



Журнал
Редактор Евгений Беркович

СЕМЬ ИСКУССТВ

Наука

Культура

Словесность

3/2010

Журнал
«Семь искусств»

Март 2010

Редактор и составитель
Евгений Беркович

Художник Дорота Белас

2010

Журнал «Семь искусств»

Март 2010

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

Компьютерная верстка и техническое
редактирование Изабеллы Побединой

Ганновер
Издательство «Общества любителей еврейской старины»

Содержание

Борис Горобец	
Профессор математики Анатолий Дмитриевич Мышкис.....	4
Оскар Шейнин	
Случайность и необходимость: почему орбиты планет эллиптически?	10
Эдуард Бормашенко	
Эдип и Адам.....	22
Дора Штейман	
Воронежская ссылка Манделыштама.....	29
Лев Левинсон	
Вехи и судьбы фотографа и его героев.....	41
Владимир Фрумкин	
Кафкианский мир Шостаковича.....	65
Йеѓуда Векслер	
Драма апостазии	77
Елена Матусевич	
Дверь.....	194
Тимур Раджабов	
Искать в осенней глухоте.....	198
Владимир Матлин	
Афродита-21.....	208
Нина Воронель	
Две истории.....	221
Андрей Чередник	
Два рассказа	244
Эрнст Левин	
Песенка Франца Шуберта «Спокойной ночи!»	256
Джером Дэвид Сэлинджер	
Над пропастью во ржи	270
Евгений Майбурд	
Если.....	346
Валерий Головской	
Манифесты, манифесты или дискуссия в аду.....	397
Вера Зубарева	
Вечная женственность и «женская поэзия»	402
Об авторах	415



Борис Горобец
Профессор математики
Анатолий Дмитриевич Мышкис
К 90-летию со дня рождения (1920-2009)



2010 году должен был бы отмечаться 90-летний юбилей выдающегося математика, механика и педагога, доктора физико-математических наук профессора А.Д. Мышкиса, соратника и соавтора великого физика XX века Я.Б. Зельдовича по знаменитым учебникам «Элементы прикладной математики» и «Элементы математической физики». Но, к сожалению, Анатолий Дмитриевич недавно скончался, это произошло 9 июля 2009 г. в Москве.

А.Д. Мышкис родился 13 апреля 1920 в г. Спасск, ныне Рязанская область. Он ученик академика И. Г. Петровского. Окончил механико-математический факультет МГУ (1941) и Военно-Воздушную Инженерную Академию (1944). Доктор физико-математических наук (1951), профессор (1952). Был членом Президиума научно-методического совета по математике при МВ ССО СССР, председателем секции ВТУЗов Московского математического общества. Почётный член президиума Харьковского математического общества, почётный профессор Московского института инженеров транспорта.

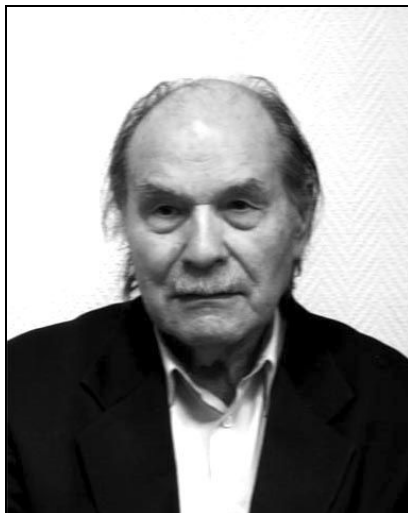
А.Д. Мышкисом был внесён большой вклад в теорию обыкновенных дифференциальных уравнений и уравнений с частными производными, в том числе в связи с прикладными задачами — в частности, в исследовании поведения жидкости в невесомости и в задаче Жуковского о трогаящемся поезде (сведения из Википедии).

В память об Анатолии Дмитриевиче — эта небольшая подборка эпизодов, которая опубликована как

глава из только что вышедшей книги Бориса Горобца «Советские физики шутят... Хотя бывало не до шуток» (Москва, УРСС-ЛИБРОКОМ, 2010. 256 с.

Короткие отрывки, вошедшие в эту главу, отобраны из книги самого А.Д. Мышкиса «Советские математики. Мои воспоминания», Москва, УРСС-ЛИБРОКОМ. 2009. 304 с. Нижеследующие тексты даются от лица А.Д. Мышкиса, а примечания — от лица автора-составителя книги «Советские физики...» Б.С. Горобца.

Анатолий Дмитриевич Мышкис



«Я давно знаю Григория Исааковича Баренблата, работы которого принадлежат к физической механике. Вспоминается доклад Г.И. на заседании Московского математического общества, когда он предложил оригинальное объяснение появления НЛО, связав их с квазиустойчивыми турбулентными образованиями. Еще вспоминаю, как он охотно принял мое предложение говорить «Слава КПСС», вместо «Слава Богу». Побольше бы таких людей!» (С. 111).

«На одном заседании математической секции Дома Ученых был доклад о тайнах египетских пирамид. Докладчик сообщил, что какие-то комбинации размеров этих пирамид дают с огромной точностью основные физические константы. Докладчик (как и некоторые слушатели) не понимал, что для этого размеры пирамид должны быть известными с аналогичной точностью, что невозможно, и, самое главное, что им приравнивались численные значения величин различной размерности! Когда я сказал об этом, докладчик так и не понял, о чем речь» (С. 125).

«Существенно снизился уровень школьной подготовки, так что не только приведение дробей к общему знаменателю, но даже (это подлинный случай на экзамене!) упрощение выражения $6/2$ превратилось кое для кого в непреодолимую проблему» (С. 143).

«В Беэр-Шеве <Израиль> оказалось несколько моих знакомых — бывших советских граждан. Все мои доклады я читал по-русски, и никаких вопросов это не вызвало. На одном довольно многочисленном семинаре организатор перед моим докладом спросил: «Евреи здесь есть?», имея в виду тех, кто не понимает по-русски. На что под общий смех последовал ответ: «Нет!» (С. 136)

«Я слышал, что Турция заявила нам протест по поводу того, что на гербе Армении изображен Арарат, который армянам не принадлежит. На это туркам ответили, что на их гербе и флаге изображен полумесяц, хотя Луна им не принадлежит» (С. 118).

«Непосредственно перед экзаменом по физике одна из студенток попросила объяснить ей какой-то вопрос. Володя Рохлин рассказал все, что нужно, но в конце добавил: "А еще здесь есть эффект Кошкиса-Мышкиса" — и

стал рассказывать какую-то наукообразную чепуху. Студентке на экзамене достался именно этот вопрос, и она сначала все хорошо рассказала, а потом сказала: "А еще..." и т. д., но ей не дали рассказать, в чем заключается этот эффект. Потом Кошкиса-Мышкиса мне часто поминали. Когда я через много лет напомнил Л.С. Понтрягину свою фамилию, он тут же сказал: "А, помню, Кошкис-Мышкис"» (С. 170).

«Мне рассказывали о банкете по случаю защиты диссертации Кронрода <А.С. Кронрод участвовал в начале 1950-х гг. в составе группы Л.В. Канторовича в расчетах водородной бомбы>. Места, которые должны были занимать профессора, обозначались ребусами, разгадками которых были фамилии. Так, для фамилии *Петровский* была изображена станция метро с буквой П, вместо М, а фамилия *Меньшов* читалась в обратную сторону. Это же надо было заметить! <...> Диссертацию, весьма глубокую и по методам, и по результатам, признали докторской. Это было примерно в 1950 г, и любопытно, что после этой защиты Кронрод совершенно перестал заниматься «чистой» математикой, открыто характеризуя ее как совершенно бесполезное занятие» (С. 176).

«В Баку на банкетах присутствовали только мужчины. Я спросил: а если диссертацию защитила женщина, что тогда? Мне рассказали, что недавно был такой случай; при этом, чтобы соблюсти обычай, на банкете женщина не присутствовала, поздравления принимал ее муж» (С. 281).

О харьковском академике В.А. Марченко, специалисте в области математической физики.

«В.А. Марченко совершенно не соответствует общепринятому представлению о знаменитом ученом, академике. <...> он уклоняется от публичности, у него

своеобразное произношение: вместо буквы "л", он произносит "в". Его жена рассказывала, как, желая получить лодку, он привел в полное недоумение собеседника *<пояснение: этот звук типичен для белорусов: "ў" и называется у-кратким — Б.Г.>*.

О харьковском физике В.Л. Германе.

«Как-то он пошел в оперный театр на "Пиковую даму". Когда он пробирался к своему месту, вдруг кто-то спросил соседа: "А кто Герман? ", имея в виду исполнителя. Герман остановился и резко сказал: "Я Герман, что Вам нужно", чем вызвал смещение у зрителя» (С. 267).

О директорах харьковского Физико-технического института низких температур (ФТИНТ) украинских академиков Б.И. Веркине (основателе ФТИНТа) и А.Д. Тюпцове (преемнике Веркина):

«Маленький кабинет Б.И Веркина был отделен от столь же маленькой комнаты, предназначенной для его секретарши и тех, кто ждал приема. Когда Б.И. повышал голос, его было всем хорошо слышно. Как-то, сидя там, я услышал набор ненормативной лексики, относящийся к проблемам строительства института. Когда я зашел к Б.И., то обратил его внимание на это обстоятельство. На следующий же день простую дверь заменили на двойную, чем была решена проблема» (С. 275).

«С инженерами "Энергии" обсуждался, в частности, вопрос о появлении и эволюции пузырей в жидкости. Жидкость с пузырями с легкой руки А.Д. Тюпцова стала называться "запузыренной", а жидкость с растворенным в ней газом — "загаженной"» (С. 276).

«Как-то придумали такое развлечение. На здании "Известий" была строка с электрической бегущей рекламой. Надо было успеть каждое слово произнести, отбрасывая от него спереди по одной букве: например: *сахар, ахар, хар, ар,*

р. Помню наш восторг, когда появилось слово *сосиски* (С. 148)¹.

«Мы решили количественно оценивать получаемые удовольствия и неудовольствия, приняв за единицу удовольствие от неожиданно найденного одного рубля. Помню, как я тогда <в школьном возрасте> хорошо понял эффект нелинейности: например, из того, что при поедании порции эскимо я получал удовольствие на 0,5 единиц, не вытекало, что при поедании десяти порций я получу удовольствие на 5 единиц! И лишь при «независимом поедании» десяти порций можно говорить о законе линейности» (С. 148).

Пояснение составителя. Это — проявление универсального психофизического закона Вебера-Фехнера, найденного еще в XIX веке и распространяющегося на все органы чувств: «Сила ощущения пропорциональна логарифму силы раздражения». Например, ощущение сладкого от чая с двумя кусками сахара примерно вдвое сильнее, чем от одного куска; прирост же ощущения при увеличении числа кусков сахара в чае от 10 до 20 явно нелинеен и совсем невелик. Странно, что А.Д. Мышкис не упоминает этот закон; а ведь именно с ним связана всем известная логарифмическая децибельная шкала для измерения силы звука (Б.Г.).



¹ А мы читали светящиеся вывески, у которых какая-нибудь буква как бы погасла. Иногда это приводит к рискованным вариантам, например, встречалась вывеска «Мебель» с погасшей 1-й буквой. Мне рассказывали, что в Минске на аналогичных вывесках написано по-белорусски «Мебля». Иногда мы прибавляли буквы сзади или спереди. Помню, что в 1970-х гг. на Пятницкой улице в Москве открыли румынский магазин «БУКУР». Любопытный вариант возникал, если к нему приписать «Е», правда, почему-то многие долго не догадывались, как получить результат, что говорит о недостатке лексической тренировки (Б.Г.)

Оскар Шейнин

Случайность и необходимость: почему орбиты планет эллиптически?

1. Случайность: общие сведения



Аристотель² и другие древние ученые и философы пытались определить или хотя бы пояснить случайность. Вот два из приведенных им примеров: неожиданная встреча знакомых (*Phys.* 196b30) и неожиданная находка клада (*Metaphys.* 1025a). В обоих случаях событие произошло без соответствующей цели. Первый пример встречался в древности неоднократно, а в новое время о нем вспомнил Курно (1843, § 40).

Обычно он трактуется как пересечение двух независимых цепей событий, и оба примера поясняют мнение **Пуанкаре**. Оно впервые появилось в его популярной брошюре 1907 г. и было перенесено в его руководство (1912 и 1987, второе издание, р. 4; русский перевод 1999, с. 11): если, при неустойчивом равновесии,

очень малая ускользающая от нас причина вызывает значительное следствие, [...] тогда мы говорим, что этим следствием мы обязаны случаю.

Его рассуждения (см. также ниже) возвестили начало современного периода изучения случайности.

² Я описывал его понимание случайности и раньше (Sheynin 1974, § 2.2), но неверно истолковал пример о рождаемости самок (см. ниже); в свое частичное оправдание добавлю: правильного его пояснения я нигде не нашел. По поводу моих §§ 2 и 3 см. также указанную статью, § 8.1.1

Не меньший интерес представляет для нас аристотелево объяснение рождения уродов (*Phys.* 199b1; *De generatione anim.* 767b5) как ошибки «в действии природы», притом первое «уклонение от типа состоит в том, что потомок оказывается самкой, а не самцом; [...] потому что возможно, что самец [отец] не возобладает над самкой [матерью]».

Аристотель не связывал подобного явления со случаем; напротив, он (например, *De Caelo* 283b1) указывал, что «следствия шанса и случая противопоставлены тому, что есть или будет происходить всегда или обычно». И всё же, если следовать его высказыванию, вполне можно назвать рождение самки (девочки) случайным, так как оно покрывается определением Пуанкаре; но, конечно, при большом числе рождений проявится закон массовых случайных событий.

Таким образом, не только *отсутствие цели*, закона, но и *нарушение закона природы, уклонение от него*, случайно, и эта идея прослеживается по меньшей мере до **Ламарка** (Lamarck 1815, p. 133), который заявил, что уклонения от предустановленной лестницы существ были вызваны «случайной причиной». Там же (p. 173) он указал, что самопроизвольное зарождение организмов происходит ввиду нерегулярных причин. Случайности он не упомянул, но, рассуждая о состояниях атмосферы, Ламарк (ap 8 (1800), p. 76) сказал, что ее равновесие возмущается двумя видами причин, в том числе «переменными, непостоянными и иррегулярными». Наконец, он считал (1810-1814/1959, с. 632), что все «части природы» подчиняются «неизменным законам», ибо в противном случае шанс оказался бы реальностью (обратный перевод). Вопреки этому утверждению, я полагаю, что Ламарк всё же признавал случайность как иррегулярную силу, что безусловно подтверждается сказанным выше.

Итак, его не вполне определенное понимание случайности можно считать близким к отсутствию или нарушению цели, закона. Разумеется, самопроизвольное зарождение давно уже забыто, но для нас существенно то, что оно, видимо, всегда считалось случайным. Гарвей

(Harvey 1651/1952, p. 338) так и заявил: оно происходит «случайно», вызвано «случайным актом [случайным нарушением] природы». О сути случайного он ничего не сказал, но, видимо, считал его бесцельным.

Муавр посвятил первое издание 1718 г. своего *Учения о шансах* Ньютону; в издании 1756 г. мы читаем (с. 329), что он считал бы себя весьма счастливым, если,

Установив определенные правила для оценки того, в какой степени некоторые виды событий могут быть вызваны предначертанием, а не шансами, я смогу [он сможет] возбудить у других желание [...] научиться, как при помощи Вашей [Ньютона] философии собирать [...] свидетельства утонченной мудрости и предначертания в явлениях природы.

Определения шанса он не привел, но напрашивается вывод: если существует предначертание (у Аристотеля – цель природы), то случай – его искажение; впрочем, в азартных играх, которые Муавр рассматривал, нет предначертания, потому нет и его искажения.

Можно сказать, что основной целью возникавшей в то время теории вероятностей было у Муавра изучение отклонений от предначертания. Его вывод нормального распределения 1733 г. был обусловлен исследованием соотношений мужских и женских рождений. Исходное биномиальное распределение этих рождений он считал предустановленным (но лишь с примерно известным параметром), и только фактические отклонения от него полагал случайными, см. окончательный вариант указанного вывода (De Moivre 1756, pp. 252-253).

Вернемся к **Пуанкаре** (1912/1987, p. 10; перевод 1999, с. 15). Рассуждая об ошибках наблюдений, он заявил, что «мы приписываем их случаю, так как их причины слишком сложны». Каким-то образом в переводе был пропущен конец этой фразы: «и слишком многочисленны».

Наконец, он (там же, p. 1/с. 9) диалектически высказался о случайном и необходимом:

Ни в одной области точные законы не определили всего, они лишь очерчивали пределы, в которых дозволялось

пребывать случаю. В рамках этой концепции слово случай имело [имеет] точный, объективный смысл,

притом, добавим мы, намного более общий, чем уклонения от законов природы. Пуанкаре кроме того косвенно определил случайность, но лишь частично наметил указанную диалектику, потому что не указал на закономерность массовых случайных явлений.

Точные законы действительно допускают случайность, если не учитывают каких-то условий, в астрономии – пертурбаций, см. рассуждение **Ньютона** (Newton 1704/1782, Query 31; перевод 1954, Вопрос 31) о солнечной системе, которое следует иметь в виду в § 5:

Слепая судьба никогда не смогла бы заставить планеты двигаться по одному и тому же направлению по концентрическим орбитам за исключением некоторых незначительных неправильностей, которые могли происходить от взаимных действий комет и планет друг на друга и которые будут вероятно нарастать, пока эта система не потребует [божественной] реформации. Для столь чудесной однородности планетной системы следует допустить действие выбора (перевод приведен в соответствие с оригиналом).

Пертурбации здесь появились на том же основании, что ошибки наблюдений у Пуанкаре. Упомянем теперь **Лапласа** (Laplace 1776/1891, p. 152; 1814/1999, с. 837 лев. столбец), который указал, что если печатные буквы образуют слово *Константинополь*, то «несравненно вероятнее», что кто-то расположил их, нежели, что они были составлены случайно, т. е. бесцельно. Случай, таким образом, означал у Лапласа отсутствие цели.

Он (1814/1999, с. 835 лев. столбец) же, правда, утверждал, что для всезнающего разума, способного на любые вычисления, случая не существовало бы. Впрочем, такого разума не существует, а неустойчивые движения (Пуанкаре) не поддаются прогнозу, в последние же десятилетия было признано существование хаоса, или, как бы я сказал, хаотического процесса³. Интересно, что

³ Ekeland (2006) привел рисунки хаотических *облаков*, т. е. множеств экспоненциально уклонившихся и слившихся воедино

подобные утверждения можно найти и у других авторов (Maupertuis 1756, p. 300; Boscovich 1758/1966, § 385).

Главное, однако, то, что Лаплас фактически признавал случайность; без обращения к стохастическим методам он не стал бы заниматься теорией вероятностей и не смог бы добиться блестящих результатов в астрономии. Вот пример, к сожалению единственный, прямо подтверждающий сказанное (Лаплас 1812/1886, с. 361):

Это [лунное] неравенство, хоть и было указано наблюдениями, пренебрегалось большинством астрономов, потому что, как казалось, не следовало из теории всемирного притяжения. Однако, подвергнув его существование [возможность его существования] исчислению вероятностей, я определил, что его вероятность очень высока и счел себя обязанным исследовать его причину.

Нам осталось сказать несколько слов о Фоме Аквинском (Sheynin 1974, § 2.4), единственным, пожалуй, автором между Аристотелем и Кеплером, к которому мы переходим в № 2. Его основной задачей было объединить веру и разум и приспособить язычника-Аристотеля к христианству. Он повторил утверждения Философа и упомянул «некоторую препятствующую причину», приводящую к появлению самки.

траекторий движений точки ввиду неизбежной незначительной неопределенности начальных условий движения. Примером было у него движение бильярдного шара по неэллиптической доске. Хаос, конечно же, является существеннейшим обобщением малых причин, приводящих к значительным последствиям (Пуанкаре); он, видимо, не поддается ни более четкому определению, ни, в отличие от броуновского движения, изучению вероятностными методами. Хаос – одно из основных понятий книги Экеланда, который, однако, описал его неудовлетворительно и даже (с. 125) сравнил его с результатом азартной игры. Вряд ли лучше он рассмотрел случайность, а библиографические описания вообще почти отсутствуют. См. нашу рецензию в *Вопросах истории естествознания и техники* № 2, 2009, с. 211-213.

2. Кеплер

Кеплер (Kepler 1606/2006, p. 163) формально отрицал случайность:

Но что такое случайность? Всего лишь идол, и притом самый отвратительный из идолов, ничто, кроме оскорбления полновластного и всемогущего Бога, равно как и совершеннейшего мира, который вышел из Его рук⁴.

А фактически? В астрологии он считал себя основателем ее научного направления, т. е., мы бы сказали, изучения качественной корреляции между небесными силами и явлениями на Земле. Оставляя в стороне его предшественников (например, Птолемея и Тихо Браге), мы приведем его характерное высказывание (1610/1941, p. 217):

Астролог, который видит одно лишь небо, и [...] ничего не знает о промежуточных причинах, может лишь предсказывать с [некоторой] вероятностью, а не точно, как при измерениях, т. е. только чуть лучше, чем никак.

Сказано не вполне определенно, но заметим, что он фактически допустил случайность (промежуточные причины). Подробнее о Кеплере-астрологе см. Sheynin (1974, § 7). Перейдем к астрономии и именно к проблеме эксцентриситетов планетных орбит. Вначале он понимал эксцентриситет орбиты данной планеты как предустановленное эксцентричное положение Солнца относительно ее центра. Впоследствии Кеплер отошел от этого своего (а фактически – древнего) понимания, заявив, что эксцентриситет происходит от сочетания внешних причин, см. ниже.

⁴ Кеплер не был ни первым, ни последним из ученых, отрицавших случайность. Аристотель (*Metaphys.* 1064b15) заметил, что «ни одна укоренившаяся наука не занимается случайностью». Он, впрочем, ломился в открытую дверь: современная теория вероятностей изучает законы массовых случайных явлений. Лаплас (1776/1891 p. 145) заявил, что «шанс сам по себе нереален» и лишь указывает на наше незнание, см. также конец § 1. Дарвин (1859/1964, гл. 5, p. 131) полагал, что вариации в его теории вовсе не были «вызваны шансом; подобное выражение лишь свидетельствует о нашем незнании истинных причин».

Впервые Кеплер столкнулся с эксцентриситетами при построении модели солнечной системы, пытаясь вставить пять правильных многогранников между сферами шести известных в то время планет. Они, эксцентриситеты, притом различные по величине, сильно тревожили его (1596/1963, гл. 18, р. 111): «Причины эксцентриситетов и их различий еще не установлены» и в гл. 17, р. 108, он формулирует задачу «для желающих»: «вывести причины [...] эксцентриситетов, исходя из соответствующих многогранников. Ибо именно таковыми эти отклонения Бог не наугад, и не безосновательно придал отдельным планетам».

Во втором издании 1621 г. того же сочинения Кеплер добавил *Примечания* почти к каждой главе, и мы находим в них продолжение (Прим. 3 и 7 к гл. 18, pp. 117 и 118):

Мы [его предшественники] еще не знали причин эксцентриситетов, не знали, почему у отдельных планет они имеют такие-то значения [...].

Я [...] исследовал величины эксцентриситетов, я обнаружил их основную причину [...] (следует ссылка на кн. 5 Гармонии мира).

Вот название гл. 9-й из кн. 5-й этого сочинения (1619/1997, р. 451): «Эксцентриситеты отдельных планет произошли от установления гармонии между их движениями». Там же он пояснил, что Бог сочетал движения планет с правильными многогранниками и таким образом создал совершеннейший прототип неба.

В Теореме 5 той же главы (с. 454) Кеплер неявно сослался на второй закон. Непонятно, правда, почему он не сделал того же в *Эпитоме* (1618-1621), притом трудно понять эту мысль даже если согласиться с его теорией многогранников (которая окончательно отпала после открытия седьмой планеты, Урана): Кеплер ведь никак не пояснил численных значений эксцентриситетов.

Вместе с тем, в своем основном сочинении Кеплер (1609/1992, гл. 38, pp. 404-405) указал:

Примеры, взятые из природы, и сродство небесных и земных вещей [...] громко свидетельствуют, что [...]

переменные величины (как например, в движении планет на переменном расстоянии от Солнца или эксцентриситет [объясняющий изменения расстояний]) происходят от стечения внешних причин.

Там же, на с. 405, он привел в качестве примера препятствия, которые не позволяют рекам низвергаться «к центру Земли», а на следующей странице заключил, что «иные причины присоединяются к движущей силе Солнца» (т. е. влияют на движение планет).

И несколько позже (1618-1621, 1620/1952, кн. 4, ч. 3, § 1, р. 932):

Будь небесные движения обусловлены разумом, как полагали древние, вывод о точных круговых путях планет внушал бы доверие. [...] Но небесные движения вызваны [...] природой [...] и это самым обоснованным образом доказывается наблюдением астрономов, которые [...] обнаруживают [что орбиты эллиптичны]. И эллипс свидетельствует о естественной телесной силе и об истечении и величине ее формы [...].

В дополнение к разуму для движений была тогда нужда в естественных и анималистических качествах, которые следовали своим собственным наклонностям [...] и совершали многое по физической необходимости. Неудивительно, если эти качества, перемешанные друг с другом, не смогли полностью достичь совершенства. Сами древние признают, что пути планет эксцентричны [в прежнем смысле], что представляется намного более сильным уродством, чем эллипс.

3. Кант и Лаплас

Трудно сказать, насколько **Кант** (1755/1910, 1. Hauptstück, р. 269; 8. Hauptstück, р. 337) и **Лаплас** (1796/1884, Прим. 7, р. 504; перевод 1982, с. 328) последовали за Кеплером, но по меньшей мере они придерживались мнения о сопутствующих воздействиях:

Множество обстоятельств, которые участвуют в создании каждого естественного состояния, не допускает появления предустановленной регулярности.

Почему их пути не вполне круговые? [...] Разве не ясно, что та причина, которая установила орбиты небесных тел, [...] не смогла полностью добиться этого? Разве здесь не видны обычные природные методы, которые каждый раз отклонялись вмешательством различных побочных действий от полностью предопределенных мер?

