих слов Н.О. потратил на стихи, в которых есть и то и другое, или, иными словами, в 53% любовных стихов используются образы такого типа). Животные воспринимаются Олейниковым в трех главных ипостасях.

Первая – как символ **природы, свободы, непосредственности**, по контрасту с человеческими заморочками:

ПОСЛАНИЕ, БИЧУЮЩЕЕ НОШЕНИЕ ОДЕЖДЫ

...Тому, кто живет как мудрец-наблюдатель,
Намеки природы понятны без слов:
Проходит в штанах обыватель,
Летит соловей – без штанов.

Хочу соловьем быть, хочу быть букашкой,
Хочу над тобою летать,
Отбросивши брюки, штаны и рубашку –
Все то, что мешает пылать.

Коровы костюмов не носят.
Верблюды без юбок живут.
Ужель мы глупее в любовном вопросе,
Чем тот же несчастный верблюд?..
1932

Такое восприятие очень естественно и часто возникает само собой не только у Н.О. Вот пара примеров[4]:

И. Птичка прыгает на ветке, соловей свистит в кусту –
Я ж сижу один как в клетке, людям истину несущу.

С. Птичка пикает на ветке, баба ходит петь в овин –
Больше нужно нам салфеток, самоваров, пианин!

Во-вторых, они являются специфическим предметом изучения. Примерный ход мыслей Н.О. таков: рыбки и тем более насекомые намного проще по своему

устройству, чем люди, а вот поди же, как они все-таки сложны! Так, может, хотя бы в них разобраться, прежде чем к более сложному переходить? Эта тема у него блестяще развита; иногда она смыкается с так называемой "**наукой**" в его понимании. Но наука – вещь серьезная, она и убить может, что убедительно показано в "Таракане". Отсюда – тема насилия и унижения. Вообще, цепочка "**невинное существо** (например, насекомое, рыбка) – **познание** – **разрушение** и/или **смерть, связанная с познанием**", – вопрос о том, а **нужно ли такое "познание"**, кажется, очень волновала Н.О.; у меня здесь нет времени и места подробнее развить эту тему (см. мнение Л. Гинзбург в 1.10).

ПУЧИНА СТРАСТЕЙ

...Я стою в лесу, как в лавке,
Среди множества вещей.
Вижу смыслы в каждой травке,
В клюкве – скопище идей.

На кустах сидят сомненья
В виде черненьких жуков,
Раскрываются растенья
Наподобие подков....

"...сомненья в виде черненьких жуков..." - одна из блестящих "научных" метафор, сам испытывал сомнения именно в такой форме не раз.

ТАРАКАН

...Таракан сидит в стакане.
Ножку рыжую сосет.
Он попался. Он в капкане
И теперь он казни ждет.

Он печальными глазами
На диван бросает взгляд,
Где с ножами, с топорами
Вивисекторы сидят.

...Его косточки сухие
Будет дождик поливать,

Его глазки голубые
Будет курица клевать.
1934

СЛУЖЕНИЕ НАУКЕ

...Любовь пройдет, изменит страсть, но без обмана
Волшебная природа таракана.

Несчастный таракан породил множество ассоциаций, вплоть до сильно политизированных. Где-то читал, помню, такую трактовку последней строфы: поскольку голубой цвет глаз является типичным для русских, то своим образом Н.О. оплакивает главного исторического страдальца - русский народ. Циничный Л. Тишков, однако, иллюстрируя стихотворение, наделил четырех вивисекторов именами от Иванова до Логинова, а персонажа в стакане обозвал "Таракан Шапиро" [10, с. 27]. Что ж, наука еще не все сказала, даже национальность жертвы пока твердо не установлена, так что подождем дальнейших открытий.

Тема взаимосвязи животного и человеческого, а также сочувствия и к тем и к другим, конечно, не ускользнула от внимания авторов [4]:

С. Вылезит рыбка из икры, из головастика лягушка,
Вылезит мысль из головы, а пух и перья из подушки.
Уж так устроено в природе, что цепью следствий и
причин
Соединен предмет один с другими в вечном хороводе.

И. Слежу я, птичек воспорханье, рыбок в омуте
копанье,
Зайцев в огороде скок и свиней в загоне греб.
Когда ж идей каких случайных вдруг посещает грудь
мою,
Тогда в порядке чрезвычайном их на бумагу срочно
лью.

Ю. Кто в мыслях так далёко видит, прозреньё – вот
судьба его,
Ему и мухи не обидеть, когда без мухи есть кого.

-**третьих**, мелкие животные рассматриваются Олейниковым как **равноправные партнеры** и объекты бесед, рассуждений и чувств. Тут он наиболее оригинален; он резко отошел от назидательности и антропоморфизма "Стрекозы и муравья" и подобных традиционных текстов, то есть он вовсе не приписывает своим героям неких человекоподобных чувств с целью морализирования. Он неожиданным образом говорит, по сути: мы равны. Этот вид отношений наиболее загадочен. Вот, наверно, самое яркое (и знаменитое) свидетельство:

МУХА

Я муху безумно любил!
Давно это было, друзья,
Когда еще молод я был,
Когда еще молод был я.

Бывало, возьмешь микроскоп,
На муху направишь его -
На щечки, на глазки, на лоб,
Потом на себя самого.

И видишь, что я и она,
Что мы дополняем друг друга,
Что тоже в меня влюблена
Моя дорогая подруга.

Кружилась она надо мной,
Стучала и билась в стекло,
Я с ней целовался порой,
И время для нас незаметно текло.

Но годы прошли, и ко мне
Болезни сошлись толпой -
В коленках, ушах и спине
Стреляют одна за другой.

И я уже больше не тот.
И нет моей мухи давно.
Она не жужжит, не поет,
Она не стучится в окно.

Забытые чувства теснятся в груди,
И сердце мне гложет змея,
И нет ничего впереди...
О муха! О птичка моя!
1934

Довольно трудно однозначно интерпретировать такой текст. Я бы что-то подобное мог написать, только "поймав случайно образ" и потом развив его до логического (абсурдного) конца; что-то такое однажды и соскочило с языка:

И. Сидит птичка у камина и в огонь глядит, скотина!

Тут я тоже проявил слишком сильное личное отношение к птичке, чересчур экспрессивно ее обозвав. Помню, это было просто смешно и все. Возможно, и Н.О. это было просто смешно. Мы часто склонны усложнять очень простые вещи.