Если бы солнечная система образовалась с совершенной правильностью, орбиты тел, которые ее составляют, были бы окружностями, плоскости которых, а также плоскости экваторов и колец, совпадали бы с плоскостью солнечного экватора. Но можно понять, что бесконечное разнообразие, которое должно было существовать в температуре и плотности различных частей этих больших масс, произвело эксцентриситеты их орбит и отклонения их движений от плоскости солнечного экватора.

Вряд ли указанные Лапласом причины можно назвать внешними, но во всяком случае здесь по-прежнему заметна случайность как отклонение от законов природы.

4. Ньютон

Ньютон доказал, что законы движения планет следуют из закона всемирного притяжения. Нам важно подчеркнуть, что он также установил, что эксцентриситет орбиты данной планеты определяется ее исходной скоростью. При достаточно больших скоростях эксцентриситет ϵ , бывший меньше единицы, станет равной ей, а орбита окажется параболической, а затем, при $\epsilon > 1$, – гиперболической и лишь при определенном значении скорости эллиптическая орбита будет круговой (Четаев 1987, § 4.2).

Всё это, по Ньютону, относилось к планетам с постоянной плотностью. Ее вариации (но уж не вариации температуры) возможно, исказят эксцентриситет, но вряд ли заметным образом и во всяком случае Лаплас не привел никаких вычислений.

5. Обсуждение

Несмотря на свое отрицание случайности, Кеплер колебался и по меньшей мере иногда фактически признавал ее. Кант быть может не был хорошо знаком с выводами Ньютона и потому ошибся, но вот почему споткнулся Лаплас понять трудно. И вот мнение Фурье (Fourier 1829, р. 379) об его *Изложении системы мира*: «Это – искусная сводка важнейших открытий». И там же, обсуждая сочинения Лапласа по истории астрономии (к которой *Изложение* непосредственно относится), он добавил:

Описывая историю великих астрономических открытий, он становился образцом изящества и тонкости. Ни один существенный факт не ускользает от него. [...] То, о чем он умалчивает, не заслуживает упоминания.

Ньютон действительно объяснил, почему орбиты планет эллиптически, но устранил ли он случайность? Вовсе нет! Остается ведь тот же вопрос о скоростях планет: почему они различны? Об общей роли случайного в естествознании прошлых веков я сообщил лишь немного и сейчас добавлю только одно из соответствующих высказываний Максвелла (1873/1969, р. 360):

Форма и размеры орбит планет [...] не устанавливаются никаким законом природы, но зависят от расположения материи. То же относится к размерам Земли.

Я бы уточнил: от расположения материи и скоростей в Солнечной системе.

Библиография

Четаев Н.Г. (1987), *Теоретическая механика*. М.

Шейнин О.Б., Sheynin O. (1974), On the prehistory of the theory of probability. *Arch. Hist. Ex. Sci.*, vol. 12, pp. 97-141.

– (1991, на англ. яз./1995), Понятие случайности от Аристотеля до Пуанкаре. *Историко-математические исследования*, вып. 1 (36), № 1, с. 85-105.

Boscovich R. (1758, на латинск. яз./1966), *Theory of Natural Philosophy*. Cambridge, Mass..

Cournot A.A., Курно О. (1843, на франц. яз./1970), *Основы теории шансов и вероятностей*. М.

Darwin C., Дарвин Ч. (1859, 1964), *Origin of Species*. Cambridge, Mass. Также *Происхождение видов*. М., 1952.

De Moivre A. (1718/1756, перепечатка: 1967), *Doctrine of Chances*. New York.

Ekeland I. (2006), *The Best of All Possible Worlds*. Chicago-London.

Fourier J.B.J. (1829), Historical Eloge of the Marquis De Laplace. *London, Edinb. and Dublin Phil. Mag.*, ser. 2, vol. 6, pp. 370-381. Первоначальный франц. текст опубли. лишь в 1831.

Great Books (1952), *Great Books of the Western World*. Chicago, vols 1-54.

Harvey W. (1651, in Latin/1952), Anatomical exercises in the generation of animals. In *Great Books* (1952, vol. 28, pp. 329-496).

Kant I. (1755/1910), *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*. *Ges. Schriften*, Abt. 1, Bd. 1. Berlin, pp. 215-368. Также *Всеобщая естественная история и теория неба*. Соч., т. 1. М., 1963, с. 393-508.

Kepler J. (1596/1963), *Mysterium Cosmographicum*. *Ges. Werke*, Bd. 8. München, pp. 7-128. Вариант 1963 г. является перепечаткой второго издания книги 1621 г., в котором Кеплер добавил примечания почти к каждой главе. Немецкий перевод: Augsburg, 1923; München-Berlin, 1936.

– (1606, на латинск. яз./2006), *Über den Neuen Stern im Fuß des Schlangenträger*. Würzburg.

– (1609, на латинск. яз./1992), *New Astronomy*. Cambridge.

– (1610, на немецк. яз./1941), *Tertius interveniens*. *Ges. Werke*, Bd. 4. München, pp 149-258.

– (1619/1997), *Harmony of the World*. Philadelphia, Book 5. Всё сочинение было впервые опубликовано на латинском языке. Немецкий перевод: München-Berlin, 1939.

– (1620-1621/1952), *Epitome of Copernican Astronomy*, Books 4-5. В книге *Great Books*, vol. 16, pp. 845-1004. Всё сочинение было впервые опубликовано на латинском языке.

Lamarck J.B., Ламарк Ж.Б. (an 8, 1800), *Annuaire météorologique*, t. 1. Paris.

– (рукопись 1810-814, на франц. яз./1959), Аналитический обзор человеческих знаний. В кн. *Избр. произв.*, т. 2. М., 1959, с. 593-662. На франц. языке опубли. только частично.

– (1815), *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres*, t. 1. Paris. Также *Естественная история беспозвоночных животных*. Там же, с. 8-296.

Laplace P.S., Лаплас П.С. (1776/1891), *Recherches sur l'intégration des equations différentiales*. *Oeuvr. Compl.*, t. 8. Paris, pp. 69-197.

– (1812/1886), *Théorie analytique des probabilités. Oeuvr. Compl.*, t. 7. Paris. Перевод гл. 4-й: Шейнин О. (2007), *Вторая хрестоматия по истории теории вероятностей и статистики*. Берлин, с. 94-131. Также www.sheynin.de

– (1814, на франц. яз./1999), *Опыт философии теории вероятностей*. В книге Прохоров Ю.В., редактор (1999), *Вероятность и математическая статистика. Энциклопедия*. М., с. 834-863.

– (1835, перепечатка 1884, на франц. яз./1982), *Изложение системы мира*. Л., 1982. Предыдущие франц. издания: 1796, 1798/1799, 1808, 1813.

Maupertuis P.L.M. (1756), *Sur le divination. Oeuvres*, t. 2. Lyon, 1756, pp. 298-306.

Maxwell J.C. (рукопись 1873, опубл. 1882, 1884, 1969), *Discourse on molecules*. In Campbell, L., Garnett, W. (1969), *Life of Maxwell*. New York-London, pp. 358-361.

Newton I., Ньютон И. (1704, на англ. яз./1954), *Оптика*. М., 1954.

Poincaré H., Пуанкаре А. (1896, 1912 и перепечатка 1987/1999), *Теория вероятностей*. Ижевск, 1999.



Эдуард Бормашенко

ד"ר

Эдип и Адам

А. Воронелю



слыхав об «Эдипе», мы немедленно вспоминаем об «Эдиповом комплексе», запущенном в широкое обращение Фрейдом. Мало кто читал Фрейда, но образованному человеку положено знать о том, что мальчику суждено ненавидеть отца, и эта ненависть как-то сложно замкнута на пробуждающуюся детскую сексуальность, проявляющуюся во влечении к матери. И уж совсем немногие читали Софокла. А если бы прочитали трагедию «Царь Эдип», то сильно бы удивились. Еще во младенчестве Эдипу предсказана страшная судьба – на роду ему написано стать отцеубийцей. Вопреки отчаянным усилиям обмануть рок Эдип убивает собственного отца, и, заняв его трон, спит с матерью. В ужасе от содеянного Эдип ослепляет себя. Но и убийство отца, и кровосмесительство происходят при полном **неведении** Эдипа. Он **не знает**, кого он убивает и **не знает**, с кем спит. Где ж тут ненависть к отцу и вожделение к матери? Так что трактовка драмы Софокла Фрейдом по меньшей мере произвольна (см. глубокое исследование Курта Хюбнера «Истина Мифа»). Талантливый литератор и фантазер, Фрейд сотворил новый миф, имеющий самое косвенное отношение к греческому источнику.

С.С. Аверинцев в «Истолковании символики мифа об Эдипе» пытается показать нам, что видел в трагедии Софокла древний грек. На языке символов, внятном греку, инцест с матерью означал овладение сокровенным знанием. Но знание это – запретно и ведет к смерти. «Расправа Эдипа над своими глазами – это его суд над своим знанием, которое проникало в запретное, и не раскрывало необходимое».

Но есть в Софокловой трагедии еще один пласт, быть может, наиболее фундаментальный. На протяжении всей трагедии Эдип неустанно допытывается правды о себе⁵. Он буквально вытрясает правду из прорицателя Тиресия и старого пастуха. В полном соответствии с повелением «познай самого себя» Эдип узнает ужасающую правду, и эта правда его убивает. Исчерпывающее знание о себе ведет к смерти, вот еще один пласт мифа об Эдипе. Фрейд приглашает узнать правду о себе и исцелиться, Софокл говорит иное: узнаешь о себе всю правду – умрешь.

Загадочным образом европейская культура в своих ключевых текстах раз за разом воспроизводит этот мотив: самопознание – верная дорога к смерти, познаешь себя – погибнешь. Нечеловеческое это дело – вся правда. Гамлет в неведении истинного положения вещей мог бы спокойно наслаждаться жизнью. Сообщенная ему истина и углубленное вглядывание в себя оказываются губельны не только для Гамлета, но и для его близких, Гамлет выбирает знать и «не быть». Гетевский Фауст, изучив все доступные познанию науки, «был и остался дураком». Пакт с Мефистофелем – отчаянная попытка узнать себя, и ведет она в могилу, вырытую Фаустом самому себе. Андрей Болконский говорит Пьеру: «Ах душа моя, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла». Князь Андрей произносит это перед Бородино, накануне смерти.

Не годится человеку вкушать с дерева познания... Сколь ни рознятся Афины и Иерусалим, но библейский рассказ подводит к той же мысли, вкусив запретный плод, – Адам узнает смерть. Перед нами ужасная дихотомия: смертному разрешено или знать – или быть. М. Бубер, Г. Марсель и Э. Фромм говорили, о том, что человеку предстоит выбрать, чего же он в самом деле хочет: иметь или быть? Нельзя одновременно копить и «быть». Но отказаться от «иметь» в пользу осмысленной, плодотворной

⁵ См. В.Н. Ярхо, «Трагический театр Софокла».

жизни, быть может, не так и трудно. Людям определенного склада значительно труднее отказаться от «знать».

*«Для тех, для кого тайна совсем исчезает,
мир должен представляться плоским,
двухмерным.*

*Самое страшное, когда в иные минуты
думается, что все плоско и конечно, нет
глубины и бесконечности, нет тайны
Это и есть развержение небытия».*

Н.А. Бердяев, «Самопознание».

И библейская история и миф об Эдипе подводят к одной мысли: для жизни – тайна важнее знания. Последние двести лет наука занята расколдовыванием мира и изгнанием из него тайны. Сдается, что все меньше остается необъясненного. Так ли это? На самом деле наука раздвигает границы понятого, но непонятое-то остается (и навсегда останется) необъятным. Непознанный и непознаваемый мир продолжает простираться перед нами. Но, штука в том, что ужас от непостижимости мира неотделим от жизни. Там, где пропадает этот ужас, пропадает и жизнь. Жизнь есть там, где есть непознанное.

Двигаясь по бесконечным коридорам познанного, мы рискуем так и не добраться до двери, за которой прячется тайна. Все разобрано по полочкам, все известно; чтобы узнать погоду на завтра нет необходимости смотреть на небо, надо открыть соответствующий сайт Интернета. Все предсказуемо. Врач в точности расскажет, сколько вам осталось жить при том или ином диагнозе, и каков процент выживаемости при операции. Мелкая неприятность состоит в том, что наиболее предсказуемым событием нашей жизни является смерть, мы все приговорены к ней.

В набоковском Ultima Thule герой рассказа Фальтер загадочным образом получает полное знание о мире, ему раскрыта тайна бытия. Сверхзнание Фальтера оказывается губительным для всех, кто к нему прикасается.

А почему мы, вообще, так рвемся все узнать? Откуда этот оголтелый забег за знанием? Познавая, человек

расширяет границы своего существования, ибо только знакомое, понятное существует для нас. Как это часто бывает, результат не вполне соответствует затраченным усилиям. Предельное, исчерпывающее знание отдает мертвечиной. Если вы знаете о человеке все – для вас он мертв, как говорил М. Мамардашвили: живой пощутит по-другому, напишет другую книгу. Изучив дотла какое-либо явление, мы мгновенно утрачиваем к нему интерес, оно мертво для нас.

Великий грех современной системы образования состоит в том, что люди перестали удивляться. Я так долго толкую своим студентам о том, что в природе все понятно и осталось лишь подретушировать вполне удовлетворительную картину Мира, что до тайны Мироздания мы так и не добираемся. При этом я прекрасно знаю, что на самом деле, мы ни черта не понимаем. Последние десять лет я занимаюсь свойствами капли воды, и она продолжает ошарашивать нас сюрпризами. Самые глубокие загадки прячутся в очевидностях. Великий средневековый раввин Рамбан учил видеть великое чудо во всех проявлениях бытия, сохраняя способность удивляться, мы сохраняем жизнь. Нынешнее затмение Б-га – затмение тайны.

Наука, изгоняя из мира непонятное, подобно Фаусту роет себе могилу. Необходимо все время помнить о том, что великая тайна, *Misterium Magnum*, продолжает ускользать от нас и навеки останется недоступной, с этим поражением необходимо смириться. И не только смириться: присутствие тайны просветляет уже добытое знание. Познание подвижно тайной. Питирим Сорокин заметил, что эпохи высокой учености, отличавшиеся завершенным, закругленным знанием о мире, были, как правило, бесплодны. Для того чтобы понять что-либо, непременно необходимо добратся до границы познанного.

Познание природы – моя профессия, мне знакомо очарование ясной истины, доставляемой точными науками. Все, что может быть познано – должно быть познано, и все о чем можно говорить, – следует говорить ясно. Изумление вызывает то, что человеческий мозг, более всего

напоминающий тарелку овсянки, сумел постичь столь многое. Нежелание знать – мракобесие, нежелание склонить голову перед непостижимостью мира – смерть при жизни. Выбирайте по вкусу. Сегодня тайна «отодвинута в глубину», как говорил Бердяев, за ней надо долго идти, мы многое знаем; но путешествие того стоит – это поход за жизнью.

Однако, мы все говорим о ознании внешнего мира, а как насчет повеления «познай самого себя»? Понимать себя необходимо, но полное, окончательное знание о себе создает состояние, неотличимое от смерти. Обратите внимание на то, что восточные техники, сконцентрированные на созерцании собственного сознания, приводят человека в рай безжизненности. По ту сторону остаются увлечения, страсти, жизнь. Если хочешь оставаться живым, – останься загадкой для самого себя, продолжай на себя надеяться и ждать от себя чудес.

Адам вкусил от древа познания и стал смертен. Первый же свободный поступок привел к смерти. Тайна свободы и тайна смерти прячутся поблизости. Бессмертная природа знает лишь закон, – смертному человеку ведомы свобода и смерть. Средневековый комментатор Писания Рабейну Бхайе говорил о том, что познание добра и зла и смерть пришли в мир одновременно, они сцеплены.

Что же узнал Адам, вкусив от дерева познания? Рамбам полагал, что до грехопадения, Адам различал между истиной и не-истиной, согрешив, Адам опустился на ступень, и ему стало доступно лишь различие между добром и злом.

Я позволю себе еще одно толкование библейской истории. Вкусив запретный плод, Адам постиг, что ложь и истина, добро и зло, не существуют в чистом виде, а скручены в нерасплетаемый узел. Не всякая ложь – зло, и не всегда истина – добро. Я буду говорить о том, что мне ближе всего – о науке. Наука избавила человечество от эпидемий и накормила его, сняла с человека бремя рабского физического труда. В развитых странах люди стали

значительно дольше жить. В начале XX века – наука виделась несомненным добром.

Сегодня мы видим, что все те же успехи науки породили перенаселение и неслыханный паразитизм; противозачаточные пилюли обесмыслили любовь, и велика вероятность того, что наука все-таки погубит человечество. Развязанные ею силы находятся в чудовищном несоответствии с пещерным сознанием огромной части человечества. Как говорил М. Алданов, достоинства и недостатки науки размещаются по соседству, вроде как в газетах объявления о свадьбах, рождениях и смертях печатают на одной странице. Воистину прав булгаковский Воланд: чтобы планировать, надо иметь прогноз на сколь-нибудь приличный срок, скажем, лет на тысячу.

В ближайшие десятилетия человечество начнет душить энергетический голод. Бездарно растратив за полвека запасы ископаемых, нам вот-вот придется столкнуться с нехваткой энергии. Предположим, найдется гениальный изобретатель, разгадает загадку управляемого термоядерного синтеза и затопит земной шар потоками дешевой энергии, Нетрудно догадаться, что при подобном развитии событий паразитизм и разложение огромной части населения достигнут такой степени, что общество уэллсовских элоев покажется суровой Спартой.

Смерть – безусловное зло, но, допустим, нашлось средство Макропулоса, обнаружена волшебная пилюля, и смерть – побеждена. Мне страшно и подумать о таком будущем.

Человека вечно будет преследовать тоска по райской нераздвоенности, по первозданной цельности, утраченной согрешившим Адамом. И пока живы люди, будет слышен вопль: долой сложность, назад к простой жизни, век живи – век учись, а все равно дураком помрешь. Глубочайший смысл библейской истории состоит в том, что человек обречен на свободу и познание. Познающий смертный человек в полном сознании того, что загадка мира навсегда останется нераскрытой – свободен.

И еще о науке: Бердяев, говорил, что: «математическая физика, самая совершенная из наук, дальше всего отстоит от тайн бытия, ибо тайны эти раскрываются только в человеке и через человека, в духовном опыте и духовной жизни». Я думаю, это неверно. Вдалеке от тайны бытия располагаются отчужденные результаты научной деятельности. Само же научное познание, в том числе и математическое и физическое – личностны и движимы страстью. Безличны – отделившиеся от их творца формулы, расположившиеся на страницах ненавистных студентам учебников. Хорал Баха, растасканный на шлягеры, столь же далек от тайны бытия как эти формулы.

Адам был наказан не за неблагонамеренный образ мысли, – Адам наказан за проступок. А между тем – Адам был совершенным человеком, и обладал почти беспредельным пониманием жизни. Здесь еще одна тайна. Между знанием и поступком пролегает неустрашимый разрыв. Никакое знание не обязывает действовать меня тем или иным образом. Как же жить, как, набрав ложку супа, не застыть в недоумении и донести ее до рта?

Вера с большой буквы предлагает нам решение, основанное на доверии к Б-гу. Тайна Мира останется нераскрытой, но жить-то надо, и Вера-доверие делает жизнь переносимой. Тайны Субботы, цецит и тфилин останутся тайнами, но Б-г дурного не посоветует. Истории Адама и Эдипа рассказаны о нас и для нас. Никому не избежать судьбы Адама, нам всем суждено пытаться понять мир, смириться с невозможностью понимания и умереть. Но в той же мере должно бежать участи Эдипа, по-видимому, без Веры – от этой участи не уйти.



Дора Штейман

Воронежская ссылка Мандельштама

*Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году – и столетья
Окружают меня огнем.*

Осип Мандельштам



июне 1934 года, не по своей воле, приехал в Воронеж и прожил здесь около 3-х лет, будучи вырванным из привычного окружения литературной среды Осип Эмильевич Мандельштам. Замечательно, что вопреки страшному конфликту, вопреки положению изгоя, он сохранил ту внутреннюю свободу и достоинство, которые позволяют видеть ему красоту, радоваться присутствию человека на земле. Его поэзия становится преодолением несвободы. И, несмотря на, казалось бы, непреодолимые трудности, он сохранил свое поэтическое восприятие окружающего его мира, свое восхищение жизнью, свою боль и страдание, то, без чего нет поэзии. Мандельштам остался в Воронеже, обогатив русскую и мировую поэзию поэтическим сборником «Воронежские тетради». Анна Ахматова писала: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем несвободен». Мандельштам в Воронеже, это конечно, в первую очередь, многочисленные стихи, написанные в этом городе, дома, в которых жил поэт, а главное, это круг людей, с которыми он общался, этот круг достаточно широк, но не спасли его от одиночества. Об этих знакомых Мандельштама известно много, о других совсем мало. Но об этом несколько ниже.

Воронежская ссылка Мандельштама была уготовлена ему за самоубийственное стихотворение о Сталине («Ода о Сталине»), за которое он поплатился жизнью. Сталин сохранил жизнь своему подданному, он дал указание: «изолировать, но не ликвидировать».

«Ода о Сталине»

Мы живем под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны.
Только слышно кремлевского горца
Душегубца и мужикоборца.
А где хватит по полразговорца
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы как черви жирны,
А слова как пудовые гири верны.
Тараканьи смеются усища
И сияют его голенища.
А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей
– Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подкову кует за указом указ –
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь,
Кому в глаз.
Что ни казнь у него, то малина
И широкая грудь осетина.

Так случилось, что самый герметичный из поэтов, самый хрупкий, отнюдь не богатырь, написал стихотворение против Сталина, против тоталитаризма. Существовало мнение, что О. Мандельштам бывал в Воронеже еще в 1919 году. Основанием для этого – напечатанные статьи Мандельштама в журнале «Сирена», издававшимся в Воронеже поэтами-имажинистами под редакцией Владимира Нарбута; в № 4 и № 5 была напечатана статья О. Мандельштама «Утро акмеизма». В этих же номерах журнала «Сирена» были напечатаны стихи Есенина, Александра Блока, Андрея Белого, Валерия Брюсова.

Редакция журнала «Сирена» находилась в Воронеже в доме № 44 по Проспекту Революции. Приехав в Воронеж,

Осип Мандельштам и его супруга, Надежда Яковлевна, скитались по частным квартирам. С наступлением холодов Мандельштамы поселились на 2-ой Линейной улице, теперь это улица Швейников, дом 46. Дом этот сохранился, эта улица маленькая, узкая и кривая, и дом располагался ниже, гораздо ниже улицы, как бы в яме, по этому поводу Мандельштам писал:

Это какая улица?
Улица Мандельштама,
Что за фамилия чертова
Как ее не вывертывай
Криво звучит, а не прямо.
Мало в нем было линейного,
И поэтому, эта улица
Или, верней эта яма так и зовется,
По имени этого Мандельштама.
У чужих людей мне плохо спится
И своя-то жизнь мне не близка.

Я скажу тебе с последней

Прямотой:
Всё лишь бредни – шерри-бренди –
Ангел мой.
Там где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота.

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну а мне – соленой пеной
По губам.

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Ой-ли, так-ли, дуй-ли, вей-ли –

Все равно;
Ангел Мэри, пей коктейли,
Дуй вино!

В Воронеже жизнь возвращалась медленно, поэзия вернулась, внезапно и бурно апрельскими днями 1934 года, когда пробуждается природа и так приятно пахнут синие пласты чернозема. «Чернозем» – первое стихотворение ссыльного Мандельштама в Воронеже.

И в голосе моем
после удушья
Звучит земля –
последнее оружие
Сухая влажность
черноземных га.

Мандельштам стал ездить по области и отдаваться простору, и природа врывается в его лирику. Это стихи про щегла. С тех пор Воронеж стал для многих «Страной щегла». Это был своеобразный гимн птице-красоте-вечности и создал дивные варианты стихотворения, а за тем перенес свою любовь на птицу снегиря.

И еще один из воронежских адресов Мандельштама. Ул. Фридриха Энгельса, д. 13. Это были одни из наиболее благоустроенных квартир Мандельштама. На этом доме, к 100-летию Осипа Мандельштама была сооружена мемориальная доска. Возможность возникла ввиду того, что научные сотрудники Воронежского университета передали свой гонорар на изготовление мемориальной доски.

В этот дом, в августе 1936 года, чтобы познакомиться с автором «Камня» пришла Наталья Штемпель. Впоследствии она стала другом семьи Мандельштамов. Все, читатели и поклонники творчества Мандельштама обязаны ей. Благодаря ей, «Воронежские тетради» были спасены из пылающего Воронежа во время оккупации города, 5 июля 1942 года. Первое знакомство кончилось тем, что Наташа ушла в слезах. Мандельштам накричал на нее, когда Наталья на его просьбу прочитать какое-нибудь его стихотворение прочла: «Я потеряла

нежную камю» «Это самое плохое стихотворение!» – кричал Осип Мандельштам. Но потом, в поисках слушателей он приходил в техникум, где Наташа работала преподавателем литературы, вызывал ее, чтобы прочитать только что написанное стихотворение.

Вскоре Мандельштам познакомился с высланным из Ленинграда литературоведом С.Б. Рудаковым, ставшим ему близким другом. Рудаков вел ежедневную запись своих встреч и бесед с Мандельштамом. Осип Эмильевич диктовал ему свои стихи, мысли о поэзии. К сожалению, все блокноты с этими записями пропали у жены Рудакова. Сам же Сергей Борисович Рудаков погиб на фронте в январе 1944 года. Помимо этих записей Рудаков продублировал свой дневник в письмах к жене. Эти письма хранятся в Петербургском музее в Пушкинском доме. По этим материалам Э. Герштейн опубликовала большую статью в 1988 году в литературном альманахе «Подъем» в Воронеже.

Из воспоминаний Натальи Евгеньевны Штемпель: «У Осипа Эмильевича создались привычки читать мне каждое новое стихотворение, да и читать кроме меня было абсолютно некому. Последние полтора года Мандельштамы жили в полной изоляции. Несколько позднее, я их познакомила с профессором Загоровским, психологом. Он не побоялся общения с опальным поэтом. Загоровский помогал Осипу Эмильевичу и материально, т. к. временами жить было не на что. Мы с Осипом Эмильевичем и Надеждой Яковлевной часто гуляли, посещали Воронежские музеи, часто бывали на симфонических концертах, в филармонии, когда приезжал кто-то из знаменитостей. В те годы филармония располагалась в прекрасном здании, бывшего «дворянского собрания», на улице Чайковского. Здание полностью разрушено во время войны».

Жил Александр Герцович,
Еврейский музыкант, –
Он Шуберта напевчивал,
Как чистый бриллиант.

И всласть, с утра до вечера,
Заученную вхруст,

Одну сонату вечную
Играл он наизусть...

Что, Александр Герцович,
На улице темно?
Брось, Александр Герцович –
Чего там! Все равно!

Пускай там итальяночка,
Покуда снег хрустит,
На узеньких, на саночках
За Шубертом летит.

Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть,
Там хоть вороньей шубою
На вешалке висеть.

Все, Александр Герцович,
Заверчено давно.
Брось, Александр Скерцович.
Чего там! Все равно!

27 марта 1931

«В период нашего знакомства, – продолжает Наталья Евгеньевна, – Осип Эмильевич много писал и это радовало и его и нас, т. е. Надежду Яковлевну и меня. Как-то Осип Эмильевич попросил Надежду Яковлевну переписать для меня воронежские стихи и ненапечатанные стихи 1932-1934 гг. Получилось 3 больших блокнота. Под каждым стихотворением Мандельштам собственноручно ставил дату и букву «В» (Воронеж). Эти блокноты Осип Эмильевич называл «Наташина книга», кроме этого у меня сохранились автографы стихов и эпиграмм, и отдельно «Ода о Сталине», которую Осип Эмильевич просил уничтожить, но я сохранила. В июле 1942 года буквально за несколько часов до оккупации, я с мамой и небольшим коллективом преподавателей покинули пылающий огнем город под градом осколков бомб и арт. обстрелов. Уходили налегке, но архив Мандельштама я взяла... Большой радостью последних лет моей жизни является широкое признание

Осипа Эмильевича читателем, в котором он так нуждался при жизни». С начала 1935 года Осип Эмильевич работает в Воронежском радиокомитете. Он подготовил передачу «Молодость Гете», радиокomпозицию об А. Блоке, вступительное слово к опере Глюка «Орфей и Эвридика», передачу «Гулливвер». С 7 октября 1935 года по 1 августа 1936 года Осип Эмильевич работает литературным Консультантом в Большом Советском театре (так тогда назывался Воронежский драматический театр). С директором театра Вольфом и главным режиссером Энгелькорном сложились у Мандельштама хорошие отношения.

Немного о поэзии Мандельштама

В 1916 г. вышел его поэтический сборник «Камень». Это было событием в литературе, событием оцененным много позднее. В тоненькой книге молодого поэта уже были явлены черты новой поэзии. «Камень» давал почувствовать плотность, тяжесть реального мира. В этих стихах передана вещьность мира. Здесь Осип Эмильевич показывал легкость, абсурдность и крайность поэтических конструкций.

Некоторые литературоведы желали приписать поэта не к акмеистам, а к русским лирикам прошлого века, к философской поэзии, прежде всего к Тютчеву. Предполагают, что название книги «Камень» восходит к Тютчевскому стихотворению „Probleme“, начинающемуся строками:

С горы скатился камень
Лег в долине.
Как он упал?
Никто не знает ныне.

А вот что говорил Осип Эмильевич об акмеизме: «Акмеизм 23-го года не тот, что 1913 года. Вернее акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь «совестью поэзии». Он суд над поэзией, а не сама поэзия. Не призирайте современных поэтов. На них благословение прошлого».

Андрей Вознесенский к 100-летию поэта, в статье «Слово – это Бог», опубликованной в газете «Известия» 15 января 1991 г., писал: «Случайно ли, 15 января нашего взбесившегося века, перед своей кончиной века – эта дамоклова апокалипсическая дата совпадает со столетним юбилеем хрупкого, как все драгоценное, великомученика русской поэзии?»

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки?
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

Почему наша страна и век, дав чудовищные преступления тоталитаризма, дали в том же столетии высочайший взлет поэзии и людской тяги к ней? Лишь сейчас понимаешь, почему поэт выбрал своим поэтическим образом крохотную, летучую, золотую с траурными колечками осу – дикую волшебную осу-отщепенку? Это акмеистический образ? Не только... Посему он писал, чуя гибель, в одном из своих последних стихов 37-го года:

Вооруженный зрением
Узких ос,
Сосущих ось земную,
ось земную...

Вслушайтесь, поймите: Ос... это из наступающей лагерьной тьмы «СОС». Из небытия общей ямы доносится до нас имя поэта, чтобы не забыли. Эти осы мучительно звенят по всем его срокам:

«Оссиан», «остры», «особь» – ос, ос, Осип...
Завидовать могучим, хитрым осам,
О, если б и меня, когда-нибудь могло
Заставить – сон и смерть минув –
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную...
О. Мандельштам, 1937 г.

Стихи Мандельштама «О неизвестном солдате» провидческие, они проникнуты предощущением космической эры и вместе с тем обреченности поколения. Космизм – наиболее яркая особенность, присущая замыслу этого стихотворения. «Стихи о неизвестном солдате» представляют философскую тему протеста человека с «небесными силами». Это стихотворение было закончено Мандельштамом в феврале-марте 1937 г.

Аравийское месиво, крошево
Начинающих смерть скоростей –
Это зренье пророка подошвами
Протоптало тропу в пустоте –
Доброй ночи! Всего им хорошего
В холодеющем Южном Кресте.

В последних строфах стихов «О неизвестном солдате» выражена тревога не только за судьбы людей, но и за судьбу всего мироздания. Поэт не знал еще об атомных бомбардировках, но в сложных фантастических образах – намекнул на возможность космических сдвигов и катаклизмов.

К сожалению, и по сей день в Воронеже нет улицы имени Мандельштама. И сегодня еще не вышли в Воронеже отдельной книгой «Воронежские тетради», хотя издали их отдельной книгой и в Амстердаме, и в Париже. В Нью-Йорке в 1970 году были изданы «Воспоминания Надежды Мандельштам». В 1966 году в № 1 литературного журнала «Подъем», издававшегося в Воронеже, благодаря большим усилиям профессора Воронежского университета А.И. Немировского была осуществлена одна из первых публикаций «Воронежских тетрадей» Мандельштама. Немировскому удалось уговорить тогдашнего секретаря Обкома КПСС по идеологии В.Т. Усачева дать разрешение на публикацию «Воронежских тетрадей»

Но вернемся в Воронеж 1934-1937 годов, когда сюда приехали Мандельштамы. Как встретили их писатели? По-разному, одни сторонились, не желая себя мारать опасным знакомством, другие помогали ретиво НКВД мучить недобитую жертву. Из воспоминаний замсекретаря

(председателя) Союза писателей Воронежа Ольги Кретовой: «Мандельштам был для меня Terra inkognito, до его приезда в Воронеж на высших педагогических курсах, ни в 1934 г. в докладе Бухарина на 1-м съезде советских писателей, делегатом которого я была, о поэзии Мандельштама не было упомянуто, книг Мандельштама я нигде не встречала. Когда стало известно, что Мандельштам едет в Воронеж, мне было очень любопытно, какой же он? И вот, он с женой Надеждой Яковлевной приехал. Стали заходить в Союз писателей. Осип Эмильевич стал предо мною человеком особенным, ничем не похожим ни на одного писателя. В нем было все свое..., только одному ему присущее. За что был выслан Мандельштам, мы не знали. Первые 2 года начальство к нему относилось гостеприимно. С 1936 г. Мандельштаму не давали работать ни на радио, ни в театре, где он был литературным консультантом, ни в печати. Отношение к Мандельштаму круто изменилось после «Постановления ЦК ВКП(б) 1936 г. о формализме». В Воронежской писательской организации состоялось позорное собрание, где мы, «братья писатели» отлучали, отторгали Мандельштама от литературы, подвергли остракизму. Одни делали это убежденно, другие через горечь и боль. Мандельштам осунулся, стал сплошным комком нервов. Его жена Надежда Яковлевна приходила в Союз писателей с заявлениями о материальной помощи.

Заместители секретаря Союза писателей накладывали резолюцию: «отказать». Эти документы хранятся в Воронежском областном архиве. Далее, – продолжает Ольга Кретова, – Мне мучительно стыдно за свою статью, опубликованную в газете «Коммуна», где я клеймила троцкистов и других классовых враждебных элементов, среди них и Осипа Мандельштама». Так закончила свои воспоминания Ольга Кретова.

23 апреля 1937 г. Романовский и писатель Михаил Булавин, «Литературный Воронеж» (журнал), характеризуют Мандельштама и группу писателей Стефан, Айг, Калецкий как троцкистов, которые пытались внести в литературные коллективы своей антисоветской агитацией дух маразма. Несколько лет спустя О. Кретова написала

книгу «Рубцы на сердце», где она каялась в своих поступках в отношении Мандельштама.



Памятник Осипу Мандельштаму в Воронеже. Автор бронзового памятника московский скульптор Лазарь Гадаев

Вскоре последовал арест Мандельштама, и был он отправлен на Дальний Восток в лагерь для заключенных, где и погиб...

В год столетия со дня рождения Мандельштама, в Воронеже проходили Международные Мандельштамовские чтения, а в Воронежской филармонии проходили лекции-концерты, посвященные Осипу Мандельштаму. Там также вели рассказ о Наташе Штемпель, вдохновившей поэта на прекрасные стихи. Тетрадь Воронежских стихов Мандельштама венчало заглавие «Наташина книга». В своих воспоминаниях Наталья Евгеньевна писала: «Город не может забыть поэта, воспевшего и прославившего его имя».

Государственная Воронежская телевизионная компания сделала своими зрителям подарок – «Воронежские тетради» Мандельштама. Можно ли снять поэтический сборник? Создателя нового фильма избрали невероятно трудный вариант рассказа – создать образ тоскующей души поэта, опираясь на строки его стихов. Перелистывая страницы переживаний человека, страдающего от несвободы, от несправедливости, от жестокости века волкодава. Музыка Моцарта, Верди, Малера, Стравинского поддерживают эмоциональное состояние мандельштамовской поэзии. В памяти остается то, ради чего был создан фильм – мандельштамовская боль, мандельштамовская тревога, мандельштамовская мощь.

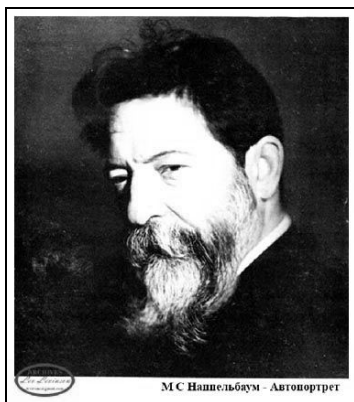
2 сентября 2008 г. в Центральном цирке города Воронежа был установлен памятник Осипу Мандельштаму.



Лев Левинсон
Вехи и судьбы фотографа и
его героев
к 140-летию со дня рождения
М.С Наппельбаума



а время последней публикации предыдущего материала о Наппельбауме на сайте портала «Заметки по еврейской истории» (**«Наппельбаум – Известный и Неизвестный, или невыдуманные истории»**) я получил многочисленные отклики и много новых, ранее неизвестных работ, за что приношу ВСЕМ приславшим свою искреннюю благодарность. Особенно я благодарю Шумихина Виктора Владиславовича из Москвы, Светлану Черняк из Риги и Михаила Александровича Камионского из Кельна.



В истории фотографии немало славных имен мастеров, творивших в жанре портрета. И все же среди них имя Моисея Соломоновича Наппельбаума является, пожалуй, наиболее значительным. Родившись в 1869 году, он прошел долгий жизненный и творческий путь. Судьба

распорядилась так, что ему посчастливилось встретиться с выдающимися людьми двух важнейших исторических этапов: периода, когда на смену XIX веку пришел век XX, и эпохи становления новых социальных отношений после октября 1917 года. (Анри Вартанов – «Советское фото», №11-1988).

«Замечательный советский фотопортретист М. Наппельбаум сделал за свою долгую жизнь великое множество снимков, запечатлевших выдающихся общественных деятелей, представителей литературы, искусства, науки. Рассматривая его портреты, будто встречаешь давно тебе знакомых, внутренне значительных, наделенных сложной духовной жизнью людей. И вместе с тем узнаешь почерк фотохудожника, которого затем уже никогда не спутаешь с кем-либо еще. Его отличает не только приверженность к одному источнику света, дающему глубокие тени, выявляющему характерные черты лица, Наппельбаум работал в той разновидности жанра, которую можно было бы назвать психологическим фотопортретом. Минимум внешних эффектов, аксессуаров, скупость жестов и поз, и при этом умение раскрыть внутреннее состояние человека, глубинные грани личности». – (Анри. Вартанов – «Советское фото», № 1, 1986).

«Моисей Соломонович Наппельбаум для меня – это целая эпоха. Этот человек был не просто фотографом, но, мне кажется, он умел видеть и передавать сущность своих героев. У него был добрый взгляд, и он умел отразить свою любовь и свое видение. Его портреты отличаются красотой и особой выразительностью» – Наталья Соломоновна Михозлс

Наппельбаума помнят не только за фотографии в ателье, но и за то, что он внёс существенный вклад в развитие портретной фотографии. Внедрённые им методики сейчас воспринимаются как само собой разумеющееся.

Наппельбаум был выдающийся фотомастер, создавший собственную, только ему присущую творческую манеру исполнения студийного фотопортрета. В основу этой манеры он положил особые приемы работы со светом, позволяющие создавать аскетичный и одновременно яркий и

достоверный образ портретируемого. При кажущейся простоте портреты Наппельбаума полны внутреннего драматизма.

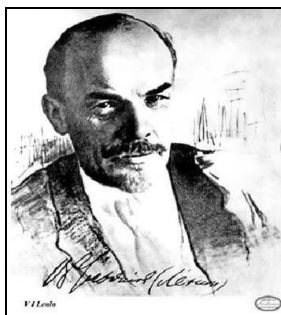
Интерес автора этой статьи к Наппельбауму – вызван тем, что Моисей Соломонович «подарил» ему жену в результате чего у меня возникла идея собрать, разбросанные по всему миру работы М.С. Наппельбаума, благо к этому есть и повод – в декабре прошлого года исполнилось 140 лет со дня его рождения.

Каждая деталь жизни и творчества таких людей, как Моисей Соломонович, значительна и важна. И почти каждая фотография из семейных альбомов – есть черточка того времени, которое нам предшествовало, и, не уважая наше прошлое, нельзя стать достойными людьми.

Мною был собран и обработан огромный материал, относящийся к жизни и творчеству Моисея Соломоновича. В результате этого были обнаружены ряд ранее неизвестных и нигде ранее не публиковавшиеся работ, каждая из которых связана со своеобразной историей.

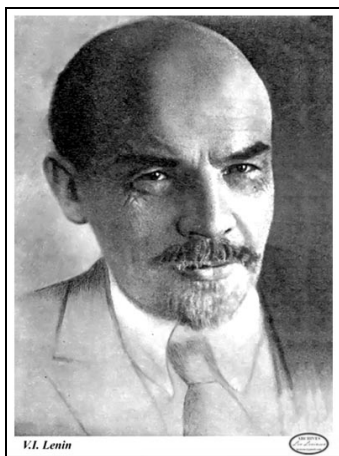
Я немного нарушу ход хронологического повествования и начну не с ранних работ Наппельбаума, а с работы, сделавшей его известным за пределами революционной России и сделавшим его виднейшим советским мастером портрета.

История создания замечательного портрета В.И. Ленина



Наппельбаум по праву считался и считается виднейшим советским мастером портрета, а его путь в советское фотоискусство начинался в 1918 г со знаменитого на весь мир портрета В.И. Ленина. Портрет сделан в те годы,

когда, казалось, мир перевернулся! Ленин – вождь, совершивший революцию, который поведет народ к Светлому Будущему! Именно в этот момент и в период «святого» почитания сделан этот снимок, который ярко передал чувства фотохудожника Наппельбаума. То, что это автор «красного» террора, уничтоживший русскую интеллигенцию и положивший начало массовым репрессиям и голоду – еще неизвестно. Это все несколько позже.



Интересно как сам Наппельбаум рассказывает о своей работе над портретом Ленина:

«По дороге в Смольный я с волнением думал о предстоящей встрече с великим человеком. Удастся ли мне сделать достойный портрет?»

Портретов Ленина в то время еще не было. Наппельбауму предстояло первому запечатлеть его образ для истории.

«Я смотрел на склоненную над столом голову Ленина, старался уловить энергичный, живой взгляд его чуть прищуренных глаз, в которых светился острый, пытливый ум. Я следил за быстро меняющимся выражением его подвижного лица. В его лице, в каждом жесте, в том, как он разговаривал, как смотрел, слушал, в брошенном на меня взгляде – во всем чувствовались неподдельный интерес, глубокое уважение к человеку.

Какими неуместными показались мне все мои излюбленные приемы, световые эффекты, изломанные линии! Я понял, что только совершенными, самыми строгими и незатейливыми средствами можно правдиво воплотить образ Владимира Ильича.

Я решил сфотографировать голову Ленина крупным планом. Чтобы очертить линию его широких плеч, я вложил пластинку горизонтально, а чтобы передать его полный ума, живой, прозорливый взгляд, попросил Владимира Ильича смотреть в аппарат.

Меня тревожил серый, однотонный свет хмурого дня. И вдруг выглянуло солнце и осветило своими лучами Владимира Ильича...

Когда В.И. Ленину показали его портрет и попросили автограф для распространения фотографии, он поставил свою подпись. А затем на том же листе бумаги внизу написал: «Очень благодарю товарища Наппельбаума. Ленин».

Признаться, я был потрясен, неожиданно получил благодарность от Владимира Ильича... («От ремесла к искусству», М., «Искусство», 1958).»

После этой работы Наппельбаум стал, если так можно сказать, официальным фотолетописцем Советской эпохи и через его объектив прошли буквально ВСЕ государственные и партийные деятели Советского государства, от многих из которых, если бы не фото Наппельбаума, не осталось бы и следа.

Перед его камерой кроме Владимира Ильича стояли и Дзержинский и Менжинский, а также Троцкий, Каменев и Зиновьев, Ворошилов и Буденный, Молотов и Литвинов.

Судьба была к нему благосклонна: сидеть самому ему не пришлось.

Записка Ленина: «...с благодарностью и коммунистическим приветом...» долго служила ему охранной грамотой. Но не спасла от Соловков старшую дочь Иду.

Перед нами молодые Буденный, Ворошилов и Каменев, безвременно ушедшие из жизни Дзержинский, Урицкий и Фрунзе, не молодые, но которых уже тоже нет

Димитров, Калинин и Молотов и многие, многие другие, которых давно уже нет.



Первый ряд слева направо: Буденный С.М, Воровский В.В., Громов М.М., Дзержинский Ф.Э., Димитров Г.М. Средний ряд: Калинин М.И, Каменев О.Б., Крупская Н.К., Куйбышев В.В., Ленин В.И., Ленин В.И. Нижний ряд: Ленин В.И., Луначарский А.В., Молотов В.М., Урицкий М.С., Фрунзе М.В., Чкалов В.П.

Кроме официальных лиц перед объективом Наппельбаума прошла галерея лиц, которых он любил снимать и со многими из которых дружил: Шаляпин, Бехтерев, Блок, Гумилев, Ахматова с ниткой бус на царственной шее, Андрей Белый, Феодосийский Зевс – Максимилиан Волошин, советский граф – Алексей Толстой, Татлин, Качалов, Константин Сергеевич Станиславский, Мейерхольд и Райх и Есенин – в предсмертной тоске, с потухшей папиросой между пальцами.

Певицы Большого театра любили позировать в норковых или лисьих боа наброшенных на плечи. А вот Хачатуряну он сам посоветовал покрасоваться в шубе, уж очень величественным выглядел в ней Арам. Длиннющий, худой Михалков появился с торчащей из кармана пиджака «Правдой». Это было сразу после присуждения ему и Эль-

Регистану Сталинской премии за гимн. Так и запечатлел его с развернутой газетой в руках.



Видятся отдельные детали: руки Давида Ойстраха и Соломона Михоэлса, трубка Ильи Эренбурга, монокль Михаила Кузмина, старый, потрепанный портфель народовольца, академика Морозова...

К сожалению, в рамках одной статьи невозможно привести даже только перечень тех кого снимал Соломон Михайлович – их более 800. Я привел далеко неполный перечень тех немногие работ, которые мне прислали, и которые мне удалось восстановить и еще раз приношу БЛАГОДАРНОСТЬ ВСЕМ тем, кто присылал мне эти и другие работы.

К сожалению не все и не всегда указывали дату, когда было сделано то или иное фото, и я буду благодарен всем, кто поможет уточнить даты, приведенных выше снимков.

Дальше проследим некоторые, многим неизвестные, хронологические вехи на пути Мастера.

Минск 1907

Здравствуйте, уважаемый Лев!

Посылаю Вам портрет дамы работы Моисея Соломоновича Наппельбаума, Минск, 1907 год. Там, видимо, он начинал свою деятельность. Эту фотографию мне отдала Исаева Полина Васильевна, проживающая в Дубне Московской области. Снимок был в альбоме ее мужа, имя дамы неизвестно.



Еще две минские фотографии

Эти фотографии прислала мне Светлана Черняк из Риги. Фотографии были сильно повреждены и я, насколько возможно, их восстановил.

Одна из этих фотографий уже экспонировалась на персональной странице Светланы на сайте БРА. Ориентировочная дата фотографии 1905-1907 гг.



На двойной фотографии справа стоит ее прабабушка **Софья Иосифовна Герасимович** (13.06.1882-12.1959), урожденная минчанка. В 1905 г. Софья Иосифовна вышла

замуж за Пашкова Бориса Николаевича и в 1907 году они переехали в Москву, где у них родились двое детей. В 1912 году прадед Пашков Б.Н. закончил Московский университет и работал в госпиталях врачом-терапевтом в Самарской губернии в Оренбурге и в Камышлове, а с 1926 года в г. Шадринске. Софья Иосифовна работала вместе с ним сестрой милосердия, активно участвовала в женских комитетах по ликбезу и работе с детьми. Довольно тяжёлая судьба – её брата, Герасимовича Михаила в 1921 г. расстреляли белогвардейцы, когда он решил с семьёй остаться с Советами. Сына Пашкова Бориса в 1937 г. репрессировали, и он 20 лет провел в лагерях. В 1954 году его реабилитировали, и он стал известным химиком.

Софья Иосифовна очень любила фотографироваться.

К сожалению, о неизвестной, которая на фото сидит, только предполагаю, что это наша родственница.



«Одиночный» портрет – это двоюродная сестра Софьи Иосифовны, имя которой, к сожалению, неизвестно.

Анна Андреевна Ахматова

Вполоборота, о, печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.
Зловещий голос – горький хмель –
Души расковывает недра;
Так – негодующая Федра –
Стояла некогда Рашель.

О. Мандельштам



Анна Ахматова, русская поэтесса, снискавшая славу еще до начала Первой мировой войны. Она как будто была избрана самой судьбой испытать неосознанную и просто унаследованную от прошлого ее современниками систему ценностей сперва под действием той волны энтузиазма, которая захлестнула массы в предвкушении грядущего коммунистического рая, а затем в условиях безумного репрессивного режима – сталинского тоталитарного государства

Нет, и не под чужим небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью был.

1961

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.
А я иду – за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.

1940

Все мы немного у жизни в гостях,
Жить – это только привычка.
Чудится мне на воздушных путях,
Двух голосов перекличка
1961

За себя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила
Под наганом,
Ни налево, ни направо
Не глядела,
А за мной худая слава шелестела.

1943

*Узкий, нерусский стан –
Над фолиантами.
Шаль из турецких стран
Пала, как мантия.*

*Вас передашь одной
Ломанной черной линией.
Холод – в веселье, зной –
В Вашем унынии.
Вся Ваша жизнь – озноб,
И завершится – чем она?
Облачный – темен – лоб
Юного демона.
Каждого из земных*

*Вам заиграть – безделица!
И безоружный стих
В сердце нам целится.
В утренний сонный час, –
Кажется, четверть пятого, –
Я полюбила Вас,
Анна Ахматова.
М. Цветаева*

Музыкальное трио им. Станиславского К.С.



На аукционе Russian Art and Books я обнаружил фотографию «STANISLAVSKY TRIO», сделанную М.С. Наппельбаумом в Москве в 1929 г. По моим изысканиям на ней изображены молодой пианист Лев Николаевич Миронов, совместно со скрипачом Михаилом Каревичем (з.а. РСФСР) и виолончелистом Владимиром Адаматским.

В музыкальных кругах Лев Миронов был уже известен, не только тем, что выступал в академическом музыкальном трио имени Станиславского, но и тем, что в

течение многих лет был аккомпаниатором Любви Петровны Орловой.

Любовь Петровна получила классическое воспитание и испытывала особое уважение и тягу к классической музыке, к «высокому искусству», к академическому стилю исполнения. Именно поэтому она была заинтересована в таком высокопрофессиональном аккомпаниаторе и партнере как Лев Миронов. Со временем их сотрудничество стало постоянным, а «Левушка» превратился в незаменимого спутника и помощника. Он был с ней в эвакуации, на концертах в госпиталях и на фронте. Он сопровождал ее в бесчисленных гастролях по стране, помогал выдерживать стрессы и нагрузки, ограждал от назойливых поклонников, утешал в усталости. Он был скромным, немногословным, но преданным и надежным. В каком-то смысле он отказался от своей индивидуальной карьеры и остался «в тени» своей знаменитой партнерши. Но трудно переоценить его значение в ее жизни. Левушка и его жена, тоже Любочка, были почти что, членами семьи Орловой и Александрова.

К сожалению больше о Каревиче и об Адаматском мне ничего не удалось найти.

Мне бы очень хотелось, чтобы Вы уважаемые читатели, подтвердили или опровергли эту мою версию

Пастернак Борис Леонидович

*Умолк вчера неповторимый голос,
И нас покинул собеседник рощ,
Он превратился в жизнь дающий колос,
Или в тончайший, им воспетый дождь.*

А. Ахматова 01.06.1960

Наппельбаум любил фотографировать Бориса Леонидовича.