Но, возможно, тут есть что-то более глубокое: если рассматривать муху, с одной стороны, как символ высокой сложности явления природы, подобного человеку (как недавно стало известно, наборы генов у человека, насекомых и других существ очень схожи), с другой - как символ мимолетности, а с третьей - как символ ничтожности и ненужности, то все можно свести к такой схеме: **я был влюблен в нечто**, совершенно **неважно во что** (кого) – **я постарел** и расстроил здоровье, предмет любви умер – **жизнь потеряла смысл**, ибо чувства все еще "теснятся в груди", а любимого предмета нет. В этом случае предмет уходит, остается только **отношение**. Поскольку отношение очень сильное, то ничтожность предмета (мухи) только подчеркивает его значимость, и, возможно, тоску по реальному несбывшемуся отношению (любви) такой же степени страстности.

Тут важно посмотреть, что изменится, если муху заменить на что-то другое. Есть две крайности. С одной стороны, поставьте вместо "Муха" "Муся" (или "Маша") – и все будет хорошо (разве что микроскоп заменить на

Забудь пока что о расческе, ты не готов еще морально,
Расти астральную прическу и развивайся фигурально.
А мыло вышли на анализ – мы разберемся с ДНК
Кого отправил ты на мыло. Засим покедова, пока.

Но подобные теории – все же мои домыслы.
Насекомоемкие тексты Олейникова наводили многих на мысли об их схожести с "Превращением" Ф. Кафки; мне это кажется поверхностным. Аналогично – можно рассмотреть все это в связи с "Жизнью насекомых" В. Пелевина (любят писатели этих существ, любят – вспомните еще В. Набокова) – но я не буду далее углубляться.

В). **Наука**, занимающая достойные 8% сознания Н. О., весьма своеобразна. В чем-то она полумистическая и полна жизненной силы, как у Н. Заболоцкого в "Столбцах" (я не знаю, каково точно их взаимное влияние: "Столбцы" вышли в 1929, а кое-какие стихи Олейникова были, кажется, раньше - наверно, литературоведы уже в этом разобрались). Но чаще она примерно такая:

НАУКА И ТЕХНИКА

Я ем сырые корешки,
Питаюсь черствую корою
И запиваю порошки
Водопроводною водою.

Нетрудно порошок принять,
Но надобно его понять.
Вот так и вас хочу понять я -
И вас, и наши обоюдные объятия.

Знакомая конечная цель, так сказать, уже проходили выше.
Или пара фрагментов из длинного "Служения науке", 1932:

Я описал кузнечика, я описал пчелу,
Я птиц изобразил в разрезах полагающихся,
Но где мне силу взять, чтоб описать смолу
Твоих волос, на голове располагающихся?

...Везде преследуют меня – и в учреждении и на бульваре –
Заветные мечты о скипидаре.

Мечты о спичках, мысли о клопах,
О разных маленьких предметах,

...О, тараканы растопыренные ножки, которых шесть!
Они о чем-то говорят, они по воздуху каракулями пишут,
Их очертания полны значенья тайного... Да, в таракане
что-то есть,
Когда он лапкой двигает и усиком колышет.

...А где же дамочки, вы спросите, где милые подружки,
Делившие со мною мой ночной досуг,
Телосложением напоминавшие графинчики, кадушки, –
Куда они девались вдруг?

Иных уж нет. А те далече.
Сгорели все они, как свечи.
А я горю иным огнем, другим желаньем -
Ударничеством и соревнованьем!

...Запутавшись в строении цветка,
Бежит по венчику ничтожная мурашка.
Бежит, бежит... Я вижу резвость эту, и меня берет тоска,
Мне тяжело!..

Такое вот служение... Ироническое - и одновременно пытлиное – отношение Н.О. к науке, ее прямое сопряжение, так сказать, с Эросом и Танатосом как нельзя лучше соответствует нормальной ментальности ученого, хотя Н.О. таковым и не был. Он хочет "разгадать тайну объятий" - и не может. Н.О. тоскует, понимая безнадежность познания даже "ничтожной мурашки", но то же происходит в головах ученых. Познание манит и отталкивает, вдохновляет и вводит в отчаяние. В этом аспекте Олейников, возможно, оказался наиболее тонким из поэтов, которые вообще обычно не могли внятно сказать что-либо на "научные темы" – они либо "воспевали ее успехи" с нелепым энтузиазмом, либо наивно ужасались ее кошмарным результатам (в форме бомбы и пр.). Но никто не смеялся над ней и никто не очеловечивал так, как Н.О., не показывал ее внутреннюю сопряженность с базисными человеческими эмоциями. Его "псевдоученость", его "надевание маски

специалиста", как это обычно трактуется, не имеет сатирического оттенка, как и вообще его творчество, - он лишь интуитивно верно показывает **настоящий** способ мышления ученого, с его самообманом и его самоиронией (которая, по моим наблюдениям, растет пропорционально уровню исследователя).

Авторы [4], как большие ученые, натурально приходят к схожим выводам:

И. Проблем огромное количество
Мне отключило электричество,
Канализацию, туалет, компьютер, пейджер, пистолет –
Остался я совсем одним
Неразрешимых среди проблем.

Ю. А как у вас могучие труды на поприще искусства и
научи:
Достаточно ли в них воды? Ведь без смоченья фразы
сухи.

С. Вгрызаясь в базисы науки, плодов ее мы горьких
поедаем,
И делая с ней кой-какие штуки, себя мы крепко уважаем –
Теперь мы выглядим почти как мудрые тетери
И кое-кто нам в этом подражать стремится.
Но видим также мы в мире иные двери,
Куда пора придет уж скоро удалиться.
Туда не заберешь с собою ни трухи,
Ни умственной нелепой шелухи,
Ни тела из молекул потрохи.
Так что ж останется -
Ужель одни стихи?
Ха-ха-ха-ха,
Хо-хо-хо,
Хи-хи,
Хи...
Х

Г). Тема **смерти** – 18% всех текстов, пересекается и с любовью, и с насекомыми, и с прочим.

СМЕРТЬ ГЕРОЯ

Шумит земляника над мертвым жуком,
В траве его лапки раскинуты.
Он думал о том, и он думал о сем, –
Теперь из него размышления вынуты.

И вот он коробкой пустою лежит,
Раздавлен копытом коня,
И хрящик сознания в нем не дрожит,
И нету в нем больше огня.

...

Здесь, так же, как и в "Мухе", все подано "серьезно", то есть, замени жука на человека – будет очередной стих на вечную тему "где стол был яств – там гроб стоит" (украшенный бесподобными выражениями типа "теперь из него размышления вынуты", подчеркивающими механистичность акта смерти). Но жук, как и ранее муха, апеллирует к множеству возможных интерпретаций, от рассмотренных ранее до таких: автор просто-напросто сочувствует погибшему, рассматривает его смерть так же, как и любую другую, вполне человеческую. В такого рода отношении к смерти нет, в общем, ничего уникального - как известно, некоторые секты в Индии носят защитные повязки именно чтобы случайно не проглотить (причинить смерть) мелкому насекомому. Подобный антропоморфизм неприложим к "Мухе" – "любовь" к ней (так как и "любовь" ее) – не более чем метафора. Здесь возникает важная грань: хотя любовь и смерть традиционно идут в искусстве все время рядом, смерть куда "универсальнее" – вот и тут, прямая интерпретация смерти насекомого (через сочувствие) возможна, а "любви" – нет.

Но чаще смерть вспоминается совсем в другом контексте:

ШУРЕ ЛЮБАРСКОЙ

Верный раб твоих велений,
Я влюблен в твои колени
И в другие части ног –
От бедра и до сапог.

...

Почему я плачу, Шура?
Очень просто: из-за Вас.
Ваша чуткая натура
Привела меня в экстаз.

...

Вижу смерти приближение,
Вижу мрак со всех сторон
И предсмертное кружение
Насекомых и ворон.

Хлещет вверх моя глюкоза!
В час последний, роковой
В виде уха, в виде розы
Появись передо мной.
21 июня 1932

В принципе Н.О. и не пугает, и мне не страшно. Эта тема не доходит до истинного трагизма (как часто представляют), но, скорее, занимает нормальное место в его сознании. Она (тема) явно “сублимируется” темой любви, секса и пр. Доминирования не наблюдается. Николай Олейников морально здоров и позитивен. Он рифмует “кровь и любовь” с положенной по статусу издевкой:

Но это было
Уж не любовь!
Во мне бродила
Лишь просто кровь,

прикрывая свои совершенно здоровые чувства блестящей броней иронии.

Д). Большой раздел “**Прочее**”, естественно, трудно обобщить какой-то единой темой. Там много игривых посвящений или описаний (например, картинной галереи) и пр. Но одна из тем близко примыкает к “науке” и может быть названа как “повышенный интерес к обыденным предметам”. В чём-то это также сродни “животной теме” – в смысле что вот, мол, тысячи вещей (как и тысячи насекомых) вокруг нас – и пойдя ж, пойми их всех... Вот типичные строки:

ОЗАРЕНИЕ

Все пуговики, все блохи, все предметы что-то значат.

И неспроста одни ползут, другие скачут.

Я различаю в очертаниях неслышный разговор:
О чем-то сообщает хвост, на что-то намекает бритвенный прибор.

Тебе селедку подали. Ты рад.

Но не спеши ее отправить в рот:

Гляди, гляди! Она тебе сигналы подает.

Подобная любознательность не пропадает; восемьдесят лет минуло, уж и Шварца нет (Розенблит за него), но чувствительные поэты по-прежнему пристально вглядываются в каждую мелочь [4]:

Ю. Меня поутру ранит суть вещей – рубах, ушанок и вообще,

Коробит бездуховный вид штанов, что носит Розенблит.

...

Н. Олейников создал жанр, которому почти **невозможно подражать**. Для подражания или развития надо иметь, как минимум, его бесподобный талант делать все эти чудные нелепо-неожиданные сопоставления. Даже если общее ироническое отношение к основам жизни и разделяется каким-то поэтом - этого совершенно недостаточно без такого недостижимого ингредиента. Н.О. дошел до самой черты допустимого в своих сравнениях - переступили ее "друзья по цеху", а не он. Его метафоры все еще внутри постижимого, при всей своей необычности они не переходят в зону скучного абсурда. Он достиг **возможного края метафоричности**, но не свалился за него. Он внутри того, что еще может считаться гармоничным.

В этом аспекте общая абсурдистская направленность ОБЭРИУ предоставляет куда больше возможностей, равно как черный квадрат Малевича открыл шлюз для потока подобных фигур, дело-то не хитрое. И пусть абсурдизм обэриутов будет всегда котироваться литературоведами

выше чем творчество их "коллорациониста" (что в известной степени оправдано в силу их несомненного новаторства), поэзия Олейникова будет читаться с большей любовью. Абсурд приходит и уходит, поэзия остается.

4. Краткие итоги: и где же он находится?

Вот характеристика Н.О., данная Е. Евтушенко в "Строфах Века": *«Несмотря на причастность [Олейникова] к литературной группе "Обэриуты", я его все-таки считаю поэтическим наследником Саши Черного. Особенным блеском отличаются его пародии на любовные признания, сделанные в полном соответствии с хорошо изученными им канонами мещанской галантности... Был предтечей Николая Глазкова»*. Здесь почти все выглядит весьма неубедительным, кроме одного: да, Н.О. близок к ОБЭРИУ весьма формально (в большей мере из-за относительной близости к поэзии раннего Н. Заболоцкого, чем к творчеству куда более "настоящих обэриутов" Д. Хармса и А. Введенского).

Любовные тексты Олейникова не есть пародии – во всяком случае, мне неизвестны явные "оригиналы"; в них наблюдается совершенно карнавальное (и карнальное) смешение стилей, комическое противопоставление высокого и низкого, знакомого и незнакомого, "язык галантерейной лавки" (более типичный, кстати, для дореволюционных полуобразованцев из народа, частично типизированных в образе Смердякова, чем для куда более грубого быта 20-30х годов) – но это не пародия, которая предполагает высмеивание какого-то автора или направления. Олейников ничего не высмеивает, он просто смеется и наслаждается этим; в нем также практически нет элементов сатиры.