Снимая его, он не уставал повторять: «Жаль, не умею лепить. Вас надо немедленно переводить в мрамор, бронзу, дерево».



Пастернак Б.Л. с женой Евгенией Владимировной и сыном Женей.
1924

В свою книгу Наппельбаум поместил один из лучших портретов Пастернака – шестидесятилетний поэт со слегка поседевшей прядью над высоким лбом, с юношески яркими глазами, с твердо сжатыми губами... «Лицо коня!»

Вот этот ПОРТРЕТ и помешал книге вовремя дойти до читателя.



Чтобы спасти книгу пошли на то, что вырвали двадцать тысяч лиц «какого-то там Пастернака...



Вместе с портретом Бориса Леонидовича Пастернака «невинно» пострадали еще три. На обратной стороне листа была Анна Андреевна Ахматова – «И поделом ей!» – подумали в Комитете, а связанный с этим листом другой, потянул за собой Соломона Михоэлса.

К сожалению многие из фотопортретов Пастернака, сделанные Наппельбаумом в разные годы не дошли до нас, а которые дошли, то их качество было невысокое.

Но мне все же повезло. Я получил ряд копий от израильского издателя Леонида Юниверга, к которому они попали от другого издателя – Ильи Рудяка, а что-то мне прислали наши читатели.

Я по возможности попытался исправить эту «техническую ошибку» поместив в данной статье и Анну Ахматову и Соломона Михоэлса.

О пользе табака в искусстве фотографии

Михоэлс много курил... Когда его пригласил к себе в фотоателье Моисей Соломонович Наппельбаум, он запасся папиросами, зная, что знаменитый Мастер долго ищет нужный ракурс, усаживая в легендарное кресло. Кресло, в котором сидели, и Станиславский, и Мейерхольд, и Качалов,

и Козловский, и Ойстрах, и Ахматова, и Пастернак, и Шостакович... не хватило бы тетрадки, чтобы перечислить актеров. Писателей, поэтов, композиторов, художников, всех, кто облокачивался на те подлокотники с львиными головами. Актер разговаривал, с возвышающим над ним фотографом на мамелошн, на великолепном идиш, с хохмами с притчами, как умел Михоэлс. Но что-то не получалось с позой, с говорящими руками, пока Соломон Михайлович не попросил разрешения закурить. И то, как он доставал пачку из кармана брюк, и то как вынимал из нее сигарету, как прикуривал, как держал ее между пальцами, как «смачно» затягивался и выпускал дым, не ускользнуло от опытного глаза Мастера и в миг решило композицию портрета.



«Жаль, что Вы ни не курите, Моисей Соломонович, а то бы мы бы до ночи разыгрывали пьесу «О пользе табака в искусстве фотографии» – пошутил актер. (Илья Рудяк «Чемодан Михоэлса»)

«Сваха» Наппельбаум»

Ранней весной 1935 г. двое молодых людей будущий писатель – юморист Борис Савельевич Ласкин и его старший брат Марк, прогуливались по Кузнецкому Мосту.



День был погожий, братья никуда не спешили и, поэтому, медленно фланируя и постоянно заглядывая в витрины магазинов, они продвигались вниз к Петровке. У дома № 5 на левой стороне Петровки они остановились.

Дом этот был почти ничем не привлекателен среди пестрящих витрин здешних зданий. Заведение, которое располагается здесь, становится интересно, только если необходимо сфотографироваться, отредактировать свой фотопортрет или получить другие услуги фотохудожника и стали обозрывать витрину фотоателье, в котором трудился знаменитый М.С. Наппельбаум – фотохудожник, вошедший в историю отечественной фотографии.

Перед ним предстала огромная витрина, заполненная многочисленными портретами. Внезапно их внимание привлекла фотография молодой девушки под названием «Невеста».



А надо сказать, что оба брата были известными московскими ловеласами. «Ба! – воскликнул один из них – это как раз невеста для меня!» «Нет для меня» – воскликнул другой.

Впоследствии каждый из них утверждал, что это он воскликнул «Ба!».

Но не в этом суть. Они открыли громоздкую стеклянную дверь и через тамбур попали в фотоателье. Фотоателье работало в обычном режиме. Посетители получали квитанции на кассе, быстро делался снимок, и клиентам оставалось только забрать готовое фото.

«Могли бы мы получить адрес молодой прекрасной девушки, портрет которой выставлен в витрине» – обратились молодые люди к приемщице.

Но молодая приемщица была непреклонной, и только появление самого Наппельбаума позволило решить проблему с именем и адресом «Невесты»

Ею оказалась некто Софа Фельтенштейн студентка 3 курса МИСИ.

Дальше все было, как говорится делом техники и уже 18 декабря этого же 1935 г «Невеста Наппельбаума» вышла замуж за Марка Ласкина, но перед этим Марк также решил сфотографироваться в качестве уже официального жениха у своего «свата» – М.С. Наппельбаума.



Молодые прожили долгую и счастливую жизнь и в 1985 г. справили ЗОЛОТУЮ СВАДЬБУ, а «Невеста Наппельбаума» дожила до 92 лет, окруженная любовью дочери, внуков и правнуков.

Вот так знаменитый Наппельбаум невольно стал свахой, а я (Лев Левинсон) через почти 30 лет, после описываемого события, стал мужем дочери «Невесты Наппельбаума» Софы Ласкиной – Ирины.

За две недели до Великой Отечественной

Это были последние снимки мирного времени семьи Цукерманов. Через 2 недели начался совсем другой отсчет времен и событий. Много пришлось пройти.



Цукерманы Анна и Игорь
6 июня 1941г.



Тамара Цукерман
6 июня 1941г.

Вначале был Горький, куда они попали после знаменитого 16 октября, когда казалось, что немцы вот-вот войдут в Москву. А потом война погнала их семью все дальше и дальше. Маленькая Тамара хорошо помнит весь этот путь. Сначала из Горького в Астрахань по Волге. Их пароход несколько раз обстреливали немецкие самолеты. Когда возникла угроза и там, они эвакуировались в теплушках к Челябинску. Их бомбили и, хотя бомба попала не в их вагон, а в соседний, но и их вагон сгорел со всеми пожитками. Вскоре после этого умер в дороге полуторамесячный Тамарин брат Лева и был похоронен где-то в пути.

После Челябинска была Караганда и только в 1944 году семья вернулась домой в Москву.

Многое пришлось пережить, но всегда светлым пятном, светлой вехой оставались, бережно хранимые фотографии сделанные Наппельбаумом и воспоминания об этом светлом довоенном дне.

Уланова Галина Сергеевна

«Передо мной была не вообще балерина, а Уланова – воплощение поэзии... Мне хотелось воспроизвести обаяние

ее совершенного таланта, восхитительную прелесть ее танца, пленительную прозрачность и нежность, которые сочетаются с жизненной силой, вдумчивым проникновением в образ».

М. Наппельбаум «От ремесла к искусству».



Одна из последних работ Наппельбаума

После войны Моисей Соломонович сам снимал реже. Это и возраст и подготовка к персональной выставке и, конечно, много времени занимала его будущая книга «От ремесла к Искусству», которая вышла уже, к сожалению, после его смерти.

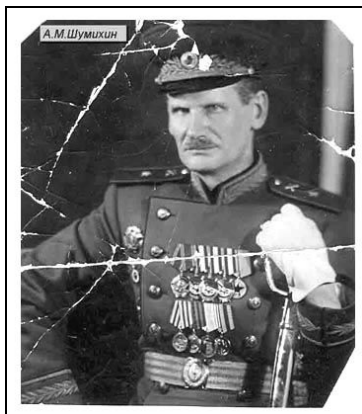
Много времени отнимала у него рутинная работа в ателье на Арбате д. 40, которым он заведовал.

Все же МАСТЕР иногда снимал и сам.

Совсем недавно я получил письмо из Москвы от неизвестного мне ранее Виктора Шумихина:

«Уважаемый Лев. Увидел Ваш комментарий к публикации «Семь братьев и одна сестра» в сетевом журнале «Заметки по еврейской истории» относительно портрета работы Наппельбаума. Речь идет о портрете моего

деда, генерал-майора артиллерии Артемия Михайловича Шумихина. К сожалению, у меня есть только отсканированный вариант копии этого портрета плохого качества».



Действительно копия была очень плохого качества и к тому же сильно повреждена.

К письму были приложены воспоминания Л.А. Шумихиной (Терешкович) об истории этого портрета, прочитав которые я решил попытаться восстановить портрет.

«Моему мужу необходимо было сфотографироваться для какого-то документа с выданным ему холодным оружием-саблей, и вот 23 февраля 1949 года (в выходной для военных день) мы отправились с двухлетним сынишкой на Арбат, 40, (где тогда помещалась фотостудия Наппельбаума) чтобы сфотографироваться.

Мы заказали три фотоснимка. Один – для документа мужа, один – семейный и один – сына. К нам вышел чернобородый мужчина с удивительно огненными глазами и пригласил пройти в свое помещение. Сделал портрет мужа для документа, сфотографировал нашу семейку (к сожалению и эта копия была плохая), причем прочитал нам лекцию, почему надо усаживаться именно так, а не эдак. Сфотографировал сына. Потом попросил мужа сфотографироваться в такой позе, как тому хотелось, муж не возражал.



Через несколько дней, когда фотографии еще не были готовы, муж заболел, его увезли в госпиталь.

*Мне дважды пришлось приезжать в фотостудию, так как снимок сына не получился. Когда снимали сынишку повторно, то на него прикрикнули, и он очень обиделся. Однако снимок получили, был он блестящий, но это я забежала несколько вперед. А тогда, после съемки, долгое время я не интересовалась фотографиями. Но вот однажды мне позвонили по телефону знакомые и сказали, что в витрине фотоателье на Арбате красуется портрет моего мужа. Зная его болезненную скромность, я позвонила в ателье и просила портрет с витрины убрать. Прошло какое-то время, и уже другие друзья сообщили мне, что портрет на месте... Когда муж вернулся из госпиталя, прошло еще около двух месяцев, наконец, мы поехали на Арбат. Портрета в витрине на улице не было, но он красовался внутри помещения. Когда муж попросил убрать его портрет, нам восторженно сказали: **«Ведь это же работа самого Наппельбаума!»** Сознаюсь, мы тогда не знали, кто такой Наппельбаум и что он большой мастер. Нам предложили приобрести портрет. Что мы и сделали. Уже нет на свете мужа, нет Наппельбаума, а портрет с*

личной подписью мастера украшает мою скромную комнату и восхищает всех, кто его видит. Очаровательный портрет сына и наше семейное фото также не дают забыть Арбат, 40»



Пришлось повозиться, но это того стоило.

К сожалению время не пощадило эту одну из последних работ Мастера. Где сейчас эти портреты я не знаю? Может Вы, дорогие читатели, сможете найти эту и другие еще неизвестные работы М.С. Наппельбаума.

Дорогие читатели!

Я буду, благодарен всем, кто согласится поделиться со мной имеющимися у них материалами, относящимися к жизни и творчеству М.С. Наппельбаума, их можно послать на адрес редакции.

Март 2010



Владимир Фрумкин Кафкианский мир Шостаковича

*Каждый большой художник несет в себе тайну,
разгадать которую заманчиво, но вряд ли до конца
возможно. Важно, однако, попытаться хотя бы
приблизиться к разгадке.*

Марк Арановский

Сон разума рождает чудовищ.

Франсиско Гойя

*Сон совести превращает в
чудовище самого человека.*

Марк Арановский



Советский миф долго владел моим сознанием, я жил в нем, как в скорлупе, и инстинктивно защищался от всего, что доносилось извне и противоречило его канонам. Сигналы из реальности, нарушавшие благостную картину, ранили психику, вызывая почти физическую боль. Их надо было немедленно нейтрализовать, истолковать при помощи вбитых в меня понятий и, если не забыть напрочь, то стараться о них не думать.

Вспоминать себя прежнего и свою затянувшуюся слепоту неприятно и стыдно. Одно сомнительное утешение: таких, как я, были миллионы. Мы жили в расколотом мире, охваченном энтузиазмом – и страхом, в атмосфере окрыляющих лозунгов – и неутихающих репрессий. Карл Ясперс, раньше многих постигший природу тоталитарных обществ, заметил однажды, что «в условиях террористических режимов человек испытывает небывалые, ранее непредставимые психологические муки, которые подчас гораздо острее физических, и единственный шанс уцелеть – повиновение, соучастие».

Марина Сабина приводит эти слова Ясперса в статье, повествующей о бедах и страданиях, выпавших на долю Дмитрия Дмитриевича Шостаковича и заставивших его идти на «унизительные компромиссы, которые давали основания упрекать его в циничном конформизме». Уступки режиму проявлялись как в гражданском поведении, – «Шостакович, как известно, подписал позорное письмо в «Правду», обличающее А.Д. Сахарова (сентябрь 1973-го)», – так и в творчестве композитора: «Случалось, что, предвидя крайне негативный прием нового сочинения, он «подстраховывал» его сугубо лояльными опусами. Скажем, Прелюдии и фуги были «нейтрализованы» ораторией «Песнь о лесах» и обоймой кинофильмов типа «Падения Берлина», «Встречи на Эльбе»». И все же, считает Сабина, конформистом, тем более циничным, Шостакович не был: «Настоящий конформист, ловко принаравливаясь к обстоятельствам, способен уютно устроиться при любой деспотии. А Шостакович терзался глубокой ненавистью к господствующему режиму и горько стыдился собственных, увы, неизбежных ему уступок»⁶.

Отразились ли эти терзания, эта раздвоенность не только в общественной и творческой биографии, но в музыке Шостаковича? Запечатлелось ли раздираемое «небывальными муками» сознание художника, оказавшегося заложником тоталитарного режима, в самой плоти его сочинений – в их мелодике, ткани, структуре? Когда я вплотную занялся творчеством Шостаковича (произошло это в далеком 1953-м), вопрос этот никак не мог возникнуть в моем темном мозгу. Мне было еще далеко до обобщений такого рода. То новое, самобытное, интригующее, что я находил в музыкальной палитре Мастера, осмысливалось и оценивалось мной в рамках традиционной музыкальной теории. Меня, новоиспеченного аспиранта теоретико-композиторского факультета Ленинградской консерватории, интересовало то, как Шостакович использует в своих симфониях сонатную форму – важнейший элемент симфонической драматургии. Сергей Танеев называл ее

⁶ Марина Сабина «Было ли два Шостаковича?»

<http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=1055>

«самой совершенной из всех музыкальных форм», Ромен Роллан сравнивал ее с классической трагедией.

Форма сонатного аллегро была выкована венскими классиками и заняла центральное место в симфонической и камерной музыке. Особенно прочно утвердилась она в первой части – самой действенной и конфликтной среди других частей сонатно-симфонического цикла. И не случайно: сонатная форма позволяет композитору смелее и свободнее обращаться с музыкальными темами. Здесь они не только сопоставляются и чередуются, как, скажем, в трехчастной форме (ABA) или форме рондо (ABABA, ABACA и т. п.), но и активно взаимодействуют, меняя свои очертания. Развертывание музыки отдаленно напоминает действие драматической пьесы и проходит три этапа – экспозицию, разработку и репризу. Экспозиция вводит «персонажи» – музыкальные темы – и намечает завязку «драмы». Вначале звучит «главная партия» (иногда предваряемая вступлением), ее, после переходного раздела (т. н. связующей партии), сменяет «побочная» – в ином характере и другой (т. н. побочной) тональности. Своим появлением она словно опровергает, оспаривает первую тему, стремится вытеснить ее из сознания слушателя. Рождается ощущение неравновесия, неустойчивости. Окончание экспозиции (где обычно вводится «заключительная партия») внушает мысль: «продолжение следует». Наступает разработка, самый напряженный раздел сонатной формы. Знакомые темы освещаются с новых сторон, расчлняются, преобразуются. Состояние неустойчивости достигает критической точки, требуя разрешения, разрядки. Ее приносит реприза, которая восстанавливает первоначальный облик тем и закрепляет результаты их взаимодействия. Композитор либо «примиряет» основные образы, либо углубляет различия между ними.

Своему исследованию я (по совету моего руководителя, блестящего музыковеда М.С. Друскина) дал строгое, сдержанно-академическое название: «Особенности сонатной формы в симфониях Д. Шостаковича»⁷. Между тем, как я быстро убедился, герой моей диссертации

⁷ Диссертация, в силу разных причин, осталась незащищенной – я как-то остыл к чистой теории, увлекся педагогикой, чтением популярных лекций, работой на телевидении, «гитарной поэзией»... Но результаты моих штудий были опубликованы – в сборниках «Вопросы музыкознания», вып. III, 1960, и «Черты стиля Д. Шостаковича», 1962.

обошелся с этой формой отнюдь не академически – он решительно ее преобразовал, придал ей новый облик и, как я смутно догадывался, наполнил новым смыслом, более широким, выходящим за рамки музыки в иные сферы, которые долгое время оставались недоступными моему разумению.

Уже в Первой симфонии (1925) Шостакович дерзко нарушил один из канонов классической сонатной формы: он весьма своевольно поступил с побочной темой первой части. В экспозиции она – нежный, насвистываемый флейтой прихотливо-изящный вальс, приносящий желанный покой после сурового и угловатого марша главной партии. Воспитанные на симфониях классиков – от Гайдна и Моцарта до Чайковского и Малера, – мы предвкушаем ее возвращение в репризе, где она должна прозвучать примерно так же, как прежде, хотя и в другой, «главной» тональности, как бы подчинившись ей. Но тема неожиданно возникает раньше, в разработке, на высшей точке напряжения и притом – в искаженном, трудно узнаваемом виде! От хрупкой вальсовой мелодии сохранен лишь мелодический контур, ритм механизирован, звучит она *fortissimo*, агрессивно и грубо и притом – на фоне ужесточенной маршевой темы главной партии, звучащей у медных и ударных...

Симфонисты прошлого редко вводили в разработку побочную тему, а если она и появлялась там, то не претерпевала резких изменений. У романтиков, особенно у Чайковского, певучие, прекрасные побочные темы – это нечто неземное, нереальное, недостижимая мечта, греза о несбыточном счастье. Они не принимают участия в драматических коллизиях разработки, стоят в стороне от жизненной борьбы. Задолго до Шостаковича беспощадной трансформации подверг лирическую мелодию Гектор Берлиоз в своей программной «Фантастической симфонии» (1830). Она возникает в первой части, но в роли не побочной, а главной партии: это образ возлюбленной героя симфонии, музыканта, едва не отравившегося опиумом и погрузившегося в тяжелый сон. «Сама любимая женщина, – поясняет композитор, – стала для него мелодией, как бы

навязчивой идеей, которую он встречает и слышит всюду». Наступает финальная, 5-я часть, «Сон в ночь шабаша», и «мелодия любимой возвращается еще раз, но она потеряла свой благородный и скромный характер, теперь – это отвратительный плясовой напев, пошлый и крикливый. То «она» идет на шабаш».

Деформация лирической темы у Берлиоза продиктована и обоснована придуманным автором литературным сюжетом. Между тем, в первом симфоническом детище Шостаковича нет никакой объявленной программы. То, что проделал с побочной партией 1-й части 19-летний автор, могло бы сойти за юношескую браваду, за смелый эксперимент, если бы не одно немаловажное обстоятельство: в дальнейшем (начиная с Пятой симфонии, 1937) он перестраивает 1-ю часть так, что жертвой гротескных превращений, жутких кафкианских метаморфоз могут стать (и становятся!) *любые темы экспозиции*. Для этого композитор удаляет из нее энергичные, действенные образы. Теперь она, от первой до последней ноты, – сфера тончайшего лиризма и трудных, порой мучительных раздумий, средоточие индивидуального, глубоко личного.

Главная часть симфонии обретает новый облик. Течение музыки замедляется так, что сонатное аллегро лишается темпа Allegro: 1-я часть Пятой симфонии обозначена Moderato, Шестой – Largo, Восьмой – Adagio, 1-я часть Десятой – снова Moderato, Одиннадцатой и Тринадцатой – Adagio⁸. Но в разработке движение ускоряется, и в ее неумолимо раскручивающиеся жернова композитор одну за другой бросает прозвучавшие в экспозиции темы. Возвышенно-чистый лик неспешных мелодий беспощадно уродуется, искажается, как в кривом зеркале. Напряжение растет, подводя к трагической кульминации, после которой, в репризе, восстанавливается

⁸ Та же тенденция затронула другие инструментальные циклы Шостаковича. Вот темпы их первых частей: Moderato (Первый скрипичный концерт, Альтовая соната), Andante (Второе трио, Скрипичная соната), Lento (Квинтет), Largo (Второй виолончельный концерт).

медленное течение музыки и возрождается (хотя и не полностью) первоначальный облик тем. Наиболее последовательно эта новая драматургия сонатной формы представлена в центральных симфониях Шостаковича – Пятой, Восьмой и Десятой (в первой части которой композитор обходится без ускорения темпа в разработке).

Шостакович не оставил нам никаких разъяснений о подоплеке этих преобразований. Ни слова о том, что им руководило, и была ли у него какая-либо четко осознанная цель. Мастер не любил распространяться о своем творчестве, о своих истинных художественных намерениях, уклончиво отвечал на попытки критиков проникнуть в секреты его мастерства, «поверить алгеброй» его гармонию, мелодику, принципы формообразования. Замечательный ленинградский музыковед Александр Наумович Должанский рассказывал, как, встретившись с Шостаковичем в консерваторском коридоре, поделился с ним своим открытием – теорией шостаковичевских ладов. Дмитрий Дмитриевич, внимательно выслушав взволнованный монолог теоретика, неожиданно спросил: «Ну, а как поживает ваша семья?» И ни звука не обронил по поводу развернутой перед ним стройной системы ладовых структур, объясняющих своеобразие его мелодий...

Жаль, что я не вспомнил об этой сценке, когда подошел к Дмитрию Дмитриевичу после репетиции (к ленинградской премьеры в Государственной Академической Капелле) его Четырнадцатой симфонии, чтобы попросить об интервью для Ленинградского телевидения. «О чем вы хотите поговорить?» – полюбопытствовал Д.Д. «Ну, например, о повороте к слову, который произошел в вашем творчестве в последние годы». «Какой поворот, почему поворот? – быстро и раздраженно заговорил он. – Я никогда не отворачивался от слова, всю жизнь писал на слова!» В моем вопросе Шостаковичу почудилась провокация: в интеллигентских кругах появление у него одна за другой двух «вокальных симфоний» (Тринадцатой на слова Евтушенко с «Бабьим яром» в 1-й части и Четырнадцатой на стихи Лорки, Аполлинера, Кюхельбекера и Рильке – все на

тему о смерти...) воспринималось как вызов, как желание сделать предельно конкретными свои крамольные замыслы.

Интервью не состоялось...

Подвох мерещился Шостаковичу и в тех случаях, когда речь заходила о его странных «сонатных аллегро». Отвечая критикам Десятой симфонии (1953), он с готовностью признал, что в ее первой части «больше медленных темпов, больше лирических моментов, нежели героико-драматических и трагических (как в первых частях симфоний Бетховена, Чайковского, Бородина и ряда других композиторов)». Но объяснил это не особенностью замысла, а... нехваткой мастерства, элементарным неумением воплотить свои намерения: «Мне не удалось сделать то, о чем я давно мечтаю: написать настоящее симфоническое аллегро. Оно не вышло у меня в этой симфонии, как не вышло и в предыдущих симфонических сочинениях»⁹.

Мастер публично каялся, не желая углубляться в опасную область и ничуть не смущаясь тем, что покаяния эти звучат до смешного неправдоподобно в устах автора, не раз доказавшего свою способность сочинять «настоящие симфонические аллегро». Пусть даже и такие необычные, как в первой части Седьмой симфонии, где вместо разработки дан знаменитый эпизод «нашествия» – цепь вариаций на новую, не звучавшую в экспозиции тему. И все же самые сокровенные его замыслы нашли свое воплощение в симфониях с медленными первыми частями, и прежде всего, как было сказано выше, – в Пятой, Восьмой и Десятой.

Несколько лет назад я услышал Пятую симфонию в исполнении Балтиморского оркестра под управлением Юрия Темирканова. Впечатление было ошеломляющим. Особенно – от первой части, когда после неумолимого разгона движения возникает – у труб и ударных – зычный и наглый марш, злая карикатура на тихую и трепетную тему главной партии. Манипулируя оттенками темпа и динамики, дирижер резко усилил воздействие этого эпизода, довел до

⁹ «Значительное явление советской музыки» (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича). «Советская музыка», № 6, 1954, С. 120.

предела, до жути вызываемое им ощущение трагического абсурда. Повеяло полузабытым советским кошмаром... После концерта, в артистической, я сказал Юрию, что такой сокрушающей кульминации первой части мне еще не доводилось слышать. Он пристально на меня посмотрел: «Что, страшно стало? Ты от этого уехал?»¹⁰...

Страшнее всего то, что у Шостаковича звучания, символизирующие зло, не вторгаются откуда-то извне как нечто постороннее, находящееся вне человека, а извлекаются из знакомых, только что прозвучавших тем, излучавших человечность и тепло. В трагических симфониях прошлого образы зла – либо трубный глас, либо «стук судьбы», либо средневековая секвенция *Dies irae*.

«Шостакович делает нечто противоположное. Он «спускает» зло с небес на землю, обозначая его посредством знаковых элементов бытовых жанров».

Эти слова принадлежат человеку, который, на мой взгляд, ближе других подошел к разгадке «тайны

¹⁰ Известный скрипач Яков Милкис, артист знаменитого симфонического оркестра Ленинградской филармонии, а впоследствии концертмейстер Toronto Symphony, прочитав предварительный вариант этой статьи, сообщил мне следующее: «Вспоминаю одну из репетиций Пятой симфонии Шостаковича с Мравинским, когда я вдруг перехватил его страшный взгляд... И он увидел мою реакцию... Это было в 1-й части, когда деревянная духовая группа и струнные играют т. н. «марш победителей», и вдруг в 8-м такте раздается надрывный стон валторн... (Речь идет о *первом* маршевом проведении главной темы, которое предшествует ее кульминационному появлению у труб. – В.Ф.). Я буквально содрогнулся – это был Кафка! И когда Мравинский сошел с пульты, он вдруг нагнулся ко мне и сказал: «Я увидел – вы все поняли...». Я был поражён таким внезапным "разоблачением". Естественно, в Питере я никогда никому об этом эпизоде не рассказывал. Как-то, репетируя Девятую симфонию Д.Д., я впервые услышал сарказм и издёвку в музыке 1-ой части (дирижировал А. Гаук) и подумал: это ТАК Д.Д. ответил на партийную критику своей гениальной Восьмой симфонии!!! И когда я об этом рассказал дирижеру Н.С. Рабиновичу, он настойчиво советовал мне ни с кем не делиться своим "открытием"»...