И здесь другая неточность Е. Евтушенко. Саша Черный – сатирического мрачного типа человек; в нем совершенно нет игривости и легкости Олейникова; его эпитеты сильны, но ожидаемы, в них нет переходов в другое пространство и т.д. Вот типичный (и знаменитый) текст Черного (фрагменты):

ЖЕЛТЫЙ ДОМ

Семья – ералаш, а знакомые – нытики,
Смешной карнавал мелюзги.

От службы, от дружбы, от прелой политики
Безмерно устали мозги.
Возьмешь ли книжку – муть и мразь:
Один кота хоронит,
Другой слюнит, разводит грязь
И сладострастно стонет.

...

Петр Великий, Петр Великий!
Ты один виновней всех:
Для чего на север дикий
Понесло тебя на грех?
Восемь месяцев зима, вместо фиников – морошка.
Холод, слизь, дожди и тьма – так и тянет из окошка
Брякнуть вниз о мостовую одичалой головой...
Негодую, негодую... Что же дальше, боже мой?!

...

Где наше – близкое, милое, кровное?
Где наше - свое, бесконечно любовное?
Гучковы, Дума, слякоть, тьма, морошка...
Мой близкий! Вас не тянет из окошка
Об мостовую брякнуть шалой головой?
Ведь тянет, правда?
1908

Совершенно нельзя себе представить ничего подобного у Олейникова – ни по общей мрачной направленности, ни по характеру поэтики и языка.

Ну, а предшественник ли он Николая Глазкова? И это очень сомнительно. Вот фрагменты из его, наверно, самого известного неподцензурного стихотворения (опубликованные при жизни вещи Глазкова вообще нельзя сопоставлять с текстами Н.О., ибо острота там либо отсутствовала, либо была слишком морализирующей):

...Знаю я, что ничего нет должного...
Что стихи? В стихах одни слова.
Мне бы кисть великого художника:
Карточки тогда бы рисовал.

Я на мир взираю из-под столика,

Век двадцатый – век необычайный.
Чем столетье интересней для историка,
Тем для современника печальней!

Последняя строфа, конечно, очень хороша - но это совершенно другого типа остроумие: оно нацелено на конкретную ситуацию, на неожиданное противопоставление двух разных вещей и на "мораль", в том смысле, который всегда присутствовал в хороших эпиграммах и в наше время активно развивается, например, И. Губерманом (которого можно как раз назвать в известной степени последователем Глазкова). В такого рода вещах вся сила заключается в некоей идее; юмор же Олейникова не идейный, он структурный. У него нет "соли" и афористичности, как у лучших образцов "эпиграммного юмора"; у него общее ощущение смешного - за счет постоянной игры смыслов и смещения норм языка в разных контекстах.

Глазков и немногие другие - поэты анекдотического жанра (очень трудного, вне всякого сомнения), Олейников пишет как поэт, для него фактура стиха и есть то, что смешно, без всякого анекдотического конца, и это не менее трудно (но, кажется, менее востребовано, так как людям нравятся неожиданные и яркие концовки анекдотов). Если концовки у Н.О. и есть (см. примеры типа "О муха! О птичка моя!") – то они "лучшие среди равных", в них не "соль", а достойное завершение того, что уже было. Словом, Олейников и Глазков – люди разные; я бы никогда не поставил их в один ряд. А в какой ряд поставить Олейникова?

У меня нет ясного ответа на этот вопрос. В той мере, в которой я составил представление об общем духе поэтики Олейникова, неразрывно связанной с его полуязыческим отношением к жизни, и в той мере, в которой я знаю русскую поэзию (но знаю я, конечно, далеко-далеко не все), – я не могу вспомнить ни одного поэта, который был бы близок к Н.О. по своему мироощущению и по стилю.

Из предшественников, кажется, только Козьма Прутков издавал иногда нотки, развитые впоследствии Олейниковым в законченную музыку (видимо, не случайно

обэриуты одно время проверяли потенциальных членов общества на их любовь к Пруткову). Вот пара примеров:

МОЕ ВДОХНОВЕНИЕ

...

Все дума за думой в главе неисходно,
Одна за другою докучной чредой,
И воле в противность и с сердцем несходно,
Теснятся, как мошки над теплой водой!

...

И, злобы исполнясь, как грозная туча,
Стихами я вдруг над толпою прольюсь:
И горе подпавшим под стих мой могучий!
Над воплем страданья я дико смеюсь.

В первой строфе – фривольное сравнение мыслей с мошками сродни приемам отождествления "высокого и низкого" у Н.О. (плюс - именно насекомые поминаются, так сказать); во второй - не столько стилистические приёмы Олейникова, сколько его "нейтральность к страданиям" и беспощадность к предметам осмеяния, отмечаемая Хармсом и другими (см. выше). Или вот еще:

В АЛЬБОМ N. N.

Желанья вашего всегда покорный раб,
Из книги дней моих я вырву полстраницы
И в ваш альбом вклею... Вы знаете, я слаб
Пред волей женщины, тем более девицы.
Вклею!.. Но вижу я, уж вас объемлет страх!
Змеей тоски моей пришлось мне поделиться;
Не целая змея теперь во мне, но – ах! –
Зато по ползмеи в обоих шевелится.

Такие же жутко преувеличенные страсти, ирония и самоирония – и даже змеи в груди, вполне олейниковский набор. Или, наконец, это:

НОВОГРЕЧЕСКАЯ ПЕСНЬ

Спит залив. Эллада дремлет.
Под портик уходит мать
Сок гранаты выжимать...

Зоя! нам никто не внемлет!

Зоя, дай себя обнять!

...

Пусть же вихрем сабля свищет!

Мне Костаки не судья!

Прав Костаки, прав и я!

...

В поле брани Разорваки

Пал за вольность, как герой.

Бог с ним! рок его такой.

Но зачем же жив Костаки,

Когда в поле Разорваки

Пал за вольность, как герой?!

...

Хороши стихи, ничего не скажешь, принимают. Тут "...дай себя обнять" – там "...разрешите к вам припасть!". А еще было сказано, как верно Л. Гинзбург заметила насчет П. Потемкина, "...непреодолимо я к тебе душой стремлюсь".

Словом, что-то такое кое-где конечно было и раньше. Однако Олейников внес очень важный новый момент: его юмор и ирония практически полностью **оторваны** от старинной традиции **политизирования, сатиры и морализирования** в творчестве фактически всех предшественников - то что я старался показать в данном тексте. Он не вскрывает недостатки общества, он их использует как материал для построения собственной картины мира, которая оттеняется "глупостями" других. "Либерал Олейников" не чуждается ничьих мыслей - но встраивает их (часто в неузнаваемой форме) в свои тексты. Поет, однако, только свою **свободную песню**.