Шостаковича». Марк Генрихович Арановский – ленинградский, потом московский музыковед – был моим соучеником, другом и соавтором. Он ушел из жизни в декабре 2009 года. Его статья, написанная в 90-е годы и обнаруженная мной, к моему великому сожалению, уже после его смерти, и побудила меня взяться за перо, чтобы отдать дань его таланту и проницательности и сделать его догадки достоянием более широкого круга читателей¹¹.



Марк Генрихович Арановский

По Арановскому, «деидеализация» зла Шостаковичем отразила реалии чудовищного, «кривозеркального» советского мира, где Добро и Зло

¹¹ М. Арановский «Музыкальные "антиутопии" Шостаковича». <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=2495>

причудливо переплелись и перемешались. Единое, целостное сознание личности распалось. Да и само общество расчленилось – на «виновных» и «судей», «врагов народа» и сам «народ», хотя по сути дела это был один и тот же субъект, лишь менявший свои функции в заданной системе отношений. Одни и те же «широчайшие народные массы», которые только что «осуждали» «врагов народа», могли тут же сами оказаться в их положении, становясь по прихоти властей то жертвами, то палачами.

Приведу – крайне сжато, пунктиром – дальнейший ход рассуждений автора, дающих ключ к постижению «внемузыкального смысла» симфонической драматургии Шостаковича – того самого смысла, который ускользнул от меня в годы моей туманной юности...

Всей практикой советской жизни человек был подготовлен к трансформации из «стахановца», «народного артиста», «главнокомандующего», «выдающегося ученого» во «врага народа». Вероятность такого – поистине кафкианского – превращения висела над каждым, как Дамоклов меч, вызывая чувство постоянной тревоги, психической неустойчивости, неуверенности в завтрашнем дне...

Для нормального человеческого сознания этот раскол жизни был нестерпимо мучителен, иссушал душу [и порождал] стремление его преодолеть, отторгнуть негативное, готовность ничего не видеть и не слышать и охотно, подчас с внутренним облегчением, принимать ложь за правду, маску за подлинный лик...

Отсюда столь заманчивое... инстинктивное желание перейти на позиции коллективной психики, отказаться от себя, от своего Я в пользу Анти-Я и надежно слиться с массой. Излишне доказывать, что это была только иллюзия, вызванная страхом и чувством самосохранения. Раскол личности на Я и Анти-Я при постоянном подчинении Анти-Я стал подлинной трагедией Человека XX века, в которой в индивидуальном плане отразилась глобальная трагедия Мира. Эта трагедия и образовала ядро симфонических концепций Шостаковича...

По мысли Арановского, антитеза индивидуальное – коллективное, равнозначная антитезе Я – Анти-Я, ярче всего реализована Шостаковичем в тематическом развитии первых частей Пятой, Восьмой и Десятой симфоний. При этом сам ход развития, превращающий углубленные лирические мелодии в уродливую пародию на них, подсказывает, что целью композитора было *представить единое как разное*. Этот драматургический замысел, – подчеркивает автор статьи, – воплощен с железной логикой, исключаяющей его неопределенные интерпретации. Закодированная в звуках идея расщепления сознания на противоположные сущности с явной тенденцией перерождения Я в Анти-Я становится темой произведения в широком смысле этого слова. Таким образом, зло у Шостаковича имеет сугубо земное происхождение, оно есть порождение человека, и именно он несет за него всю полноту ответственности. Так конфликт индивидуального и массового мифологизированного сознания, отраженный в первых частях трех его симфоний-трагедий, обретал смысл проблемы совести.

«Сон разума рождает чудовищ», – сказал Гойя. «Сон совести, – мог бы добавить Шостакович, – превращает в чудовище самого человека»¹².

¹² Здесь я позволю себе одно уточнение. Говоря о сугубо земном происхождении зла и о том, что Шостакович, в отличие от предшественников, обозначал злое начало «посредством знаковых элементов бытовых жанров», Арановский замечает, что эти жанры становятся «объектом деформации, окарикатуривания. Жанр как бы «опускается» композитором еще ниже его реальной ценности и благодаря этому превращается в художественный символ отрицательных сил». Но вот что существенно: из современных Шостаковичу бытовых жанров он чаще всего использует и окарикатуривает *марш*, ритм которого стал господствующим ритмом тоталитарных режимов. (См. В. Фрумкин, «Раньше мы были марксисты» <http://berkovich-zametki.com/2008/Zametki/Nomer10/Frumkin1.php>). Благодаря этому царство зла, которое, по выражению Марка, «скрывалось за привлекательным фасадом мифа», обретало в симфонических полотнах Шостаковича поразительную конкретность.

Разорванность сознания, муки совести, страх потерять себя и слиться с толпами, которые, «разворачиваясь в марше», строят светлое будущее, славят Вождя и требуют казни его «врагов» – вот что услышал Марк Арановский в симфонических трагедиях Шостаковича, в их новой драматургии, в зловещих метаморфозах тем. Сделан смелый и многообещающий шаг по пути постижения творческих тайн великого симфониста двадцатого века¹³.



¹³ Много новых и ценных мыслей о Шостаковиче высказали коллеги Марка, особенно – цитируемые им Марина Сабина и Генрих Орлов, автор высокоталантливой книги «Симфонии Шостаковича» (1961). Основные вехи жизни и творчества Марка Арановского можно найти здесь: www.rusperson.com/html/30/RU01004988.htm

Йеѓуда Векслер Драма апостазии

ד"ר חב

Литературная редакция: Юрий Вайс

(продолжение. Начало в №1(2) 2010)

Трилогия безысходности

Уважаемый господин директор, чтобы хоть в какой-то степени справиться с тем неслыханным впечатлением, которое произвела на меня Ваша симфония, мне приходится обратиться к Вам не как музыкант к музыканту, но говорить как человек человеку. Итак: я видел Вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как дикий, таинственный ландшафт с его вызывающими ужас пропастями и ущельями, и рядом с ними – веселыми, прелестными солнечными лугами, идиллическими местами для отдыха. Я прочувствовал ее как явление природы с его страхами и несчастьями и с его просветляющей, успокаивающей радугой... Должен ли я правильно понимать то, что я пережил, прочувствовал? А я верю, что Вашу симфонию я прочувствовал. Я ощутил борьбу за иллюзии, я прочувствовал боль, когда их лишаются, я видел добрые и злые силы, сражающиеся друг с другом, я видел человека, в мучительном волнении стремящегося к внутренней гармонии; я почувал человека, драму, *истину*, беспощаднейшую истину! Я должен был дать себе волю, простите меня: я должен был высказаться, у меня нет середины в моих ощущениях, или – или!

Всецело преданный Вам Арнольд Шёнберг¹⁴.



ледующие три симфонии, написанные одна за другой за четыре года (1901-1905) – чисто инструментальные. Почему Малер в них отказался от

¹⁴ Письмо Малеру после премьеры Пятой симфонии (A. Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 335).

«Слова»? Даже Бруно Вальтер, самый близкий и преданный ему человек, отмечает: «Ни из единого разговора с Малером я не узнал, ни в единой ноте я не увидел каких-либо внемузыкальных чувств и мыслей, которые повлияли бы на сочинение Пятой»¹⁵. Сам он объясняет это тем, что, «окончив борьбу средствами музыки за свое мировоззрение», Малер стал теперь «писать музыку только как музыкант»¹⁶, но согласиться с этим невозможно. Малер перестал разъяснять свою музыку словами из-за того, что не желал (а возможно, что и не мог) облечь в слова то слишком личное, что выражал в ней. Потому-то при первом исполнении Шестой, как вспоминала Альма, «Малер дирижировал почти что плохо, он стыдился своей взволнованности и боялся, как бы чувство во время дирижирования не перешло границ. Он не хотел, чтобы угадана была истина, заключенная в самой страшной, последней предвосхищающей части»¹⁷. Потому-то его, обычно совершенно «глухого к хвале и хуле критики», «почти до слез» расстроил отрицательный отзыв о той же симфонии «одного очень известного музыканта». «Не помню, – отмечал Бруно Вальтер, – чтобы мне еще когда-нибудь довелось видеть его в таком состоянии, и уверен, что необычайная чувствительность объясняется в большей мере тем потрясением, которое вызвала в нем мрачность его собственной симфонии»¹⁸.

Что же касается «борьбы за мировоззрение», то она у Малера не прерывалась в течение всей его жизни. На самом-то деле это была борьба с самим собой, со своей еврейской сущностью, со своей Божественной душой, от которой Малеру приходилось постоянно отстаивать выбранный им образ жизни, и поэтому к концу эта борьба могла прийти только с концом его физической жизни. Это услышал Пауль Стефан: «Отпечаток страдания, тщетной внутренней борьбы

¹⁵ И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 169.

¹⁶ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 77.

¹⁷ Цит. по: И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 200.

¹⁸ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 472.

с собственным миром»¹⁹. И эту борьбу Малер с потрясающей силой сначала выразил в Пятой симфонии.

Ни одно произведение Малера не причинило ему столько забот, как Пятая. Ни одну из своих симфоний он столько не перерабатывал, как ее. Фёрстер, приглашенный на репетицию Пятой, раскрыл было только что приобретенную партитуру, но Малер сказал ему: «Закройте ее. Она больше не действительна. Я переработал партитуру, как только получил авторский экземпляр». И, как продолжает Фёрстер, первые же такты убедили его, что «переработка касалась инструментовки»²⁰. Но, несмотря на это, о премьере Пятой симфонии вспоминает Бруно Вальтер, что «это был первый и, по-моему, единственный раз, когда исполнение малеровской вещи под его собственным управлением не удовлетворило меня: инструментовка не выявляла с достаточной отчетливостью сложной контрапунктической ткани голосов»²¹. Три раза Малер перерабатывал партитуру, три раза издатель был вынужден заново гравировать ноты этой симфонии; третья редакция была завершена уже в год смерти композитора и содержала 270 (!) изменений в инструментовке. 9 февраля 1911 года он писал дирижеру Георгу Гёлеру, собиравшемуся ее исполнять: «Пятая у меня готова: пришлось фактически полностью переинструментировать ее. Для меня непостижимо, как мог я тогда снова ошибиться, словно новичок! (Очевидно, навык, приобретенный в работе над первыми четырьмя симфониями, полностью покинул меня на произвол судьбы: совершенно новый стиль требовал новой техники)»²².

В чем же новизна стиля Пятой симфонии?

Прежде всего – в чрезвычайном усилении самостоятельности всех голосов и их «эмансипации»: каждая мелодическая линия, каждый мотив и даже отдельный звук должны быть предельно выразительными. Более нет просто «аккомпанемента», более нет

¹⁹ Там же, с. 502.

²⁰ Там же, с. 392.

²¹ Там же, с. 471.

²² Там же, с. 324.

гармонических «вертикалей»: Малер вернулся к чисто полифоническому образу построения музыкальной ткани (наиболее поздним и совершенным представителем которого является Бах), однако с неслыханным дотоле усилением экспрессии голосов. Натали Бауэр-Лехнер, «эккерман» Малера, приводит его слова о 3-й части Пятой симфонии: «Часть невероятно трудная по своему построению и требует во всех отношениях и во всех деталях величайшего художественного мастерства... Ты не можешь себе представить, как трудно она у меня идет! Я без конца натыкаюсь в ней на препятствия и подводные камни. Все дело в простоте ее тем, которые строятся исключительно на тонике и доминанте. Теперь никто не осмелился бы это сделать. Поэтому так трудна гармонизация, особенно с моим правилом, по которому ничего нельзя повторять дважды, и все должно непрерывно и естественно развиваться. Отдельные голоса так сложны для исполнения, что для них, собственно говоря, нужны были бы настоящие солисты»²³.

Но выявление и уяснение этих голосов слушателем для себя возможно лишь при том условии, что каждый из них обладает индивидуальным тембром, – поэтому Малер так мучился, снова и снова перерабатывая инструментовку Пятой. Цель, стоявшую перед композитором, прекрасно выразил Фёрстер, наблюдавший за его творческим процессом: «Он просто не переносит никакой неопределенности, ему важен каждый такт, он стремится закрепить то, что так волшебным образом рисует ему воображение,

²³ Там же, с. 553.

В этом высказывании можно расслышать также, что другим источником стремления к предельной индивидуализации голосов был драматический оперный ансамбль, мастером которого был Д. Верди. Несмотря на то, что, в общем, Малер несколько пренебрежительно относился к творчеству этого композитора (как и вообще к итальянской опере), он, по собственному признанию, очень многому научился у него в области оркестровки (там же, с. 557) и, как видим, также в сфере полифонизации музыкальной ткани.

схватить звуки таинственных голосов, поющих внутри него»²⁴.

Безусловно, настолько радикальное обновление стиля может быть объяснено только коренным изменением содержания музыки. Отсюда – новое построение «интонационной фабулы», отсюда – радикальное обновление форм, типичных для симфонического цикла, и поиски новых, отсюда – новое понимание роли тональности и тонального единства частей и целого.

Пятая – еще одна попытка построить модель мира на пантеистической основе. В этом плане она связана с концепцией Третьей симфонии, однако эти две симфонии, как бы начинаясь из одной точки, расходятся в разных направлениях и приходят к совершенно различным результатам. В отличие от Третьей, где созерцание пробуждения природы – это отправная точка концепции, в Пятой природа не играет почти никакой роли, появляясь лишь в финале как еще один «аргумент» в пользу утверждения мажорного восприятия жизни.

Сам Малер разделил Пятую симфонию на три раздела (которые он дословно обозначил в партитуре) – очевидно, имея в виду содержание и тематизм²⁵. Первая и вторая части – первый из них; третья часть, Scherzo – представляет собой особый, срединный раздел, а четвертая и пятая части вместе – третий^{XLV*}. Что же касается тонального строения цикла, то в этом плане части симфонии группируются несколько иначе. Новаторство Малера в подходе к тональному единству произведения здесь проявилось в динамизации тонального развития: главная тональность симфонии не задается вначале, но выявляется постепенно^{XLVI}. Ею оказывается D-Dur – тональность третьей и пятой частей, и на основе этого объединяются вместе первые три части и последние две. Нет сомнения, что источником этой тональной драматургии является опера, в

²⁴ Там же, с. 388-389.

²⁵ См. схему «интонационной фабулы» симфонии в книге И. Барсовой Симфонии Г. Малера, с. 477.

*К местам, отмеченным римскими цифрами см. музыковедческие примечания в Приложении.

которой проблема тонального единства решается совершенно иначе, чем в симфонии, – Малер же осуществил здесь новый вид синтеза этих двух жанров, драматизировав тональный аспект симфонического цикла.

В более детализированном виде – первая часть начинается траурным маршем, что сразу напоминает о Третьей симфонии. Однако сходство это – лишь внешнее, а в плане образного содержания этот похоронный марш, скорее, ближе к третьей части Первой симфонии. Начало первой темы здесь – откровенное заимствование (из мендельсоновской Песни без слов № 27 – также в жанре похоронного марша). Безусловно, для того, чтобы начать целую симфонию с хорошо известного мотива, нужна немалая смелость и уверенность в своей правоте: публика легко может воспринять это как эпатаж. Но дело в том, что и это начало, и в особенности появляющаяся затем вторая тема – как раз тот случай, о котором Малер говорил Фрейдю: крайне своеобразное выражение высшего трагизма музыкой почти вульгарной. Во второй теме ясно слышатся отголоски пародийной темы из похоронного марша Первой симфонии – однако, все же, здесь гораздо более строгое оркестровое оформление не позволяет вылиться, как там, в откровенную пошлость (однако – подчеркнем снова! – несущую художественную функцию)^{XLVII}. Эти темы проходят еще раз (подобно любимой Малером контрэкспозиции), и только тогда новая (третья) тема, вносящая некоторую просветленность, появляется, казалось бы, как традиционное Тгю в трехчастной форме (как в похоронных маршах Бетховена и Шопена).

Теперь уже вся первая экспозиция ретроспективно переосмысливается как вступление к настоящей экспозиции. Однако сразу за ней вторгается новая тема – внезапный взрыв эмоций: полное смятение чувств, безмерное, неудержимое отчаяние (ремарка в партитуре: «Страстно. Дико»), «не знающее оглядок на оригинальность или неоригинальность... Чувство ложится в готовые, ставшие всеобщими речевые формулы: так выражают свое горе те,

кто решается говорить о нем вслух, кричать о нем»²⁶. Однако и здесь слышится малеровское раздвоение: тема солирующей трубы и «восклицания» медных, образующие второй тематический пласт, сопровождающий тему скрипок, создает как бы «эффект отстранения», Словно композитор, наблюдая за собой со стороны, время от времени отпускает иронические комментарии в свой собственный адрес. Нет сомнения, что этот эпизод принадлежит уже к совершенно новому художественному стилю: стилю экспрессионизма^{XLVIII}.

Еще в большей степени экспрессионистична и текуча вторая часть симфонии. Ее форма представляет собой четыре круга: четыре варианта «отталкивания» от первой темы в непрерывном движении вперед, которые очень условно могут быть определены как экспозиция, вариантная контрэкспозиция, переливающаяся в разработку, и реприза, в которой все еще продолжается разработка^{XLIX}. Эмоциональное содержание этой части – смятение сознания, высшее напряжение чувств в упрямых попытках обрести какую-то опору, раз за разом заканчивающихся полным провалом^L. Coda – это полное крушение, гибель всех надежд...

Третья часть – это вальс, названный композитором «Скерцо». «Часть невероятно трудная по своему построению и требует во всех отношениях и во всех своих деталях величайшего художественного мастерства, – говорил о ней сам Малер. – В ней мнимый беспорядок должен разрешаться в высший порядок и гармонию, как в готическом соборе»²⁷. Трехчастная форма, традиционная и для скерцо, и для вальса, трактуется здесь чрезвычайно свободно: как цепочка танцев, построенных частично на вариационном развитии первой темы, частично на новых эпизодах, которые собираются вместе в огромной коде, подобно репризе сонатной формы. На первый взгляд – это безмятежное веселье, веселая импровизация, дающая простор для остроумных выдумок, с которыми попеременно

²⁶ Там же, с. 177.

²⁷ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 553.

выступают солисты, возглавляемые валторной *obligato*. Но так – только на первый взгляд. Знакомый с предыдущими симфониями Малера сразу может обратить внимание, что вступительный «сигнал» валторны – это же мажорный вариант страшного трубного «призыва к воскресению мертвых» из финала Второй симфонии! Не пародия ли это? И почему во второй теме так жестковато звучат засурдиненные трубы и диссонирующие сочетания трех кларнетов? Почему при каждом проведении этого материала звучание становится все более агрессивным? Почему, едва у струнных появляются нежные, лирические обороты, их прерывает тот же сигнал валторны? И как зловеще звучат кульминации и особенно – обратный ход к репризе, где вальс оборачивается своей изнанкой – *dance macabre* с перестуком костей! Нет, это не вальс, это действительно скерцо, и весьма жутковатое скерцо: зловещая картина бездумного, головокружительного веселья на пороховой бочке или танца на вулкане, наподобие «Вальса» Равеля. «Вена танцует!» – танцует, закрыв глаза, чтобы не увидеть приближающуюся катастрофу. «Живем на свете только раз! Бери от жизни все, что она может дать!» – провозглашает валторна в самом конце под восторженное одобрение всего оркестра.

Полная противоположность этому – «следующий акт», *Adagietto*, – одно из самых проникновенных сочинений Малера. Нежные звуки арфы переносят нас совершенно в иную сферу – подобно вступлению к *Trio* похоронного марша из Первой симфонии. «Время словно замедляет течение, останавливается: субъективное время погруженного в себя человека не совпадает с ходом времени, в котором существуют другие части симфонии»²⁸. Звучит светлый хор одних струнных (в сопровождении арфы): бесконечно развертывающаяся мелодия – то нежная,

²⁸ И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 188-189. Автор выражает настроение этой музыки цитатой из одной песни Малера на слова Рюккерта: «Я один живу в моем небе, в моей любви, в моей песне», но по нашему мнению, содержание *Adagietto* иное. Оно – углубленное созерцание прекрасного и прозрение в нем Божественного: наподобие хасидского *ѓитбоненут*.

то томящаяся стремлением к недостижимому идеалу, доходящим до страстного порыва...

Снова призывный рог валторны – начинается финал. С некоторым лукавством Малер назвал его «Рондо», но оно не в большей степени рондо, чем первая или вторая часть – сонатная форма. «У меня не найдешь ни одного повтора, – сказал он однажды Натали Бауэр-Лехнер, – потому что в основе музыки лежит закон вечного становления, вечного движения: ведь и мир, даже в одном и том же месте, всегда бывает иным, вечно изменчивым и новым»²⁹ И.

Основное впечатление от финала – веселая игра: с переключками, беготней, внезапными остановками, «выскакиванием из-за угла» с целью «напугать»... «Романтикой природы», образностью «пленэра» музыка напоминает Allegro первой части и лендлер Первой симфонии, пасторальное начало главной темы рефрена сразу уводит нас «на лоно природы», в дальнейшем появляются и более лирические эпизоды, однако все пронизано духом некой фантастичности, временами доходящей до гротескности. Кажется, что «персонажи», веселящиеся впуски, – это «свита Диониса» из первой части Третьей симфонии – «такой сброд, какого нигде больше не увидишь»³⁰: временами забавляющие, надев чужие маски, но временами приоткрывающие свое лицо (или морду) и внушающие подлинный страх. Постепенно создается впечатление, что, в сущности, не так уж весело, что весь этот юмор – несколько вымученный: несколько чрезмерно упорное утверждение мажора невольно вызывает мысль о том, что может быть скрыто под ним и от чего композитор усиленно старается отвлечь, устраивая весь этот «карнавал». Отсюда – некоторая двойственность, все та же малеровская амбивалентность: с одной стороны – как будто бы искреннее желание достичь радости от общения с природой, с другой – невозможность добиться столь же органичного слияния с мировой гармонией, как раньше. По всей видимости, перед нами – отражение кризиса пантеистической концепции и

²⁹ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 540.

³⁰ Там же, с. 519.

попытка его преодоления путем настойчивого внушения себе, что, в сущности, мир – не так плох, как часто кажется.

Подлинные враги человека – не вне, а внутри него.
Малер

Шестая же симфония, написанная сразу же за Пятой, – ее диаметрально противоположность. Малер сам назвал ее «Трагической»: ее «сюжет» (если можно так выразиться) – полное поражение, которое человек терпит в безнадежной борьбе с «грубым водоворотом жизни»³¹, тщетность надежды на счастье, иллюзорность любой красоты, любого добра.

Симфония четырехчастна: Allegro, Scherzo, Andante и финал, но это сходство с нормативным симфоническим циклом – чисто внешнее. По сути своей, по расположению «центра тяжести» симфонии и по логике развития целого и каждой из его частей Шестая – уникальна. Прежде всего – тем, что главной частью ее является гигантский финал, по величине почти равный всем трем предыдущим частям вместе. Во-вторых – здесь почти совершенно отсутствует «интонационная фабула» как способ изложения «сюжета» произведения и создания тематических связей между его частями. Она сведена к минимуму: это «лейткомплекс» из лейтгармонии, лейтритма и лейттембра и также лейтинтонация^{LI}. Состав оркестра – поистине гигантский: пятерной состав деревянных духовых (с флейтой-пикколо, английским рожком, бас-кларнетом и контрафаготом), 8 валторн и 6 труб (звук которых нередко совершенно преобразуется из-за сурдин), удвоенные литавры (по которым иногда следует ударять палочкой от большого барабана – для получения более громкого и сухого удара), две арфы и соответственно увеличенный состав струнных; кроме уже ставших обычными у Малера тарелок (по которым иногда предписывается ударять палочкой от литавр), большого и малого барабанов, треугольника и челесты, введены еще более необычные звучности: простые оркестровые колокольчики и альпийские колокольца (без

³¹ Выражение из письма Малера к Б. Вальтеру (там же, с. 299).

язычка), челеста, ксилофон, низкие колокола, тамтам, даже прут и молот (!). Такой удивительный состав оркестра нужен Малеру для создания огромной перспективы с очень многими планами – его новой модели вселенной. Нередко вторые скрипки играют выше первых (что изменяет привычную стереофонику симфонического оркестра³²); чрезвычайно дифференцирована динамика^{LIII}; альпийские колокольца должны быть помещены за сценой, чтобы доноситься «издали» (ремарка в партитуре), перезвону колоколов предписывается быть словно «совсем отзвучавшим».

В отличие от предыдущих симфоний, общий тональный план Шестой – почти традиционный: первая часть, *Scherzo* и финал – в одной и той же тональности *a-moll*; отличие лишь в том, что тональность медленной, третьей части – чрезвычайно далека от главной, как бы абсолютно изолирована от нее: *Es-Dur*.

1-я часть – *Allegro energico; heftig, aber markig* («энергично; бурно, но четко») – наводящий ужас марш, линии от которого тянутся к музыкальным изображениям «нашествия сил зла», занимающим столь заметное место в симфонической музыке второй половины XX века (как, например, «марш роботов» в Третьей симфонии Онеггера или «нашествие» в «Ленинградской» Шостаковича). Однако у Малера – как всегда – это не изображение, а передача эмоционального впечатления, отражение бури, бушующей в душе. Борьба, наполняющая первую и последнюю части, – это борьба с самим собой, вернее – с теми внутренними силами души человека, которые ему самому приносят несчастье (совокупность которых у евреев называется *йецер ġара*). Этому противостоит молитва (хорал в экспозиции и репризе перед побочной партией) – и отчаянный порыв к счастью (тема побочной партии³³). Эти три образа, видимо,

³² Ср. замечание Малера о том, что, по «какому-то закону акустики» идущие с обеих сторон звуковые волны «производят впечатление звонкости и блеска» (Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 544).