Ну а что было потом? Потом, как известно, свобода как концепция исчезла, как минимум, лет на тридцать, а скорее на пятьдесят. Уже поэтому искать кого-то похожего на Н.О. – довольно бессмысленное занятие. Самоцензура, понимаете ли. И пусть были блестящие строки "в стол", пусть были барды, диссиденты, самиздат - каких-то принципиальных ингредиентов всегда не хватало. Многочисленным примерам блестящего юмора всегда что-то "мешало", чтобы он воспринимался так же

непосредственно и натурально, как юмор Н.О.: либо политическая ангажированность и сатиричность, либо отсутствие его бесконечной словесной игры; либо и то и другое плюс повышенная "эпиграмматичность" и нацеленность на один сильный эффект в конце. Мне в голову приходит только один поэт, в текстах которого в некой мере я чувствую дух Олейникова - Дмитрий Пригов.

Мой брат таракан и сестра моя муха
Родные, что шепчете вы мне на ухо?
Ага, понимаю, что я, мол, подлец,
Что я вас давлю, а наш общий Отец
На небе бинокль к глазам свой подносит
И все замечает и в книгу заносит.
Так нет, не надейтесь, – когда б заносил
Что каждый его от рожденья просил,
То жизнь на земле уж давно б прогорела
Он в книгу заносит что нужно для дела.

Страшно далек Д.П. от Н.М., сорок лет разницы между ними не пролетели бесследно. Для Д.П. и имя давно придумано - концептуалист он, а Н.О. так и ходит "и примкнувший к ОБЭРИУ". Но все ингредиенты на месте: необычный взгляд на мир, талант, ирония и самоирония насчет всего самого главного. А уж заодно - и родные мухи с тараканами. Но, однако, Д.П. куда жестче. Больше о жизни – меньше о любви. Для соблазнений не требуется той цветистости, да и вообще лишних слов. Политику изъять не удастся, хотя он ее и изгоняет с поверхности. Написал несравненно больше, но и жил куда дольше. Концентрация, стало быть, ниже. Но: нет морализаторства; очень смешно и грустно; очень талантливо. Вот еще:

Иному Бог не доверяет
Микроба малого – и тот
До адской старости живет
А ко мне спокойно допускает
И тараканов, и мышей
И прочую скотину малую
Он знает – я их не избалую

Но и не выгоню взашей
Убью, разве что
То есть Д.П. тоже чувствует свою тесную связь
со всем, так сказать, живым – но своеобразно, и
убить может. Циничнее, значит. А вот еще, одно
из самых тонких:

Как некий волк свирепый и худой
Бюрократизм который выгрызает
Гляжу на справочку, но Боже мой!
Вот из нее росточек выползает
Смеется, плачет, ручками плескает
И к солнцу тянется, и всякое такое
Ведь как убить живое!
Хоть и волк
Конечно

Здесь живое (и волк и росточек) так сплетено с неживым, цитата (из Маяковского) – с оригинальностью, политика - с лирикой, что по степени концентрированности стих не уступает лучшим вещам Н. О. и других.

Словом, Олейников кого-то уже питал и кого-то будет питать. Бог с ним, с его названием и классификацией. Если попробовать предельно кратко сформулировать общее направление, которому следует творчество Олейникова, то, мне кажется, это будет примерно так: ирония относительно базисных принципов существования, своего рода ироническая онтология. Все наиболее важные для него темы - секс, любовь, еда (о которой я просто не успел сказать), познание мира, неотъемлемая встроенность человека в природу, вплоть до идентичности с ней и ее представителями (птичко-рыбко-мухами) – подлежат пристальному и непременно ироническому осмыслению. Множество других, не менее важных, казалось бы, вещей - дружба, политика, социальные отношения, искусство, культура – рассмотрению практически не подлежат. Он отдает приоритет более существенным категориям, "базису" а не "надстройке", так сказать. И тот факт, что Н.Олейников продемонстрировал, что именно базисные вещи могут быть предметом

всесокрушающей поэтической иронии, имеет, на мой взгляд, огромное значение. Другой, не менее важный факт - он сделал это без цинизма. Он не мизантроп, но глубокий наблюдатель. Он тем самым создал - впервые - некий мир, в который может адекватно погрузиться любой человек, ощущающий всю грусть и абсурдность нашего существования, всю несбыточность идеалов и недостижимость гармонии, но при этом не потерявший чувства самоиронии - единственного спасения от разъедающего скепсиса, неизбежно возникающего при размышлении о многих вещах. Его мир не трагичен, даже если порой трагичность проступает через пленку слов - он снимает её иронией. Он дает тем самым облегчение - а может быть, и катарсис... В этом его историческая важность, и в этом же главная причина того, что он всегда будет оставаться поэтом для немногих - тех, кто испытывает подобные комплексы. А еще для детей, у них комплексов нет, а науку о бытии им надо учить с самого начала. И если осмысленная ирония будет сопровождать их в этом процессе - они постигнут ее адекватно...

Литература

1. Л. Гинзбург. Николай Олейников. Перечитывая заново: Литературно-критические статьи. Л.: Худож. лит-ра, 1989. С. 183—197
2. Л. Гинзбург. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. Искусство-СПб, 2002
3. Н. Лопарева. Новое зрение Н. Олейникова: Герой и пространство, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Тюмень, 2005, www.tmnlib.ru/DbFileHandler.axd?478
4. С. Липовецкий, И. Мандель. Блётки редкого ума 1; Одесса, Optimum, 2006; И. Мандель, С. Липовецкий, Ю. Бобров. Блётки редкого ума 2; Одесса, Optimum, 2009; Ю. Бобров, С. Липовецкий, И. Мандель, Поэтрика – из написанного... <http://www.berkovich-zametki.com/2010/Zametki/Nomer9/Mandel1.php>
5. С. Murray Human accomplishments. HarperCollins, 2003
6. И. Мандель Реквием по всему с последующим разоблачением. <http://lebed.com/2010/art5677.htm>
7. В. Глоцер. Мария Дурново. Мой муж Даниил Хармс, М., 2005

8. И. Риникер "И я был облит серной кислотой": к вопросу о творческом поведении Николая Олейникова. Гуманитарные науки, 1, 1999 (3), 73-80

9. Л. Липавский. Разговоры 1934
<http://anthropology.rinet.ru/old/4/lipavski1.htm>

10. Н. Олейников. Вулкан и Венера. Ретро, Санкт-Петербург, 2004.