³³ По утверждению Альмы, выражение любви к ней (A. Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 92).

для Малера настолько важны в их первоначальном воплощении, что он решительно отходит от своего принципа «ни одного повтора» и выставляет в конце экспозиции знак буквального повторения – как в симфониях классиков. В конечном счете – в первой части побеждает воля, стремящая человека к земному счастью, однако сразу же после этого снова вторгается «топот чугунный» вступления ко 2-й части – наводящий еще больший ужас, чем в самом начале симфонии³⁴. За 10 лет до «Весны священной» Малер строит целую часть на метроритмической игре: или чисто динамическими средствами, или всем комплексом выразительных средств^{LIV}. Второй эпизод – как бы традиционное Trio – также весь построен на игре метров: 3/8, 2/8, даже 3/4, но характер его – совсем иной. Если первый раздел – борьба со злым наваждением средствами сарказма, злой иронии, то второй, начинающийся как «уютный» гротеск (ремарка в партитуре: «Старомодно; грациозно»), должен вызвать снисходительную, несколько насмешливую улыбку: это как бы изображение домашнего приюта – островка, тщательно охраняемого от ураганов внешнего мира. Однако и он не может защитить человека вполне: вторгается все тот же «топот» литавр, а за ним – «угрожающие» хроматизмы деревянных одновременно с издевательским «смехом» хора валторн, и начинается следующий эпизод: своего рода «мефисто-хабанера». Заканчивается Scherzo реминисценцией Trio на фоне троекратного повторения «лейтгармонии Рока» и все той же интонацией минорной терции в зловещем тембре контрафагота и «ставящими точку» литаврами solo, слегка поддержанными контрабасами.

Третья часть – ласковая «песня без слов», причем начинается она совершенно в песенной фактуре: мелодия первых скрипок на совсем традиционной фигуре

³⁴ Первоначально Малер колебался относительно порядка средних частей, но затем решил сделать 2-й частью Scherzo. Вероятно, не последнюю роль в этом сыграло именно сходство его начала с началом 1-й части, как бы яростно перечеркивающее достигнутый в конце 1-й части A-Dur возвращением грозного топота a-moll.

аккомпанемента виолончелей. Однако и в этой нежной мелодии постоянно слышатся щемящие интонации^{LV}: сердцу больно даже в счастливом покое... Вторая тема (solo английского рожка) вырастает из первой, их вариационное развитие постепенно переливается в новую тональность – прозрачный e-moll, полный светлой грусти (очень далекий от основной тональности части Es, но зато близкий к главной тональности симфонии). Тем не менее, интонации грустной колыбельной преобразуются в радостную любовную песнь при достижении E-Dur'a, когда музыка приобретает восторженную приподнятость над земным миром (альпийские колокольца звучат на этот раз совсем близко – в самом оркестре: словно уже удалось достигнуть заоблачных высей). Однако настоящая кульминация еще впереди – в коде, незадолго до завершения Andante, в самой «теплой» тональности H-Dur, где обе главные темы в полной мере выявляют поначалу скрытый в них эмоциональный накал. Новый подъем неким «волшебным образом» возвращает Es-Dur, и на «прощальных» интонациях звучность постепенно истаивает^{LVI}...

Начало финала фантастично: словно, как в начале финала Второй, раскрывается вся вселенная – но не в результате ужасного взрыва, как там, а «со звоном и шорохом»^{LVII}. И весь финал пронизывает амбивалентность. Амбивалентность формы: это заключительная часть цикла, которая должна бы воплотить конечный вывод из всего предыдущего, но, с другой стороны, она представляет собой как бы самостоятельное произведение с собственной очень сложной «интонационной фабулой», со своей собственной тональной драматургией. Только в активном взаимодействии этих противоположных тенденций становится возможным осознать и определить уникальную форму финала в постоянной переменности функций его частей и их совмещении. Амбивалентность тональности: марш в финале имеет как бы две главные тональности: c-moll и a-moll (по отношению к которым тональность побочной партии D-Dur представляется одинаково чуждой и «странной» – как «чуждо и странно» в мире сарказма и иронии идеалистическое стремление к достижению

гармонии). «Борьба» между этими двумя тональностями трижды приводит к попытке достижения «светлой цели» – мажора, но каждый раз она уничтожается, «перечеркивается» роковым ударом (в партии молота стоит ремарка: «Сухо, как удар топора»). Первый раз – в первом разделе разработки, который также имеет все черты контрэкспозиции. Он открывается вступлением, аналогичным вступлению к экспозиции, однако в нем господствует тональность d-moll; в ней звучит реминисценция марша, но быстро достигается сфера мажора обеих побочных партий (Fis и опять D-Dur), приводящая к первой кульминации и «обвалу». Второй раз – во втором разделе разработки, где две волны развития тематизма второй побочной партии достигают, было, мажора (A-Dur), – но обрываются еще более страшным ударом. Зеркальная реприза, начинающаяся с того же вступления, что экспозиция (но теперь – d-moll, переходящий в c-moll), – это опять две волны стремления к мажору, который, кажется, окончательно достигается, но движение вперед все продолжается и продолжается, но апофеоз, ожидаемый по аналогии с предыдущими симфониями, так и не появляется^{LVIII}. Для того чтобы понять смысл этого, необходимо еще раз окинуть мысленным взглядом все произведение в целом, и тогда финал перестает казаться хаотичным. Выявляется главная идея, резко перечеркивающая итоги всех предыдущих симфоний: безнадежность любых порывов, любых устремлений, любой борьбы, так как вся жизнь человека – это шествие на казнь, после совершения которой уже ничего нет³⁵.

³⁵ Альма пишет дословно: «В последней части он описывает себя и гибель – собственную или, как он сказал позже, своего героя. "Героя, получающего три удара судьбы, третий из которых на него падает, словно дерево". Это – слова Малера. Ни одно из его произведений не вылилось из его сердца так непосредственно, как это. Мы тогда плакали оба. Так глубоко мы чувствовали эту музыку и то, какие предчувствия она выдает. (...) И он тоже получил три удара судьбы, и третий свалил его» (A. Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 92-93).

...И Вы почувствуете, что единственная истинная реальность на земле – наша душа, что вся действительность – для того, кто это понял, – только схема, ничего не значащая тень.

Малер – Альме 5 декабря 1901 г.

Новая, отчаянная попытка восстановить хотя бы относительно целостное мировоззрение – Седьмая симфония. Отчаянная – потому что препятствий стало намного больше: не только внутри души, но и в окружающем мире, уродливость которого, кажется, полностью отрицает существование эстетически Прекрасного. В самом общем плане эта симфония подобна Пятой (и тем самым замыкает симфоническую трилогию), однако отличается новым ярким элементом, который впервые появляется здесь и в творчестве Малера, и в европейской музыке вообще. Это – урбанизм: в отличие от Пятой и от предшествовавших ей симфоний, в Седьмой ставшие почти безнадежными поиски гармонии в мире предпринимает житель большого города, в котором голоса природы (и то лишь отдельные) становятся слышны только ночью. Поэтому итог симфонии – некий эстетический императив: декларация оптимистического взгляда на мир и жизнь как результат не высвобождения внутренних сил души (как в Первой), не обретения веры в будущую жизнь (как во Второй), не созерцания красоты Божественного (как в Третьей), а (подобно Пятой и еще более, чем в ней) вследствие своего рода самовнушения.

От других симфоний Малера Седьмую отличает также явная сюитность: интонационные связи между частями еще слабей, чем в Шестой^{LIX}; каждая часть симфонии настолько контрастирует со всеми остальными, что представляется очень мало связанной с ними (если не принимать во внимание общий «ночной» характер трех средних частей). Поэтому понимание и осмысление общего замысла оказывается задачей не очень-то легкой. Если первые симфонии Малера можно было сравнить с романами, то литературный аналог Седьмой – цикл из пяти новелл, из которых только между первой и последней есть некоторая сюжетная связь, а все в целом объединено лишь фантазией автора – в духе раннего романтизма, согласно предписанию

Новалиса: «В истинных поэмах нет другого единства, кроме единства душевного настроения»³⁶ (что, впрочем, объединяет воедино эти три симфонии – Пятую, Шестую и Седьмую). Кроме всего прочего, на первый взгляд представляется, что все части – в разных тональностях, и напрашивается вопрос: да есть ли вообще в Седьмой симфонии главная тональность? Однако при более внимательном рассмотрении выявляется, что и здесь Малер создал внутренне совершенно логичную тональную драматургию, только еще более сложную, чем, скажем, в Пятой³⁷.

Смысл первой части – опять воскресение: воскресение для активной борьбы, но теперь внутри большого города (более чем вероятно – Вены с ее «воздухом, полным опасных эротических инфекций»³⁷ и одновременно с типичным для австро-германской военщины тупым солдафонством). Вступление – еще один похоронный марш: необычный, чрезвычайно эмоционально напряженный тембр теноровой валторны на фоне отрывистых ритмических фигур траурного шествия; вторая тема – сосредоточенный, печатный шаг аккордов (который в будущем превратится в грубый, рывкающий марш, а затем – в молитвенный хорал); третья – более активная, призывная (у трех тромбонов), которая затем станет основой темы главной партии Allegro. Первая тема побочной партии в первой экспозиции – это реминисценция начала вступления, вторая же тема производит очень двойственное впечатление: она настолько подчеркнута «романтична», со «страстными» скачками мелодии и «чувствительными» остановками на фермате, что невольно закрадывается мысль: всерьез ли?.. Нет ли тут тайного издевательства? Тем более что в контрэкспозиции, после гораздо более развернутой первой темы побочной, уже гораздо более близкой к ее прообразу во вступлении, эта «чувствительная» тема сокращается до минимума и сразу переливается уже в настоящую мелодию – страстную, стремящуюся подняться все выше и выше,

³⁶ Цит. по: И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 16.

³⁷ См.: S. Zweig. Die Welt von Gestern. London, 1941, S. 85.

прочь из этого мира... Но ее обрывает вторжение первого мотива главной партии, начинаются поиски, метания: активная борьба? страсть? порыв в небеса? Внезапно мы вырываемся в новый мир: на фоне истаивающего тремоло скрипок и далеких переключек труб звучит хорал-молитва (вторая тема вступления), который ведет, ведет вперед, и мы уже предчувствуем прекрасный светлый эпизод: созерцание Божественной красоты. Но когда, казалось бы, вот-вот будет достигнута желанная гармония, – вновь возвращается похоронный марш: словно мысль о смерти перечеркивает обретенную истину. Звучит удивительный диалог: неумолимые минорные сентенции тромбона – и одновременно мажорные вопросительные мотивы у теноровой валторны, на который то страстно, то скорбно отвечают скрипки в очень напряженном высоком регистре. Этот поиск пресекает вторжение марша – начало репризы, которая еще проходит через весь круг: борьба, страстный порыв к счастью (первая тема побочной партии теперь лишена всяких элементов пародии, слившись со своим вариантом из разработки). Coda – блестящий марш, сплетающий совершенно преображенную тему хорала, похоронного марша и главной партии, мажор которого почти страшен: победу торжествуют земные силы, полностью заслонившие возвышенное, небесное.

Вторая часть названа Малером «Nachtmusik», «Ночная музыка» (или «Музыка ночи»). Однако характер ее настолько противоречит обычному представлению о «ноктюрне», что это название представляется выражением горькой иронии. Здесь ночь вроде той, которую изображает Бодлер:

Вот вечер сладостный, всех преступлений друг.
Таясь, он близится, как сообщник; вокруг
Смыкает тихо ночь и завесы, и двери...
(«Вечерние сумерки», пер. В. Брюсова)

Есть в этой части нечто от театрального представления: три раза (четвертый – лишь намеком) в ней раздается сигнал («переключка рогов»), возвещающий о начале «нового акта», причем в первый раз непосредственно

за ним следует «птичий базар» (изображаемый деревянными духовыми): может быть, насмешливое изображение зрителей, «слетающихся» смотреть это представление? А оно – «марш» через современный ночной город со всеми «прелестями» его ночной жизни:

Как в муравейнике, все выходы открыты;
И как коварный враг, который мраку рад,
Повсюду тайный путь творит себе Разврат.

Причудливое, фантастическое шествие: мягкому, почти ласковому «дуэту» валторн и виолончелей, поющих как будто одну и ту же мелодию, и все-таки по-разному, странно противоречат ритмические постукивания струнных *col legno* (оборотной стороной смычка по струнам), взвизги засурдиненных труб, словно доносящиеся издалека, язвительный смех кларнетов, острые *staccato* гобоя...

Внезапный грохот литавр – и начинается новый марш: более целеустремленный – и в то же самое время более откровенно наглый, бесстыдный:

И Проституция вздымает меж огней,
Дрожащих на ветру, свой светоч ядовитый...
.....
В притонах для игры уже давно засели
Во фраках шулера, среди ночных камелий...
И скоро в темноте обыкновенный вор
Пойдет на промысл свой...

Снова переклички рогов – но теперь вместо пения птиц, как в самом начале, звучит какое-то странное перезвякивание и постукивание: то ли едет катафалк, то ли какой-то фантасмагорический экипаж, то ли доносится отдаленный перезвон колоколов, смешивающийся с цоканьем копыт... Зловещий отзвук тамтама...

Где-то вдалеке раздаются звуки танго, напоминающие непристойную темку из похоронного марша «в стиле Калло» из Первой симфонии:

...Меж тем восходят клубы дыма
Из труб над кухнями; доносится порой
Театра тьяканье, оркестра рев глухой...

Горестное, почти трагическое впечатление оставляет Coda с реминисценцией «лейтгармонии Рока» из Шестой симфонии, заканчивающаяся острым уколом флажолета виолончелей:

Замри, душа, в тяжелый этот час!
Весь этот дикий бред пусть не дойдет до нас!..

Начало следующей части – Scherzo – еще более ирреально^{LXI}: словно запускается какая-то механическая игрушка, которая начинает работать лишь с третьей или с четвертой попытки:

Но злые демоны, раскрыв слепые очи,
Проснувшись, как дельцы, – летают в сфере ночи,
Толкаясь крыльями у ставень и дверей...

Это Scherzo – тоже «музыка ночи»: темный, дикий, но неторопливый танец, время от времени прерываемый, – словно в этой игрушке возникают какие-то неполадки, требующие запускать ее снова и снова. «Schattenhaft» – такова ремарка в партитуре: дословно – «тенеобразно» (в смысле «призрачно»). Движение, напоминающее вальс; грустная песенная мелодия; вторжение ритма болеро; то ли горестные вскрики, то ли наглые взвизги скрипок; грубо помпезная фанфара тромбонов; разнообразные тембровые «экстравагантные выходы» – все это сменяет друг друга в бесконечном, как бы бесцельном вращении. Trio вводит новый образ: вальс – сначала светло-фантастичный, потом нарочито страстный^{LXII}, завершаемый «грузным», почти «хамским» хором валторн^{LXIII}. В репризе всего Scherzo колорит становится еще более мрачным, «выходки» – еще более экстравагантными, реплики тромбонов – еще более бездушными и угрожающими. В коде – движение совершенно «разлаживается», темы рассыпаются на «осколки», и остается только «лихим» ударом литавр с «прищелком» pizzicato струнных закончить эту картинку infernalного бала.

Четвертая часть тоже названа «Nachtmusik», и снова – неожиданность: это любовная серенада, «Andante amoroso». Начальная фраза солирующей скрипки с томным

glissando становится своеобразным рефреном, повторяющимся в дальнейшем не только у скрипки, но даже у виолончели – с еще более страстным «надрывом». Состав оркестра значительно сокращен: оставлены лишь струнные, деревянные духовые и две валторны, но зато введены гитара и мандолина³⁸. Очень простая, даже примитивная тема серенады так контрастирует с ее пышным «антуражем», нарочито преувеличивающим накал «излияния чувств», что возникает сомнение в искренности этой «кантилены». Тем более что фагот, кларнет, гобой, альты сопровождают ее такими репликами, которые трудно не счесть насмешкой и даже издевательством, а время от времени в басах возникают интонации явно угрожающие, пугающие (правда, тотчас исчезающие). Явная аналогия напрашивается с серенадой Мефистофеля из столь любимого Малером «Фауста» Гёте:

Не стой, не стой,
Не жди с тоской
У двери той, Катринхен,
пред денницей!

Не жди, не верь:
Войдешь теперь
Девницей в дверь,
А выйдешь не девницей!

Не верь словам!
Насытись сам,
Бедняжке там
«Прости, прощай!» – он скажет...
(пер. Н.А. Холодковского)

Каким может быть после всего этого финал? В отличие от Третьей симфонии, здесь, в Седьмой, «воскресение» не принесло со собой никакого возвышения, никакой одухотворенности; в отличие от Пятой (где после

³⁸ Как указывает Барсова, Малер здесь положил начало новой традиции: вслед за ним гитару и мандолину вводили в состав оркестра Веберн, Шёнберг, Стравинский (Симфонии Г. Малера, с. 242, прим. 2).

«воскресения» тоже немедленно пришлось испытать столкновение с враждебными, античеловечными силами), здесь ни о какой гармонии невозможно даже помыслить. Вероятно, предстоит вступить в борьбу и или добиться победы (как в Первой симфонии), или погибнуть (как в Шестой)? Однако Малер «обманывает» ожидание: вместо результата, который мог бы разрешить «диссонанс» сопоставления первой части со следующим за ней «ночным триптихом», он дает еще одну картину – но более контрастирующую со всеми предыдущими частями, нежели связанную с ними. Это – широкая панорама народного праздника, наподобие грандиозного оперного финала с участием всех солистов, нескольких хоров и балетных групп. В рамках мажорного, праздничного Rondo с многоплановой сонатностью (вторичной и даже третичной, образуемой другими тематическими связями) композитор последовательно проводит перед зрителем эпизод за эпизодом: то гимн, то военный парад, то танец (мужской – героический или самозабвенно залихватский; женский – изящный или лукаво соблазнительный, завлекающий), то хор, воспевающий славу или напоминающий о прошлом (на что, вероятно, намекают мимолетные интонационные реминисценции). Затем все смешивается в общем веселье (так, грациозный менуэт сливается с чешским фуриантом), и перед самым окончанием симфонии (ремарка в партитуре: «Празднично») две трубы в октаву (ремарка в партитуре: «Сияя») провозглашают мажорный вариант главной темы первой части (причем не в главной тональности финала, не в C-Dur'e, а в более высоком и потому особенно ярко сверкающем Des-Dur'e)!

Однако, несмотря на все свою «солнечность», мажор финала производит впечатление некоторой натянутости – можно даже сказать: безосновательности, так как (за исключением коды первой части) ничто даже исподволь не готовило это ликование. Подобно финалу Пятой, создается впечатление несколько насильственного «вдалбливания», «вколачивания» мажора, но здесь еще в большей степени, чем в Пятой, полностью «заземленное» окончание симфонии кажется неорганичным. Создается ощущение

некоторой отстраненности: на наших глазах огромные массы людей восторженно празднуют что-то, но причина их восторга нам неизвестна или нас не касается. Мы можем любоваться чужим весельем, восхищаться его «режиссурой», но участия в нем не принимаем. Оптимистический взгляд на мир нельзя утвердить силой, следовательно (скорее всего вопреки намерению автора), Седьмая симфония – свидетельство очень жестокого кризиса пантеистического мировоззрения Малера, переставшего воспринимать мир цельным и гармоничным.

Veni creator spiritus

Лишь символ – все бренное,
Что в мире сменяется;
Стремление смиренное
Лишь здесь исполняется;
Чему нет названия,
Что вне описания,
Как сущность конечная
Лишь здесь происходит,
И женственность вечная
Сюда нас возводит.
Гёте, окончание «Фауста»
(пер. Н.А. Холодковского)

Восьмая симфония – в очень многих отношениях исключение в творчестве Малера. Прежде всего, чисто внешне: ее исполнение – единственный, первый и последний безусловный успех во всей творческой жизни композитора. Написанная в 1906 году, она, как будто бы, не имела никаких шансов прозвучать в концертном зале. Как говорилось выше, чрезвычайная полифонизация музыкальной ткани, к которой стремился Малер, требовала большей тембровой индивидуализации оркестровых голосов, а для этого приходилось все более и более увеличивать состав оркестра. Так, еще намного раньше, в 1896 году, во время сочинения Третьей симфонии Малер жаловался: «Ужасно то, что вместе с обогащением содержания неизбежно вырастают и выразительные средства. Мне необходимы пять труб, десять валторн и

шесть кларнетов; я нигде не найду их, и никто не захочет мне их предоставить. Я стою перед выбором: либо я инструментую мои вещи в расчете на слишком слабый и устарелый для них состав оркестра (...), либо я ни в чем себе не отказываю, беру все, что мне нужно, и рискую, что из-за моих непомерных требований меня всюду встретят враждебно и не будут исполнять»³⁹. И Фёрстер тоже вспоминает, что однажды, уже в Вене, будучи расстроен и удручен нападками прессы, Малер говорил ему: «Мне нужен большой состав; кто даст себе труд как следует разучить мою вещь?..»⁴⁰. А тут, для Восьмой симфонии, требовался не только четверной состав духовых (разумеется, при соответствующем увеличении струнной группы), но, кроме ставших обычными в предыдущих симфониях колокольчиков, челесты и двух арф, – еще фортепиано, орган, гармоний и мандолина плюс 4 трубы и 3 тромбона, находящиеся отдельно от основного оркестра; семь солистов (2 сопрано, 2 альты, тенор, баритон и бас), детский хор (помещенный «на высоте» – выше всех) и два смешанных хора, а также театральный аппарат для того, чтобы хор «блаженных мальчиков» мог «вращаться вокруг высочайшей вершины», чтобы «*pater profundis*» пел «из глубин», а «*pater ecstaticus*» и «*mater gloriosa*» могли «парить в воздухе»! Недаром эта симфония получила прозвище «Симфония тысячи [участников]» – впрочем, вопреки энергичным протестам самого композитора.

История этой симфонии связана с двумя самыми страшными для Малера годами. Как мы знаем, в 1907 году он уехал в Америку после того, как в начале лета был вынужден уйти из Придворной оперы, а затем, в довершение бед, умерла от дифтерита его старшая дочь. И вот тут, в «американском изгнании», он встретил менеджера Эмиля Гутмана, который взял на себя организацию первого исполнения сначала Седьмой (в Праге, 19 сентября 1908 года – впрочем, без особого успеха), а затем – и Восьмой. Премьера состоялась в сентябре рокового 1910 года.

³⁹ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 522.

⁴⁰ Там же, с. 394.

Чрезвычайно знаменательно, что подготовка ее исполнения и репетиции шли в самое ужасное для Малера время – в конце лета, когда ему казалось, что в его жизни исчез всякий смысл, – но именно тогда впервые он обрел то, чего ему недоставало все время в его исполнительской и творческой деятельности. А именно: абсолютное повиновение исполнителей его творческой воле, проистекающее не из страха и подавления внутреннего сопротивления, а из любви, восхищения и понимания, и как следствие – единодушное признание его гения слушателями⁴¹. «Сейчас почти немыслимо представить себе совершенство исполнения Восьмой симфонии. (...) С невероятным энтузиазмом пел детский хор», – вспоминает Отто Клемперер, присутствовавший на репетициях⁴². «Это были великие дни для нас всех, кто мог присутствовать на репетициях Восьмой симфонии, – вторит ему Бруно Вальтер, по просьбе Малера подобравший солистов и разучивший с ними их партии еще весной того же года. – Огромный состав преданно повиновался слову и руке мастера, которая без труда управляла им. Все участники были в празднично-приподнятом настроении, и, может быть, больше всех – дети, сердца которых принадлежали Малеру с самого начала⁴³. Какой это был момент – когда он, достигший вершины своего жизненного пути и уже обреченный судьбой, занял свое место перед тысячей участников, приветствуемый тысячами слушателей,

⁴¹ Еще в марте 1906 г., находясь на гастролях в Голландии, Малер проигрывал отрывки из Восьмой симфонии своим тамошним друзьям-поклонникам и с некоторым удивлением писал Альме: «Комично: это произведение всегда оказывает типичное для него сильное впечатление. Было бы странным, если как раз мое самое значительное произведение оказалось самым легко понимаемым» (A. Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 359).

⁴² Отто Клемперер. Мои воспоминания о Густаве Малере. В сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 3, изд. Музыка, Москва, 1967, с. 203, 206.

⁴³ «Спустя год на похоронах Малера можно было увидеть большой венок с лентой, на которой было написано: "Дети Восьмой симфонии"» (там же, с. 206).

собравшихся в гигантском выставочном зале; когда его творение воззвало к тому *creator spiritus*⁴⁴, из чьего огня оно возникло в его сердце; когда из всех уст раздался клич, проникнутый страстным стремлением, наполнявшим всю его жизнь: *”Assende lumen sensibus, infunde amorem cordibus”*⁴⁵! Когда отзвучала последняя нота и буря восхищения достигла его слуха, Малер поднялся по ступенькам подставки, на которой был размещен хор мальчиков, встречавших его радостными криками, и, шагая вдоль их рядов, пожимал протянутые к нему руки. Полный любви привет молодого поколения вселял в него надежду на будущее его творчества и глубоко радовал его. Неоднократно признаки физической слабости вызывали во время репетиций тревогу у его друзей. Но во время исполнения он был, казалось, на вершине своей мощи: душевный подъем еще раз вернул былую силу усталому сердцу»⁴⁶.

Это произведение представляет собой высшее достижение Малера в решении задачи синтеза музыкальных жанров, над которым он постоянно работал, воодушевляемый примером Вагнера. Композитор назвал свое сочинение «симфонией» – но, совершенно очевидно, лишь в том смысле, который мы обсуждали выше: как модель мира – на этот раз идеального, духовного мира творчества. Формально же – это новаторский, современный вариант мистерии, первая часть которой – экстатически восторженный гимн, а вторая – синтез оперы, оратории и симфонической поэмы⁴⁷.

К более внутренним, специфически музыкальным особенностям Восьмой симфонии относятся ее внешняя и внутренняя структура. Она – единственное двухчастное

⁴⁴ «Дух-творец» (лат.).