Игорь Гергенрёдер

Время вне времени



и не хочет возвращаться в страну, где власть попирала и попирает законы. Герой же его книги «Александр Галич и его жестокое время» пел о возвращении. Сравнивая судьбы автора и героя, чувствуешь, как Владимир Батшев, вглядываясь в жизнь Галича, ищет ответы и на вопросы о самом себе. Один критик сказал, что Галич разрушил его представление о поэте: писал песни о людях воевавших, а сам не воевал, писал о сидевших, а сам не сидел. Меж тем Владимир Батшев отбыл свой срок. Власть свела с ним счёты за участие в неформальном молодёжном объединении, за выпуск самиздатовского журнала «Сфинксы».

Весной 1965 он принёс Галичу журнал, где были его песни, списанные с магнитофонных лент. Батшев позволил себе внести редакторскую правку, вместо «а маршал умер где-то в Соловках», написав: «а маршала сгноили в Соловках». Своеволие могло стоить неприятности, но поэт оказался снисходителен к молодому редактору:

«- Смысл вообще-то не меняется – произнес Галич...»

(«Александр Галич и его жестокое время», изд-во «Литературный европеец», Франкфурт-на-Майне, 2010, ISBN 978-3-9369-9653-9, с. 394-395).

Да нет, слово «сгноили» заострило обвинение, придало ему адресность. Тут Владимир Батшев опередил поэта, чтобы через много лет показать, как он бросил вызов своему времени, окрасив его песнями и тем самым подняв над временем. В книге приведены воспоминания молодой в то время журналистки: «Мы, наверное, и сейчас еще не поняли до конца, какую роль играли в нашей жизни песни Галича. Они говорили нам о нашей гордости – и о нашем

унижении... Они, эти песни, делали, в сущности, ту огромную нравственную работу, которую должны были делать искусство, литература, театр, кино» (там же, с. 397).

Не был ли театр призванием Галича? Не было ли кино? С его именем связаны популярная в свою пору комедия «Вас вызывает Таймыр», кинофильмы «Дайте жалобную книгу», «На семи ветрах», «Государственный преступник». Известный драматург и киносценарист пребывал в материальном благополучии. Владимир Батшев, однако, отмечает, что Галич не мог не следовать нравственному закону, который не принадлежал к ценностям советского режима. Весной 1945, когда многих увлекла надежда, что послевоенная жизнь будет полна перемен к лучшему, Александр Галич начал работу над пьесой «Матросская тишина». Работа растянулась на годы. Житель местечка еврей Абрам Шварц, мечтающий о том, чтобы его сын Давид стал известным скрипачом, во время войны попадает в гетто, а потом его убивает полицай. Умирает Давид, тяжело раненный на фронте. Но трагизм в пьесе не безразделен. Владимир Батшев с замечательной выразительностью определяет полноту её пафоса: «Ясным, спокойным светом освещает пьесу еще одна сквозная тема – тема жизни, где все ново и все неизменно, и вечен дух материнства, и вечен мир детства» (там же, с. 241). Жив внук Абрама Шварца, жизнь продолжается.

Драматург попросил Эренбурга прочесть вещь и услышал от него:

«- А знаете, фашизм-то победил. Он умер как система, но он победил как идеология. И это на много, много, много лет.» (Там же, с. 126). Смысл сказанного выявился, когда, напоминая автору, что он еврей, его пьесу о судьбе еврейской семьи запретили (формально не запрещая).

Владимир Батшев погружается в психологию своего героя. Для Галича, пишет он, запрещение его пьесы явилось поворотной вехой. Стало очевидным главное: антисемитизм, бесстыдно обнаживший свой оскал во второй половине сороковых годов, оставался государственной политикой и в конце пятидесятых.

Но и позднее изменилось ли что-либо? Стали очевиднее цинизм советского руководства, презрение к людям без различия национальности – тогда-то нравственный закон побудил Галича восстать против втаптывания в грязь и без того униженных и обманутых. Одно из наиболее впечатляющих мест в книге: воспоминание её героя о том, как он узнал, что Хрущев устроил для своего дорогого гостя великого революционера Фиделя Кастро «правительственную охоту с егерями, с доезжачими, с кабанями, которых загоняли эти егеря, и они уже обессиленные, стояли на подгибающихся ногах, а высокое начальство стреляло в них в упор, с большой водкой, икрой и так далее.» (Там же, с. 302). К этому добавляется потрясающая деталь: охота была устроена на месте братских могил под Нарвой, где в сорок третьем, ко дню рождения Сталина, без подготовки погнали массу солдат в контрнаступление, и оно захлебнулось в их крови. На этих местах, вспоминает Галич, лежали тысячи тысяч наших с вами братьев, наших друзей. И на этих местах, вот там, где они лежали, на месте этих братских могил гуляла правительственная непристойная охота.

Родилась песня о том, как Россия позвала своих мёртвых.

*Если зовет своих мертвых Россия,
Так значит – беда!*

Они, зазря погибшие и оплётанные после смерти, встали.

*Смотрим и видим, что вышла ошибка
И мы – ни к чему!*

Песню пели в своём кругу в Москве и в Южно-Сахалинске, в Новгороде и в Петропавловске-Камчатском. Длилась так называемая хрущёвская оттепель, особенности которой тонко подмечает Владимир Батшев: «В «Новом мире» печатали Солженицына. А в Манеже подвергали остракизму неугодных художников.» (Там же, с. 334). Было ли происходящее шоком для Галича? Едва ли, считает автор

книги. Её герой на своём веку видел и похуже. Но во что-то верить ещё хотелось. Если не в порядочность коммунистической власти, то хотя бы в её функциональность. Батшев приводит высказанную в разговоре горькую мысль Галича об игре, затеянной властью и ловко кое-кем подхваченной, в связи с чем своё место в книге нашло красноречивое признание Солженицына: «стены моего затаенного мира заколебались, как занавеси театральных кулис, и в своем свободном колебании расширились и меня колебали и разрывали: да не пришел ли долгожданный страшный радостный момент – тот миг, когда я должен высунуть макушку из-под воды?»

Нельзя было ошибиться! Нельзя было высунуться прежде времени. Но и пропустить редкого мига тоже было нельзя». (Там же, с. 256).

Сопоставим высказывание с мыслью Галича: «Игра, так игра. Мы профессионалы. Мы все равно должны писать. Мы согласны. Но в любой игре должны быть правила. Смешно, если сегодня белый конь ходит слева направо, а завтра – наоборот. Почему Солженицыну можно, а мне нельзя? Где логика? Мы не революционеры. Мы достаточно сговорчивы и покладисты, но не садитесь нам на шею, товарищи из ЦК. Извольте соблюдать правила игры и сделать так, чтобы они были едиными для всех. А если вы уж такие смелые, то ликвидируйте правила игры, да и саму игру!» (Там же, с. 335).

Как не согласиться с Батшевым, заглянувшим, по его выражению, в сердце, где жило дарование? Опубликовав то, что Солженицын писал «в стол», власть тем самым предлагала сравнить произведение с продукцией всех остальных писателей, творивших по «правилам игры». Продукция эта не могла не проигрывать от сравнения – тем более дарование Галича требовало справедливости, требовало выхода. Он хотел, чтобы было обнародовано и то, что было написано им также «в стол».

Вопреки своим словам о сговорчивости, поэт оказался несговорчивым. В конце 1962 он создал песню «Молчание – золото» («Старательский вальсок»), встав, по многозначительному определению Батшева, на рискованный

путь пения своих стихов под гитару. Строки, полные афористичного смысла, быстро проникли в народ, эти основополагающие формулы живут вне времени: «Промолчи – попадешь в богачи!», «А молчальники вышли в начальники!», «Вот как просто попасть в палачи». Галич не бичует тех, кто не находит в себе сил нарушить молчание, ибо людей, в ком эти силы были, режим устранил, организовав «естественный отбор». Однако же в «Старательском вальске» нет и примирения с духовным бессилием. Историк и политолог Александр Штротас сказал, что «задолго до Солженицына здесь уже сформулирован призыв «жить не по лжи» (Там же, с. 337). Владимир Батшев добавляет, что поэт требует от людей уже большего, чем просто «жить не по лжи». Он требует непримиримости ко лжи, готовности к жертве ради жизни «по правде».

Его триумфом стало выступление в марте 1968 на фестивале в Академгородке под Новосибирском. Зал Дома Учёных был заполнен до отказа, зрители, среди которых присутствовали видные деятели науки, встретили Галича столь восторженно, что партийное начальство спасовало. По воспоминанию академика Т.И.Заславской, первое отделение гала-концерта для учёных «было полностью отдано А.Галичу. Когда он закончил свое выступление песней против тоталитарной системы, зал несколько минут аплодировал ему стоя. Партийному начальству пришлось публично аплодировать самой страшной «антисоветчине», простить чего оно, разумеется, не могло.» (Там же, с. 469).

Поэт понимал это, но его воздействие на публику так впечатлило его самого, что он пребывал в эйфории, совершенно естественной для творческого человека и необыкновенно выразительно показанной в книге. Он упоённо рассказывал, какая в Новосибирске молодежь, какие интеллигентные люди, как они всё понимают. Интереснейшая деталь: его вызывали в Союз писателей для строгих предупреждений, но об этом он рассказывал без раздражения, посмеиваясь в усы – как его «пожурили» – и очень входя в положение тех, кто «пожурил» – неохотно, по

обязанности: «Ну, Саша, ты же понимаешь, ты же сам все понимаешь...»

В подборе подобных деталей-находок выявляется незаурядный исследовательский талант Владимира Батшева, замечаящего: поэт любил свою эйфорию и сознательно не спешил видеть вещи такими, какие они есть. «Его трогало, например, что какой-то профессиональный комсомольский работник подошел к нему и как-то подобострастно произнес: «Извините, я, конечно, комсомольский работник, но мы тоже любим ваши песни». (Там же, с. 479-480).

Однако, как оно и должно было быть, суть режима заявила о себе. Галича «обличили» в состряпанной на заказ статейке, тучи над ним всё более сгущались. Он знал людей, которых за критику режима заключили в лагерь, заперли в психушке. Подобное могло ожидать и его, но он выступил против профессиональной среды, в которой сформировался, против коллег по долголетнему примирению с тем, «чего терпеть не должно». Галич вырастает в личность, встающую во весь рост со страниц книги. «Я – судья», – сказал он. Но судья, прежде всего, самому себе, а потом уже – другим, судья, не выискивающий сучок в глазу другого, а сначала вынимающий бревно из глаза собственного. И считающий в первую очередь именно самого себя лично ответственным за зло, в котором лежит мир, себя виновным во всём, что произошло и происходит с его страной. На вторжение в Чехословакию поэт отвечает приговором – песней «Бессмертный Кузьмин»:

*Граждане, Отечество в опасности!
Наши танки на чужой земле!*

Поэт – доказывается многочисленными примерами в книге – откликается на все мучительные вопросы времени, как то: возрождение сталинизма и исход евреев из России; «лагерная» тема во всех её ракурсах и аспектах; голодная, нищая жизнь простого человека и, что с особенной иронией обозначает Владимир Батшев, «семейные склоки среднепартийного мещанства». Далее: правительственные кампании против поэтов, писателей, художников и

подавление свободы в чужих странах; помещение здоровых людей в психиатрические больницы, другие «свинцовые мерзости» советской жизни.

Заведённая на Галича папка всё более разбухала. Ещё не поздно было выступить с покаянием – предать свои песни... Ему, как и каждому человеку, были присущи слабости, которые Владимир Батшев не скрывает от читателя. И благодаря этому воссозданный образ поэта необыкновенно выигрывает. «Ему было страшно, но он смог перебороть свой страх. Он оказался в положении пророка Ионы, который вопиял к небесам: «Я не хочу, Господи, но ты толкаешь меня в спину!» (Там же, с. 536).