⁴⁵ «Зажги свет в наших чувствах, влей любовь в наши сердца» (лат.) – из текста 1-й части симфонии.

⁴⁶ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 479-480.

⁴⁷ См.: И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 256, где указывается, что форма 2-й части (наподобие характерной «поэмой» формы Листа) сочетает в себе черты и сонатного Allegro, и 4-частного симфонического цикла.

произведение во всем творчестве Малера, и суть этой двухчастности – двуединство такого же рода, как в последней сонате Бетховена и «Неоконченной симфонии» Шуберта: действие – созерцание, преодоление – резиньяция, напряжение всех душевных сил – блаженство. В самом общем смысле – это антитеза личного и общего, или, в религиозном плане, взаимоотношение человека и Божественного. Однако здесь, в отличие от всех остальных произведений Малера, практически совершенно отсутствует субъективный момент: суть содержания – порыв к общему, объективному, полностью растворяющему в себе индивидуальность. Вследствие этого, в Восьмой симфонии почти совершенно нет отражения личных переживаний, печалей, страданий. Появление в первой части намек на враждебные силы на словах «*hostem repellas longius*» («врага оттолкни подальше»), эпизод «*Infirma nostri corporis*» («Слабость нашей плоти»), сумрачное начало второй части и драматическая экспрессия «*pater'a profundis'a*» – эпизоды, не противоречащие всеобщей гармонии, а оттеняющие ее (в которой они, в конечном счете, сливаются и в которой растворяются). Обе стороны указанной антитезы сливаются в высшем синтезе, ибо таким Творец создал наш мир: все в нем имеет свое место, и противоположности на высочайшем уровне не отрицают друг друга, а дополняют.

Для того чтобы передать слушателю свое понимание этого высшего синтеза, Малер нашел два поэтических текста, между которыми почувствовал внутреннее соответствие. Первый – гимн на латинском языке «*Veni creator spiritus*» («Приди, дух-творец»), сочиненный еще в раннем средневековье; второй – заключительная сцена второй части «Фауста» Гёте (разумеется, на немецком языке). В них обоих Малер выявил самую суть: основа мира – непрерывно возобновляемое творчество, постоянный акт творения. Выше⁴⁸ мы уже приводили цитаты из писем Малера к его жене, в которых он старался разъяснить ей свое понимание заключительной сцены «Фауста», и то же самое «гётевское представление», что «существует и

⁴⁸ См. с. 34-35.

физическое, и духовное порождение, которое является как раз эманацией этого "Эроса"⁴⁹, он обнаружил и музыкальными средствами выявил в поэме «*Veni creator spiritus*» – страстном, вдохновенном гимне творчеству.

Для выявления этих внутренних связей Малер снова обратился к принципу «интонационной фабулы», которая здесь чрезвычайно глубоко проработана и является мощным средством объединения обеих частей симфонии в одно единое целое⁵⁰ LXIV. С интонационно-тематическим единством симфонии связана и совершенно уникальная у Малера тональная устойчивость: обе части имеют одну и ту же главную тональность – Es-Dur; лишь вторая часть дает также ее минорный вариант (es-moll). Чрезвычайно многозначительна арка, которая перебрасывается от Восьмой симфонии к очень немногочисленным случаям применения этой тональности: к медленной части Шестой и, далее, к окончанию Второй симфонии. Из этого сопоставления проясняется ее семантика: связь с идеей воскресения и вечной жизни, блаженства в созерцании гармонии мироздания.

Уникальный успех Восьмой симфонии невозможно объяснить рационально. Конечно, огромную роль сыграло присутствие на премьере немецко-австрийской интеллектуальной и художественной элиты – в том числе Томаса Манна, Арнольда Шёнберга, Стефана Цвейга, Макса Рейнгаарда и, разумеется, Бруно Вальтера; конечно, это произведение чрезвычайно удачно попало «в унисон» с настроениями того времени – «золотого века устойчивости»⁵¹, когда христианство уже потеряло свой авторитет и свою былую притягательность, но общественное сознание еще не двинулось к атеизму, а среди интеллектуалов получило столь широкое распространение представление об окончательном торжестве гуманизма

⁴⁹ A. Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 456.

⁵⁰ См. схему «интонационной фабулы» Восьмой симфонии в: И. Барсова. Симфонии Г. Малера, на с. 482 и ее подробный анализ на с. 257-266.

⁵¹ Выражение С. Цвейга о конце XIX – начале XX вв.: S. Zweig. Die Welt von Gestern, S. 8.

(представление, которое вскоре было безжалостно уничтожено Первой мировой войной). Именно в этом идейном плане Восьмая симфония была воспринята как воплощение «самой серьезной и самой святой художественной воли»⁵² того времени⁵³. С другой стороны – Восьмая пришлась весьма по сердцу тем немецким интеллектуалам, которые все более укреплялись на позициях германского патриотизма (как, например, Герхард Гауптман).

Но главным, по нашему мнению, было то, что этим успехом Всевышний одарил Малера воздаянием за мучительные страдания, ставшие его искупительной жертвой, и так он удостоился получить здесь, на земле, награду за свое бескорыстное и в высшей степени самоотверженное служение тому, в чем видел высший идеал. Поэтому закономерно, что Восьмая стала последним произведением Малера, которое он исполнил сам: обеих последних симфоний, написанных после Восьмой, он уже не слышал.

Прощание

Настолько тесно у меня сплелись творчество и переживание, что если бы мое бытие отныне струилось спокойно, как ручей на лугу, я – так думается мне – ничего толкового более не смог бы сделать.

Малер

«О себе нужно писать слишком много, поэтому я даже не пытаюсь начать, – писал Малер Бруно Вальтеру из Нью-Йорка в январе 1909 года. – В последние полтора года

⁵² Слова Т. Манна из письма к Малеру после исполнения Восьмой. A. Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 474.

⁵³ Однако интересна реакция Германа Гессе, услышавшего Восьмую позже – в 1913 г.: «Много, слишком много затрат (Моцарт и Бах четвертью этого достигают большего) и совершенно никакого преодоления гетевского текста, но ряд бесконечно тонких, в дальнейшем уже не оказывающих воздействия звуковых драгоценностей. Однако главное – все-таки отсутствует» (Hesse H. Gesammelte Briefe, B. I, 1973, S. 235-237).

я переживаю так бесконечно много, что едва ли смогу говорить об этом. Куда уж мне пытаться описать такой небывалый кризис! Я вижу все в новом свете, я сам нахожусь в непрерывном движении... Я теперь жажду жизни больше, чем когда бы то ни было, и нахожу "привычки бытия" более сладостными, чем когда бы то ни было... Я с каждым днем обращаю на себя все меньше внимания и часто не в силах понять, как могут люди жить по заведенному порядку, предаваясь "сладостным привычкам бытия"⁵⁴.

Этот «небывалый кризис», длящийся «последние полтора года» – намек на страшные для Малера события 1907 года (уход из Придворной оперы, смерть старшей дочери, выявление сердечного заболевания и отъезд из Европы) и их последствия (одно из которых можно усмотреть и в разительном противоречии между последними двумя предложениями вышеприведенной цитаты). Осенью того же года Бруно Вальтер отметил «коренной перелом» в жизнеощущении своего учителя и старшего друга: «Его мысли и чувства и так слишком часто устремляли свой полет к тайне смерти, а теперь она появилась в виду, и мрачная тень от ее приближения легла на мир и на жизнь. И хотя наш разговор был деловит и несентиментален, я с полной ясностью ощутил, в какой мрак погрузилось все его существо»⁵⁵. Теперь единственным спасением для Малера было полное погружение в работу – исполнительскую и сочинение музыки, – однако тут он попал в замкнутый круг, из которого уже не вырвался. Работа давала ему забвение его горестей, но с другой стороны, механизм его творчества нуждался в «горючем», которым служили его переживания, и для того, чтобы продолжать сочинять, он «нуждался» в новых переживаниях. «Так всегда бывает со мной: *только сильное переживание* делает меня способным к творчеству, и только творчество дает мне эти переживания», – писал он

⁵⁴ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 298. «Сладостные привычки бытия» – выражение из заключительной сцены «Эгмонта» Гёте.

⁵⁵ Там же, с. 476-477.

еще в начале 1897 года⁵⁶, еще до крещения, – а теперь к прежним прибавилась еще масса новых. Вращение в этом порочном кругу теперь стремительно разрушало его физическое и душевное здоровье.

Таковы были обстоятельства написания следующего большого сочинения. «Еще не знаю сам, как можно назвать все в целом, – писал Малер Бруно Вальтеру из Тоблаха осенью 1908 года, перед очередным отъездом в Америку (как мы помним, он боялся назвать новую симфонию «Девятой»). – Судьба даровала прекрасное время: по-моему, это самое личное из всего, что я до сих пор написал»⁵⁷.

«Самое личное» – в действительности, самое скорбное. Как земля от неба, далека эта характеристика от сказанного самим Малером о предыдущей, Восьмой симфонии: «В других произведениях – всё только субъективная трагика, но вот это – великое Дарование Радости»⁵⁸.

Формально ни одна из шести частей не является сонатной даже в плане характерных для Малера трансформаций этой формы^{LXV}. Однако весь цикл в целом построен по принципу цикла симфонического: быстрая, стремительная первая часть, медленная – вторая, затем «подцикл» из трех меньших «скерцозных» частей (как в Седьмой) и огромный (лишь не намного меньший, чем все предыдущие части вместе) медленный финал (как в Третьей симфонии). Видимо, и эта амбивалентность произведения тоже вызвала колебания Малера относительно определения его жанра. В конце концов он пришел к некоторому компромиссу: свое новое сочинение он назвал «Песнь о Земле», но с подзаголовком: «Симфония в песнях» – обозначением, знаменующим рождение нового жанра и также отражающим то радикальное изменение в мироощущении, которое отметил Бруно Вальтер. Впервые взгляд Малера не устремляется вверх, в небеса, не старается проникнуть сквозь границу, отделяющую физическое от

⁵⁶ Там же, с. 215.

⁵⁷ Там же, с. 295.

⁵⁸ Цит по: J. Wandel. Die Rezeption der Symphonien G. Malers zu Lebzeiten des Komponisten. Teil IV, Kap. 3:2. Die Symphonik, S. 350.

метафизического. Эта «Симфония в песнях» – симфония разочарования, отречения, величайшей боли человека, стоящего перед неотвратимой необходимостью покинуть «любимую землю» и не различающего впереди никакой перспективы продолжения существования даже в форме духовной. Земля, земное, заземленное – вот содержание всех этих «песен»; то общее чувство, которое пронизывает их, – безнадежность. Вместо весны или лета – поздняя осень; вместо природы, покрывающей цветами даже «скалистые горы», – увядание, трава, покрытая инеем; вместо яркого утреннего или полуденного солнца – закат... Но самое страшное, что «осень» – в самом сердце человека: «запустевшие лежат сады моей души», «небосвод голубеет вечно, и земля будет долго твердо стоять и весной расцветать», но даже ближайшая весна будет цвести уже не для него...

В отличие от всех более ранних случаев введения «Слова» в симфонию Малера, но так же, как в Восьмой, – здесь человеческий голос не выявляет и проясняет для слушателя музыкальные идеи, прежде изложенные инструментально, а с самого начала являет их совершенно наравне с оркестром. По этой самой причине здесь нет нужды в музыкальной «интонационной фабуле»: ее заменяют образные «арки» в тексте.

Первая часть – «Застольная песня о земном горе»:

Уже искрится вино в золотой чаше,
Но все же не пейте, пока я песню вам не спою!
Эта песня о скорби
Пусть со смехом звучит вам в душе...

В экспрессионистической обнаженности высочайшего тонуса эмоционального излияния сливаются ирония, скорбь, отчаяние, боль и горький смех^{LXVI}. Это столь же экстатический гимн, как первая часть Восьмой, однако диаметрально противоположный ему по смыслу и потому как бы яростно его отрицающий:

Хозяин этого дома!
Твой погреб таит изобилие золотых вин!
Вот, а эту лютню зову я своей!

Разбить эту лютию и опустошить стаканы –
Это две вещи, что вместе ладятся...

В плане смысловых «арок» в тексте, замещающих обычные для Малера «интонационные фабулы», «Застольная песня...» в полной мере является достойным заместителем первой части симфонического цикла: все основные линии содержания берут свое начало в ней. Это и мотив увядания «садов души», и скоротечность юности и красоты, и пьянство ради того, чтобы счесть «земное горе» лишь сном... Из первой части исходит основное противопоставление красок, окрашивающих затем все произведение: черной и золотой. Черен мрак ночи, черен сон, черно ночное небо (даже посеребренное светом луны), черно одиночество, черна смерть... Золотые – бокал вина, солнце (даже уже готовое закатиться), увядшие лепестки лотоса на поверхности воды, увлекаемые медленным течением, солнечные блики в «блестящей воде»...

Но то, что особенно выделяет первую часть, – это ее уникальная кульминация: образ, предвещающий ту линию в искусстве, которая расцветет лишь во второй половине XX века, – кинематографию ужаса:

Взгляните вниз: там, в свете луны на могилах
Сидит на корточках дикий призрак –
То обезьяна! Слышите, как ее визг
Разносится в сладком благоухании жизни?!

Дерзкое отрицание всякого благоговения перед смертью, всякого таинства, даже напускного уважения к чужому горю, наконец, – несравненно острее и ужасней, чем в «похоронном марше в манере Калло» из Первой симфонии, – здесь яростно отрицается какая бы то ни была связь погребения с человечностью (и тем более – любое предположение о возможности загробного духовного существования). Достойный надгробный памятник человеку – кричущая и визгливо ревущая обезьяна!

И снова – как в заключении первых двух строф – всю «Застольную песню о земном горе» резюмирует печальный припев:

Жизнь беспроглядна, так же – смерть.

Вторая часть, «Одиноким осенью» – подернутая туманом картинка поздней осени в стиле импрессионизма или, вернее, поэтического символизма, стремящегося запечатлеть неуловимые контуры все время изменяющегося пейзажа и тончайшие оттенки настроения:

Осени туман голубоватый плавает над морем;
Одеты инеем, стоят недвижно травы;
Словно художник пылью из нефрита
Посыпал нежные цветы.
Осень в природе – осень в жизни:
Благоуханье сладкое цветов развеяно,
Холодный ветер стебельки их пригибает.
.....
Устало сердце. Моя лампадка,
Потрескивая, гаснет, напоминая мне о сне...

Однако в музыке – разительное противоречие этим словам: в ней все время возникают все более страстные порывы прочь от резиняции текста. Первая волна чувств – в третьей строфе (там, где могла бы находиться главная кульминация):

Я прихожу к тебе, приветливое покоя место!
Дай мне покой – да, освежи меня!..

Эта жажда покоя столь же пламенная, как желание, властно влекущее любовника к чувственному наслаждению. Но вторая волна, неожиданно поднимающаяся в самом конце, вздымается намного выше:

Солнце любви, ты больше никогда не засияешь?!.. ^{LXVII}

Но на продолжении фразы – «...чтобы слезы горькие мои...» – мелодия вдруг ниспадает, а изгибы линии скрипок с неожиданными акцентами как бы вздрагивают от сдерживаемых рыданий; однако окончание – «...нежно осушить» – звучит уже совершенно бесстрастно (ремарка: «Ohne Ausdruck», «без выражения») в точности той же интонацией, что ранее, в начале 3-й строфы – «устало сердце».

Безнадежность: снова тихий шелест увядших листьев, туман, приглушающий все звуки...

Следующая, третья часть, «О юности» – диаметрально противоположность:

Среди речки над водою
Павильончик из фарфора
Снежно-белый и зеленый...

Красиво разодетые друзья, закинув за спину длинные рукава шелковых халатов, выпивают, болтают, сочиняют стихи... В почти неподвижной воде – «чудо-зеркале» – отражается все, но... вверх ногами: нефритовый мостик, ведущий к павильону, выгнутый, «словно спина тигра», превращается в «вогнутый месяц», друзья в нарядных одеждах, выпивающие и болтающие – «головой вниз» (тут мелодия малой флейты «отражается» двумя октавами ниже у фagота)...

Это самая «китайская» из всех частей «Песни о Земле», но этот «Китай» – игрушечный фарфоровый Китай, и сама эта картинка – словно изящная миниатюра, мастерски выписанная на фарфоре: картинка далекой-далекой жизни, ничем не омрачаемой, не имеющей ничего общего ни с нашей повседневностью, ни с реальным Китаем. Недостигаемая мечта, нереальность которой ясна и вызывает снисходительную усмешку, но, тем не менее, именно в силу своей иллюзорности обладающая притягательностью красивой игрушки для кратковременной забавы...

Следующая часть, «О юности», начинается так же идиллично, как предыдущая, и поначалу в ней также слышатся музыкальные «китаизмы»:

Из речной воды девицы
Цветки лотоса выбирают.
Меж кустами, в густой зелени присев,
Кладут лотосы в подол платья
И перекликаются, дразня...

«Золотое солнце» освещает их «стройные фигуры», отражается в их «милых глазах», «зефир» с ласковой

усмешкой приподнимает длинные рукава их одежд и разносит в воздухе «чары их благоуханий».

Но вдруг все меняется: темп музыки убыстряется, слышатся фанфары труб, звон, шум, грохот ударных, сливающиеся в причудливый марш. Это вдали показалась компания «красивых мальчишек», мчащаяся по речному берегу на удалых конях, «блестящих, словно лучи солнца». Особенно выделяется один из коней, «ржущий весело», «стремительно несущийся»:

Эй! Как в упоеньи его грива вьется,
Жарко дышат ноздри!..

Ах! В своем «бурном беге» он безжалостно топчет «поникшие цветы»!

Соприкасаются два мира: мир красоты, безмятежного наслаждения, нежности, ароматов – и мир, в котором высшими ценностями являются энергия, сила, беззастенчивость в достижении цели. (Оркестровый эпизод, рисующий бег коня, приобретает грубый, даже наглый, угрожающий характер.)

И все стихло. Снова «золотое солнце» обрисовывает стройные фигуры девушек, «отражается в блестящей воде»... Но, оказывается, этот идеальный мир уже дал трещину: «самая красивая из девушек» больше не находит в нем полного удовлетворения. Она смотрит вдогонку промчавшему всаднику и шлет ему

Взоры страсти долгие вослед.
Ее гордая осанка – лишь притворство;
В искорках ее очей огромных,
В жарком мраке ее взглядов
Жалобно еще трепещет ее сердца хмель...

Пятая часть, «Пьяница весной», является завершающей и в среднем «подцикле» мажорных частей, и, в известной степени, также в масштабах всего произведения. В самом общем плане, в плане содержания всей «Песни о Земле» на ней заканчиваются эпизоды земной жизни, и в определенном смысле она является «репризой», перекликаясь с первой частью, «Застольной песней» – но в

духе опровержения: не высказывание горьких истин, а погружение в сладкую ложь забвения:

Коль сновиденье – вся жизнь,
Зачем же муки, труд?!
Я пью, пока уж не смогу,
Весь этот милый день!

Здесь тоже «застольная песня» – только не за столом, а на улице, на голой земле. Этот пьяница полностью согласен с сентенцией из первой части:

Полный бокал вина в надлежащее время
стоит больше, чем всей этой земли
богатства!

Все-таки еще одну возможность «счастья» он добавляет к ней:

Когда же пить уж не могу –
И глотка, и душа полны, –
Так к своей двери притащусь
И чудненько засну!..

Но что-то ему мешает спать. А, это веселое чирикание птички^{LXVIII}: весть о приходе весны! В честь этого события он снова наполняет свою кружку, осушает до дна и поет, «пока луна не заблестит на черном небосводе»!

Когда же петь уж не могу,
Опять возьму, засну,
Весна, весна – а мне-то что?
Лишь бы валяться пьян!

Так заканчивается эта залихватская «песня»-монолог – столь же патетически, на таком же высоком тоне, как начинается и кончается первая часть^{LXIX}.

Последняя, шестая часть, названная «Прощанием», – словно отдельный раздел в цикле, противостоящий всем предыдущим частям. Это прекрасно соответствует ее содержанию, которое подводит итог всей «земной жизни». «Прощание» – это расставание со всем, что было мило: с солнцем, с юностью, с красотой, с птицами, с цветами, с

деревьями, со свежим воздухом; это растворение в вечной природе – но не радостное, как раньше, обретение гармонии, а полное безысходной скорби о неизбежном полном уничтожении человеческой индивидуальности. Это горчайшая резиныция – но не сознательная покорность Высшей Воле, придающая человеку силы пройти все испытания – и также последнее: испытание смертью, – а неизбывная печаль подчинения какому-то непознаваемому бесстрастному высшему Закону, непоколебимому в своей сверхчеловечности.

Начинается финал «Песни о Земле» в характере тяжелого похоронного марша: подобные мерным ударам колокола басы, вздохи и стоны валторн в терцию, горестная попевка гобоя (то ли крик одинокой птицы, то ли воспоминание о нем, то ли далекая дудочка пастуха). «В тоне рассказа, без выражения» (так предписывает ремарка в партитуре) звучат слова:

Заходит солнце где-то за горами,
Во все долины уж нисходит вечер
С своими тенями, что свежестью полны.
Смотри! Серебряною баркой выплывает
Луна на синем море-небосводе.

.....
Поет ручей из мрака благозвучно,
Цветы еще белеют в сумеречном свете.
Земля вдыхает глубоко покой и сон.
Все страсти будут только сниться...

Но этой спокойной картине резко противоречат эмоциональные вспышки в оркестре: музыка выражает то, о чем не говорят слова: что в это время творится в душе...

«Усталые люди» (интонация «устало сердце» из второй части) возвращаются домой,

...Чтобы во сне забытой юности
И счастьем научиться!
.....
Заснул весь мир!

Третья строфа – монолог уходящего, который задержался лишь для того, чтобы услышать последнее «прости» от друга.

Я жажду здесь, мой друг, рядом с тобою
Красою этой ночи насладиться.
Где будешь ты! Меня ты оставляешь одного!
Я странствую в горах с моею лютней
Путиами, что меж пышных трав сокрыты.
О Красота! О вечный мир пьянящий жизни и любви!

Теперь – как бы взгляд со стороны (репризное возвращение начала «Прощания», но теперь еще более скорбное и отягощенное как бы отдаленными зловещими ударами тамтама):

Он слез с коня и протянул ему
Прощальный кубок.
Спросил его тот, куда он едет,
И также почему,
почему должно так быть?
Сказал – скорбным был его ответ: «Ты, мой друг...
На этом свете счастья я не знал!
Куда иду? Я уйду скитаться в горы,
Ищу покоя,
покоя сердцу-сироте».

Как светло зазвучала реприза «песни ручья»! Кто с кем расстанется? Не тело ли с душой, которая возвращается на свою духовную родину –

На родину иду, на свое место;
Не буду уж я странствовать далече.
Спокойно сердце и ждет своего часа!..

Эти слова уже вписал сам Малер. Вообще почти всегда, используя поэтические тексты, он редактировал их и вносил некоторые изменения; здесь же он добавил целую строфу, концентрирующую в себе самое главное, самую суть произведения: вечность природы и бесследное растворение в ней человека.

Эта мысль с горькой насмешкой была высказана уже в первой части:

Небосвод голубеет вечно, и земля
Незыблемо будет долго стоять и весной расцветать.
Ты ж, человек, – сколь долго живешь?..

Здесь же, в самом конце, – страстная любовная песня, высочайший всплеск чувств – с медленным истаиванием-вознесением ввысь, до тех высот, «которых достигает лишь поднявшийся до полной примиренности и отрешенности»⁵⁹.

Любимая земля везде, везде
Цветет весной и зеленеет вновь!
Везде, везде и вечно,
вечно голубеют дали!
Вечно, вечно...
Вечно, вечно...
Вечно...
Вечно...

Это обращение к старой китайской поэзии может показаться поворотом весьма неожиданным – но лишь на первый взгляд. В сущности, Малер уже давно был знаком с дальневосточной поэзией, хотя и опосредованно: через столь ценимого им Фридриха Рюккерта. Будучи знатоком культуры Дальнего Востока, Рюккерт своими стихами пересаживал на германскую почву стиль и формы китайского и японского стихосложения. (Таково, в частности, стихотворение «Ich atmet' einen linden Duft», на которое Малер написал один из своих вокальных шедевров).

Еще более это понятно в плане душевных расстройств, неотвязно мучивших Малера в те годы, и здесь проявляется еще один аспект внешнего сходства композитора с его кумиром, Гёте. «После битвы под Иеной разгромленная прусская армия заливает улицы города, – описывает этот момент в биографии поэта Стефан Цвейг⁶⁰. –

⁵⁹ А. Шёнберг в своей «Празжской речи» о Малере (по поводу аналогичного места в Andante Шестой симфонии). Цит. по: И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 209.

⁶⁰ Речь к шестидесятилетию Ромена Роллана (Собрание сочинений в 7 томах, т. 7, с. 241).

Впервые Гёте видит, как солдаты везут на телегах раненых, видит озлобленных поражением офицеров, видит нужды и страдания всего народа, а вслед за тем – вступление французской армии и заносчивость французских офицеров. (...) Чем же в ту пору был занят Гёте? Все упрекали его, но никто не понял. Как раз в тот год он занялся китайскими мудрецами, восточной мудростью, персидскими стихами. Это всегда или почти всегда считалось по меньшей мере равнодушием к своему времени. На самом же деле это было необходимым спасением для духа, ибо дух – свободная стихия. Его нельзя лишать простора. Если время слишком сурово к нему, он уходит в глубь времен. Если люди, потеряв рассудок, теснят его, он возносится ввысь – к идее человечности».

Только у Малера, в отличие от Гёте, вся эта драма развертывалась внутри, в его душе. Не «время», а он сам был «слишком суровым» к своему еврейскому духу; не «люди» вообще, а он сам был слишком близок к «потере рассудка». И, чтобы спастись, его дух «вознесся ввысь» – «в грандиозное обозрение (как продолжает Цвейг), уносящее его далеко за пределы Европы, – в обозрение вселенского отечества, в ту сферу, где человек, по великолепному выражению Гёте, как свои собственные, воспринимает горе и счастье целых наций. Над своим отечеством и своим временем воздвигает он сферу, где становится и наблюдателем и властелином, и свободным и освободителем».