В эти тяжелейшие для Галича дни ему доводилось получать удары и от, казалось бы, любивших его людей. В.Дудинцев сказал ему, что слышал его новые вещи и не может понять, зачем он занялся «какой-то там еврейской темой». «Ты же русский поэт, понимаешь?! Русский!» – упирал Дудинцев, на что Галич сказал: из страны уезжают навсегда тысячи людей, и среди них наши друзья и знакомые, милые нашему сердцу люди. Мы не имеем права взирать на это равнодушно.

«- Пусть другие об этом пишут! – гудел Дудинцев и тыкал в Галича очень толстым указательным пальцем. – А тебе об этом писать не надо!» (Там же, с. 576). Всё тот же заколдованный круг, передаёт Батшев размышления поэта, – если я русский поэт, то какое мне дело до евреев, уезжающих в Израиль? А если мне всё-таки до них дело, то это только потому, что я сам по происхождению еврей! А раз я еврей, то я тем более не должен думать и писать об уезжающих в Израиль! Пускай об этом пишут другие – со стороны еврея это бестактно!

Ситуация, высвеченная Владимиром Батшевым, должна была напомнить обращённые к нему самому упрёки: не ему-де с его происхождением писать о справедливости власовского дела (имею в виду труд: В.С.Батшев, «Власов», в четырёх томах. «Мосты» – «Литературный европеец», Франкфурт-на-Майне, 2002 – 2004). Сопоставление своей творческой судьбы с судьбой Александра Галича помогло Батшеву прочувствовать преобразование зависимого от

материальных благ ветхого человека (выражение Толстого) в идейного борца. Идейная борьба выехавшего за границу Галича, чей голос доносило до подсоветского народа радио «Свобода», продолжилась после его смерти. Разве же его творчество не изобличает во вневременном смысле жестокость, глумление над правом и прочие «прелести» сегодняшней России?



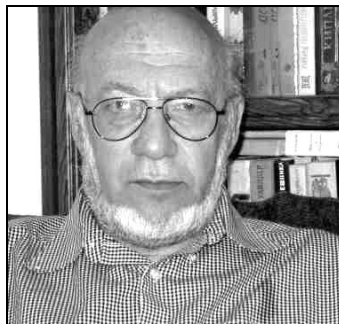
Об авторах



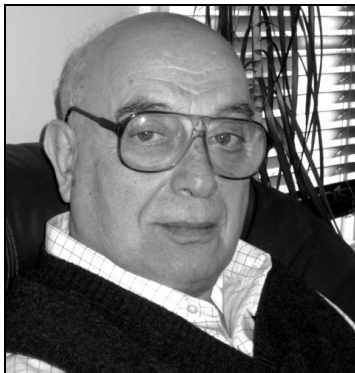
Василий Демидович – российский математик, доцент механико-математического факультета МГУ.



Эдуард Бормашенко – публицист, физик. Живет в Ариэле, Израиль



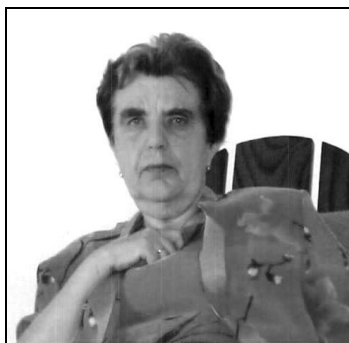
Александр Лейзерович – доктор техн. наук. Переводчик стихов и прозы, печатается в периодических изданиях.



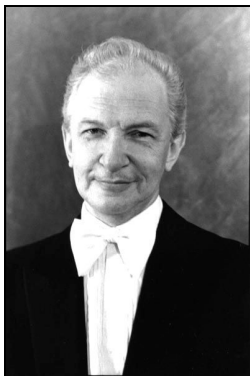
Виктор Финкель – автор нескольких книг публикаций.
Живет в Филадельфии, США.



Игорь Фунт – редактор «Русской жизни», редактор изд-ва
«Аэлита» («Уральский Следопыт»).



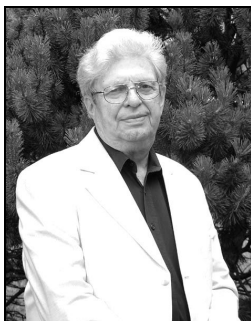
Исанна Лихтенштейн – врач, литератор.



Артур Штильман – скрипач и дирижер, автор книг о музыкантах.



Тамара Айзикович – музыковед и педагог.



Яков Фарбер – врач, почетный гражданин Тамбова.



Юрий Кудлач – музыкант, журналист и литератор



Антонина Шнайдер-Стремякова – литератор.



Борис Тененбаум – автор исторических очерков и книг.



Эмиль Менджерский – электрохимик, литератор.



Галина Феликсон – поэт, живет в Израиле.



Ирина Лейшгольд – поэт, редактор.



Виктория Орти – член СП Израиля, автор шести книг, руководит творческой студией.



Елена Литинская – литератор, основатель и президент Бруклинского клуба русских поэтов.



Моисей Борода – композитор, писатель, поэт.



Елена Мазур-Матусевич – писатель, художник, филолог.



Жюль Ромен – французский писатель.



Эдуард Шехтман – инженер по образованию, переводчик



Гольдберг Лея – ивритская поэтесса и критик.



Лилия Креймер – патентовед, литератор



Акакий Церетели – видный грузинский поэт, писатель.



Важа Пшавела – известный грузинский писатель и поэт.



Рахель Торпусман – поэт, переводчик, журналист.



Григорий Никифорович – биофизик, литератор.



Владимир Слуцкий – к.г.н., доцент Томского университет (42 года). Живёт в Израиле.



Илья Куксин – инженер гидролог, публицист. Живёт в Америке.



Александр Баршай – журналист, публицист. Постоянный автор газеты «Вести». Автор двух публицистических книг



Александр Бизяк – сценарист, педагог.



Борис Шапиро – физик, поэт и переводчик, автор нескольких книг на немецком и русском языках.



Игорь Мандель – экономист, статистик, литератор.



Игорь Гергенрёдер – писатель. Автор нескольких книг.



Журнал «Семь искусств», Сентябрь 2011
ред.-сост. Евгений Беркович
изд-во «Общества любителей еврейской старины»
Ганновер 2011, 545 стр. 20,6 а. л.

© Евгений Беркович (составление и редактирование)
© Дорота Белас (оформление)

Компьютерная верстка и техническое
редактирование
Изабеллы Побединой

Ганновер
Общество любителей еврейской старины