Увенчалась ли успехом эта попытка? Если да – то почему же такое щемящее ощущение боли остается от «Песни о Земле»? Почему нет в ней и намек на «освобождение», на катарсис?

Потому что оказавшееся для Гёте спасением, для еврея Малера обернулось новым кризисом. Попытка убежать во «вселенское отечество», в «страну братства, за которую ратовали все великие художники»⁶¹, заранее была обречена на неудачу: убежать от своей еврейской души невозможно. Написание «Песни о Земле» для Малера было

⁶¹ Там же, с. 242.

сублимацией самоубийства, к которому (как мы отмечали выше⁶²) подсознательно очень часто стремятся евреи, изменившие Иудаизму. Недаром, показав Бруно Вальтеру «Прощание», Малер то ли в шутку, то ли всерьез спросил: «Как вы думаете, можно это вообще выдержать? Люди не будут кончать после этого самоубийством?»⁶³...

Девятая

В конце жизни раскрываются спокойному
духу идеи, дотоле немыслимые; они
– словно блаженные демоны, которые,
сверкая, опускаются на вершины Прошлого.

Гёте

«Теперь мир лежал перед ним в мягком свете прощания, – пишет Бруно Вальтер о встречах с Малером в самые последние годы его жизни, – как в природе сумерки сменяются сиянием вечерней зари, и «любимая земля», песню о которой он написал, казалась ему такой прекрасной, что все его мысли и слова были таинственно полны каким-то изумлением перед новой прелестью старой жизни»⁶⁴. Ни одна из симфоний Малера так непохожа на симфонии XIX века, как его Девятая, и ни в одной из остальных симфоний он не говорил языком музыки будущего в столь абсолютном смысле слова, нигде его музыкальный дар не обретал столь неоспоримо пророческого значения. В каждой части, в каждом разделе, в каждой теме (если не в каждом такте) искрятся идеи, развитые затем кем-нибудь из великанов музыки XX века. В высшей степени поразительна свобода голосов, каждый из которых живет своей собственной жизнью, движется по собственным путям, проходит свои собственные коллизии, кульминации и падения, и в то же самое время является частицей грандиозного целого – невероятно сложного и внутренне противоречивого, но вместе с тем гармонически уравновешенного и прекрасного. Музыка почти не выходит за рамки тональной – за исключением случаев этого «почти», когда на достаточно

⁶² С. 29.

⁶³ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 480-481.

⁶⁴ Там же, с. 481.

определенную ладовую функцию накладывается исключительно сложное сплетение голосов, каждый из которых движется совершенно свободно^{LXX}.

Что же касается общего строения цикла – в чисто количественном плане он, на первый взгляд, возвращается к классическому: в симфонии четыре части. Однако по сути это впечатление совершенно неправильно: единственная черта, связывающая Девятую с классическим типом, – это вторая часть, генетически восходящая к менуэту и скерцо. Во всех остальных отношениях этот цикл буквально «вывернут наизнанку»: по его краям – медленные части (первая – *Andante commodo*, четвертая – *Adagio*), третья же часть – «Рондо-Бурлеска», которая с точки зрения своей структуры могла бы быть финалом, а с точки зрения своего характера – и первой частью. И в плане тональном этот цикл тоже чрезвычайно своеобразен: каждая из частей имеет свою тональность, и на первый взгляд они никак не связаны. Однако при более глубоком рассмотрении все же можно обнаружить определенную закономерность, придающую этой, в принципе, открытой форме, художественную цельность^{LXXI}.

В Девятой Малер снова строит «интонационную фабулу» – музыкальный «сюжет» симфонии. Наиболее очевидным образом связаны третья и четвертая части, и в этом проявляется особый замысел. С одной стороны, эти части предельно контрастны: экспрессионистически-урбанистическая «Бурлеска», буквально безжалостно бьющая по нервам своей яростью, предельно взвинченной нервностью, отчаянием и гротеском, – и прекрасное светлое *Adagio*, воплощение любви и примирения. С другой стороны, и первая, и вторая темы четвертой части имеют свои корни в третьей, и в особенности заметна линия тематического развития, которая проходит через эпизоды «Рондо-Бурлески» и вливается в четвертую часть. Повидимому, семантический смысл этих связей в идее, что добро зарождается в зле, и даже те явления этого мира, которые вначале вызывали горечь и боль, со временем переосмысливаются и становятся дорогими, тем более – те

светлые моменты, которыми дарила жизнь (в общем-то жестокая и страшная).

Но самый главный момент, скрепляющий всю симфонию в одно единое целое, – это интонация, лежащая в основе всех ее частей: нисходящая большая секунда. Исток ее – четвертая часть Третьей симфонии: вступление к ней («голос ночи») и – буквально на тех же нотах и в том же ритме, что и в Девятой, – *fis-e*: «*gib acht*» («внимание обрати»). Но той же самой интонацией заканчивается предшествующая «Симфония в песнях»: «*ewig*», «вечно». Теперь она пронизывает весь тематизм Девятой и придает ей тот смысл, который имела в тех симфониях: призыв к душе человека и одновременно продолжение «Песни о Земле» – продолжающегося прощания с жизнью.

О первой части Девятой писал Альбан Берг, что она – «великолепнейшее, что написал Малер». Так мог высказаться только тот, кто, будучи сам композитором, глубоко и верно прочувствовал, что скрыто под нотами и звуками: «Это – выражение неслыханной любви к этой земле, страстное желание в мире жить на ней, ею, природой еще насладиться до ее глубочайшей глубины – пока не придет смерть. Ибо она приближается неудержимо...»⁶⁵.

Первая часть Девятой уникальна не только тем, что она не сонатное *Allegro*, а медленная музыка (*Andante comodo*): несоизмеримо больше – своей в высшей степени оригинальной формой. Это (как писал один из первых исследователей творчества Малера, Пауль Беккер) «новый синтез существовавших доныне принципов построения; синтез, обусловленный волей духа, обретшего внутреннюю свободу»⁶⁶. Основной принцип этой формы – постепенное продвижение с чередованием двух типов движения. Первое – тонально определенное, основанное на оstinatном повторении ритмически четких мотивов («шаги времени») и почти песенной фактурой (мелодия с аккомпанементом). Второе – очень свободное, текучее, без определенной метрики (с опорой скорее на вторую, слабую долю

⁶⁵ Цит. по: D. Kerner. *Krankheiten grosser Musiker*, S. 184-185.

⁶⁶ Цит. по: И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 333.

четырехдольного такта), с предельной индивидуализацией оркестровых голосов и в высшей степени экспрессивное – вплоть до экзальтированности. Ни первое, ни (в особенности) второе никогда не повторяется в уже прозвучавшем виде, лишь большее приближение к первоначальному проведению создает в конце произведения подобие тематического «закругления»^{LXXII}.

Вместе с тем, несмотря на полное отсутствие формальных признаков сонатности, слух парадоксальным образом улавливает ее в неспешном течении этой музыкальной реки: в соотношении образных сфер, их развитии и взаимодействии. Эта удивительная сонатность из плоскости музыкальных средств почти полностью перенесена в план содержания, идейной структуры произведения.

Первый образ – мерный, бесстрастный отсчет времени: вначале – ласковый, вкрадчивый (*ostinato* у арфы), при втором появлении – радостно-экстатический, затем (как бы в начале «разработки») – грозный (гремящее искаженное *ostinato* у литавр), который затем (в конце «разработки») преобразуется в ужасающий «тяжелый похоронный марш» (такова и ремарка в партитуре) – «посреди (...) испытываемой мучительной радости жизни смерть властно возвещает о себе» (А. Берг)⁶⁷.

Второй образ – полярная противоположность первого: это цепь рвущихся вверх мелодических линий, полных мелодических диссонансов, не находящихся разрешения, – безмерная напряженность, патетика, экстаз вплоть до исступления – и ниспадания с мучительными попытками вновь и вновь преодолеть падение и воспарить ввысь...

Как бы «на заднем плане» присутствует еще один образ^{LXXIII}. Это – Рок, направляющий течение жизни и противостоящий миру эмоций второго образа, одновременно с которым он появляется, чтобы, подавив его, со злым торжеством выйти на первый план в похоронном марше.

⁶⁷ Там же, с. 341.

Но заканчивается первая часть, после всех перипетий, в абсолютно светлом D-Dur'e многократными повторениями мотива «ewig», сопровождаемого тихими ласковыми вздохами кларнетов и валторн (ремарки: «*pianissimo*», «*dolcissimo*»), истаявающими в «чистейшем воздухе земли» (А. Берг)⁶⁸.

Вторая часть – чрезвычайно злая издевка над немецким бытом, над венской «*aisance*»⁶⁹. «В темпе неторопливого лендлера, несколько неловко и очень топорно» – гласит указание в партитуре. Так и видится танец «народа»: грубых, неотесанных мужчин и жеманящихся, притворно «стыдливых» «дам» под примитивный аккомпанемент от усердия рвущих струны «музыкантов». Ни они, ни танцоры не знают ничего, кроме двух фигур: наступления с притопом мужчин и манерного каданса женщин с «изящным» книксеном, повторяющихся бесконечно... Внезапно врываются другие участники «празднества», решительно оттеснив первых прочь: вдруг совершенно меняется характер музыки – это «страстный», «огненный» вальс, но, по своей сущности, столь же примитивный и грубый, как и предыдущий лендлер. «Накал страстей» достигает такого градуса, что и танцоры лендлера вступают в пляску^{LXXIV}. Но вальс опять (и очень быстро) вытесняет лендлер, однако тут же наступает очередь нового танца. Это несколько комическое «трио», пародирующее среднюю часть классического менуэта (так, менуэтом, этот раздел первоначально и назывался в рукописи), – но, впрочем, само представляющее трех-пятичастную форму (с двумя «трио») – как бы самостоятельную форму внутри формы. Новый лендлер (фигурами аккомпанемента и подголосками тесно связанный с первоначальным) чередуется с еще более быстрым вальсом, принимающим, однако, характер хаотического карнавала, где никто не обращает внимания на других. Но постепенно вырисовывается и звучит все настойчивей и настойчивей

⁶⁸ См. там же, с. 345.

⁶⁹ «Довольство», «удобство», а также «непринужденность» (франц.). См.: М. Друскин. О западно-европейской музыке XX века, с. 145.

нисходящая минорная хроматическая линия мелодии, вызывающая в памяти такие же заключительные обороты в «похоронном марше в манере Калло» из Первой симфонии. Общая реприза соединяет воедино тематизм обоих лендлеров, но колорит все более темнеет: преобладает минор, мелодика вальса в репризе становится откровенно вульгарной и невыразительной (несмотря на потуги изобразить «страсть»); заключительное «просветление» при возвращении начального лендлера – уже совершенно пародийное, и опять на него накладывается минорная мелодическая линия с хроматическими ниспаданиями... Это одолевает тоска: если вначале автора воодушевляла ненависть к пошлому и лицемерному мещанству (издевательские трели у деревянных и валторн, злые саркастические вскрики засурдиненных труб), то в конце концов ему становится просто скучно: ясно, что изменить ничего невозможно, и остается просто удалиться подальше.

Но куда?

Следующая часть – куда более жуткая. «Рондо-Бурлеска» – назвал ее сам Малер. Словарное определение «бурлески» (или «бурлеска» – в мужском роде): «преувеличенно-комическое изображение»⁷⁰; в общехудожественном смысле – «вид комической пародийной поэзии и драматургии, характерной особенностью которого является нарочитое несоответствие между темой произведения и ее языковым воплощением»⁷¹; в узко музыкальном – «музыкальная пьеса шутивого, грубовато-комического, причудливого характера, похожая на каприччио или юмореску»⁷². Общее в этих определениях – то, что «бурлеска» должна быть юмористической, но как это относится к произведению Малера? «Преувеличенность» – здесь налицо: преувеличенный состав оркестра, преувеличенная динамика (кроме начал первого и второго эпизодов и кульминации – прорыва в иной мир, все звучит *forte* и *fortissimo*), преувеличенность экспрессии, преувеличенный гротеск, преувеличенная механичность

⁷⁰ Словарь иностранных слов в русском языке, М., 1995.

⁷¹ Словарь русского языка в 4-х томах, М., 1985.

⁷² Ю. Юцевич. Словарь музыкальных терминов. Киев, 1988.

стремительного движения... Наконец, постоянно акцентируется интервал (пре)увеличенной кварты – тритон: «дьявол в музыке» в европейской музыкальной традиции еще с дней средневековья. Налицо автопародия: пьеса начинается искаженным призывом труб и валторн из Рондо Пятой симфонии и буквальной цитатой из ее второй части – яростного вращательного оборота струнных; сквозная ритмическая фигура основного тематического материала – это ритм главной темы финала Первой симфонии и также «темы апофеоза»... Налицо не «грубоватость», а самая настоящая грубость, жестокость, бесчеловечность резвящихся хамов-гигантов. Что же касается «нарочитого несоответствия», то и оно налицо: это нарочитое несоответствие жанра, предполагающего веселый комизм, с ужасающим гротеском, экспрессионистическим накалом эмоций и урбанистической автоматичностью его музыкального воплощения. Даже fuga – самый «интеллектуальный» из музыкальных жанров – становится здесь воплощением агрессии сил, непримиримо антигуманных.

Всему этому противостоит видение иного мира, внезапно возникающее тогда, когда, казалось бы, поднимается новая волна сил зла^{LXXV}. Внезапным хроматическим ходом достигается чистое ля третьей октавы и повисает, звеня (fortissimo тремоло скрипок и frullato всех четырех флейт): словно засиял ослепительный луч солнца!^{LXXVI} Затем fuga продолжается – но уже в совершенно ином направлении: «с величайшим чувством» (общая ремарка в партитуре), «очень выразительно» (у струнных). Но вдруг, на спаде после кульминации, движение останавливается злобным акцентированным аккордом засурдиненной тяжелой меди... Снова с едва слышным всплеском (глиссандо арфы) «раскрывается вселенная», опять повисает тремоло скрипок на том же самом высоком ля, но очень громко и дерзко, почти издевательски, кларнет выкрикивает искаженную вторую тему фуги (вместо ноны – теперь децима!). Чары разрушены: несколько раз глиссандо арфы повторяет попытку «открыть вселенную», но снова и снова грозный

хор тяжелой меди и издевательские реплики кларнета возвращают к действительности, тремоло скрипок все больше и больше снижается и тускнеет, а у меди в тему хорала проникает все больше и больше мотивов бурлески, пока она не захватывает все звуковое пространство. Чем ближе к концу, тем звучание всего оркестра становится все более и более оглушительным (уже не *ff*, а *fff*), движение дважды прерывается громогласными аккордами тяжелой меди, чтобы каждый раз после этого стать еще более стремительным (после второй остановки – уже *Presto* с дирижированием на 3 такта), а в самом конце – неистовствует самый настоящий «янычарский оркестр»: с громом литавр, ударами медных тарелок, звоном треугольника и колокольчиков, пронзительным визгом флейт в предельно высоком регистре. Этим варварским звучанием «Рондо-Бурлеска» внезапно обрывается.

Последняя часть, *Adagio* («очень медленно и еще сдерживая» – такова ремарка в партитуре) – потрясающий пример мотивной ретроспективы: весь основной тематический материал, включая даже подголоски и басы – перевоплощения различных элементов музыкальной ткани предыдущих частей^{LXXVII}. После Восьмой симфонии это *Adagio* – другой уникальный у Малера случай сохранения одной и той же тональности на огромном протяжении (лишь со сменой *Des-Dur*’а на «одноименный» *cis-moll*).

Начинается этот удивительный финал декларативной «темой-эпиграфом», провозглашаемой всеми скрипками в унисон^{LXXVIII}. Первая тема – восторженный, страстный хор струнных, гармоническая основа начала которого – парадоксальное перевоплощение насмешливо-дурашливого начала первого эпизода «Рондо-Бурлески», а в подголосках и басах – столь знакомое нам уже группетто из той же части, но теперь – артикулятивно, с подчеркиванием каждого звука. Структура темы – на удивление классична: правильный восьмитактовый период со сходным началом предложений и кадансовой «рифмой»: своеобразная «доминанта» (септаккорд III ступени) – тоника. Это *des* первых скрипок внезапно одиноко повисает (*piano subito* и еще *morendo*), и на его фоне фагот *solo* очень тихо и

медленно начинает минорную тему (в которой прослушиваются интонации, найденные в «Бурлеске»). Вместо полнозвучного мажорного гимна – внезапная пустота, сумрак... Мелодия поднимается со ступеньки на ступеньку, ниспадает, снова взбирается вверх и добирается, было, до конца гаммы с увеличенной секундой (типично еврейской интонации), как ее тут же обрывает возвращение гимна – еще более восторженное и страстное. Так завязывается смысловая коллизия финала: противопоставление горячего, даже знойного хора струнных и мрачной мысли, звучащей в бесконечном темном пространстве. При своем возвращении она звучит у виолончелей с контрафаготом, а высоко-высоко, на расстоянии четырех с половиной октав над ней парят первые скрипки, «бесчувственно», «без выражения» (так предписывается автором) напоминающие об оборванном гимне. В минорной теме уже нет увеличенной секунды, первый 2-такт останавливается на V ступени, но зато она получает продолжение, в котором появляется новый элемент еврейского минорного лада: II пониженная ступень. И опять она никак не может добраться до окончания...

Новый этап: на гимн струнных, звучащий тихо и «без выражения» (такова ремарка), накладывается яркая новая мелодия солирующей валторны («сильно выделяя»), затем – фаготы, поддерживающие линию контрабасов, которые сопровождают гимн контрапунктом, в котором явны интонации второй темы, – вскоре, впрочем, растворяющиеся в общем хоре. Его внутреннее горение все время нарастает и захватывает уже весь оркестр. Кульминация – высшая вспышка этого жара, вздымающаяся подобно языку пламени, и... снова внезапная тишина, в которой постепенно «истаивает» гимн. Новое возвращение второй темы, вводимое теперь мягкими звуками арфы и новым тембром подголоска – английского рожка, а в вышине – теперь парит флейта. Сначала тема «сумрачной мысли»^{LXXIX}, однако начавшееся было развитие снова обрывает хор струнных. Новое нарастание – намного более мощное, первая кульминация – тема гимна у деревянных и тромбонов, обвиваемая вариациями струнных и валторн;

внезапная тишина – но вместо «навязчивой идеи» начинается новый подъем к еще более мощному проведению темы гимна, которое, достигнув высшей точки... сразу стихает. В вышине остаются парить, постепенно затихая, первые скрипки; у вторых – осколок продолжения «темы воспоминания» («без выражения»!); едва слышно звучат, также все тише и тише, короткие имитации начального мотива гимна; ниспадающая линия вторых скрипок с бессильными глиссандо на каждом падении мелодии; очень тихо (*espressivo*, «выразительно», но «сдержанно») виолончели напоминают о «теме-эпиграфе»^{LXXX}. Пауза. *Pianissimo* засурдиненные вторые скрипки пропевают начало «темы прошлого», доводя ее уже до мажорной сексты, и начинается «последнее расставание с жизнью»: щемящие нисходящие хроматические мотивы, ритм которых напоминает о заключительных мотивах первой части; мелодия первых скрипок, широкими замедленными взмахами («с внутренним чувством») поднимающаяся ввысь и «умирающая» на высшей ноте... Последние реминисценции группетто, эхо первых скрипок, отвечающее последним щемящим интонациям вторых скрипок, мягкое опевание альтами доминанты – и все растворяется в широком пространстве мажорного трезвучия – *ersterbend*, «умирая»...

В отличие от финала Третьей симфонии, этот финал – не «бесконечная мелодия», поднимающаяся к вершинам сотворенного мира и даже еще выше – к Творцу, Источнику Любви (с заглавной буквы). Тема этого гимна любви – в контексте обычной малеровской текучести – необычно «рубленая»: ее структура – слишком «квадратная», ее ритмика – весьма четкая даже в этом очень медленном темпе, ее мелодия – это не пение, а декламация. Нарастание эмоционального напряжения (когда тема теряет свою «квадратность»), пафос, патетика передаются фигурой все того же группетто, бесконечно повторяющегося во всех голосах различными длительностями – шестнадцатыми, тридцатьвторыми и восьмыми, в коде – четвертями и триолью половинных. Это группетто создает непрерывное

ostinato, которое, как обычно в случаях его применения, имеет смысл настойчивого внушения какой-то идеи.

Какой?

Из сопоставления со второй темой напрашивается следующий вывод. Любовь, которую воспевает это *Adagio*, – не пантеистическая любовь к Богу и Его Творению, а вполне земная, чувственная любовь. Но предаться ей до конца мешает воспоминание, при появлении которого сразу исчезает все наслаждение и охватывает ощущение холода и мрака. Как оно нежелательно, это воспоминание! Скорее постараться прогнать его новыми усадками, упоением страсти! И это удастся – но поначалу лишь отчасти: при каждом ее повторении в этой навязчивой мысли все менее заметны еврейские элементы; наконец, она освобождается от своей горечи и растворяется в мажоре, однако все-таки лишь после нескольких вздохов, щемящих сердце... Некоторая двойственность так и остается до конца: фа второй октавы (мажорная терция лада), которого достигла «тема прошлого» у вторых скрипок и которым закончилась их партия, очень далеко от *as* малой октавы у альтов (на котором остановилось последнее группетто), и оба они остаются звучать как бы отдельно друг от друга над глубокой тонической квинтой у виолончелей. Подчеркнутое несовершенство заключительного трезвучия – несовершенство достигнутого...

Недаром сам Малер указывал на сходство между Девятой и Четвертой симфониями – указание, на первый взгляд неожиданное и кажущееся неоправданным: «Я высказал в ней нечто такое, что давно уже просилось у меня наружу, может быть, ее (как целое) можно скорее всего поставить рядом с Четвертой (хотя она совсем иная)»⁷³. Но увиденное нами в финале Девятой дает этому объяснение: в ней, в ее первой и последней частях, – также «безоблачность» «иног, более возвышенного, чуждого нам мира», в которой «есть нечто пугающее и страшное для нас»⁷⁴.

⁷³ Малер о Четвертой (Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 308).

⁷⁴ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 556.

«Гиперсимфония»

Как моя физическая жизнь развивается ровно и не дробится на части, таково же и то, что выражается в последовательности моих произведений, – так что в новой симфонии я начинаю приблизительно там, где в предыдущей прервался; так полагаю я тем самым не просто привязывать новые нити к старому, уже готовому, но продолжать их вить дальше.

Малер

Симфонии Густава Малера обнаруживают явную связь между собой, о чем сам он высказывался не раз. Так, в 1896 году, в период написания Третьей, в письме к Макс Маршальку он подробно остановился на смысловых связях между Первой и Второй симфониями⁷⁵; позже, в разговоре с Натали Бауэр-Лехнер, он назвал первые четыре симфонии «законченной тетралогией»⁷⁶. Каждая новая симфония для него была отражением пройденного участка жизненного пути и высшим творческим достижением (на том этапе), чему есть немало свидетельств в его письмах. Так, в начале 1895 года, во время репетиций первых трех частей Второй симфонии, Малер писал из Гамбурга своему другу, физику Арнольду Берлинеру: «Если бы я написал все, что думаю об этом большом произведении, это звучало бы самонадеянно. Но что *fundus instructus*⁷⁷ человечества благодаря ему увеличится, для меня вне всякого сомнения»⁷⁸. Затем его захватила Третья симфония: «Это – самое своеобразное и самое богатое мое сочинение»⁷⁹. А о Четвертой (как уже раз упоминалось) Малер писал, что в ней впервые открылась такая сторона его существа, которая «в любом случае будет постигнута лишь *в наименьшей степени* (подчеркнуто Малером) во все будущие времена»⁸⁰. Закончив Шестую, весело писал Бруно Вальтеру: «Тот, кто не обладает гением, должен воздерживаться, а тому, кто им обладает, ни перед

⁷⁵ См. Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 188-191.

⁷⁶ Там же, с. 48-49.

⁷⁷ Возделанное земельное владение (лат.).

⁷⁸ Там же, с. 163.

⁷⁹ Там же, с. 171. См. также с. 169-170 и 201 – письма к Ф. Лёру и А. Мильденбург, цитаты из которых мы уже приводили.

⁸⁰ A. Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 276.

чем не следует отступать в страхе. Каждый, кто мудрствует на эту тему, кажется мне похожим на человека, который сделал ребенка и только потом ломает себе голову, действительно ли это – ребенок, с чистыми ли намерениями он зачат и т.д. Но ведь он любил и *смог*. И баста! А если кто-нибудь не любит и *не может*, так не будет никакого ребенка! Тоже *баста!* И *каков* человек, и *как* он может, таков получается ребенок. Еще раз баста! Моя Шестая готова. Думаю, что я *смог!* Тысячу раз баста!»⁸¹ Позже, предлагая американскому менеджеру Э. Гутману свою Седьмую, композитор подчеркнул: «Это мое *лучшее* сочинение»⁸². Но затем о Восьмой в письме к музыковеду Рихарду Шпехту (кстати, первому по-настоящему глубокому исследователю творчества Малера) он высказался так: «Все мои более ранние симфонии – только прелюдии к этой»⁸³. А дирижеру Виллему Менгельбергу, одному из близких ему по духу музыкантов, он отозвался о ней так: «Это – самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты»⁸⁴.

Неудивительно, поэтому, что он снова и снова обращался к своим прежним сочинениям, внося в них исправления и улучшения. Мы уже упоминали о повторных редакциях «Жалобной песни» и Пятой симфонии; лишь после повторного (после гамбургской премьеры) исполнения Первой в Веймаре Малер исключил из нее *Andante Allegretto* («Blumine»); известны его колебания относительно порядка частей в Шестой... «Он не принадлежит к тем творцам, которые теряют интерес к своему произведению, едва только доверяют его миру, – писал об этом Йозеф-Богуслав Фёрстер. – Он пишет свою

⁸¹ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 253.

⁸² Там же, с. 288.

⁸³ J. Wandel. Die Rezeption der Symphonien G. Malers zu Lebzeiten des Komponisten. Teil IV, Kap. 3:2. Die Symphonik, S. 350.

⁸⁴ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 265.

Восьмую симфонию, и в то же время его мучит желание придать более совершенный вид партитуре Третьей. Еще и теперь этот достигший высот мастерства композитор способен долго обдумывать какое-нибудь место в партитуре, размышлять, достаточно ли сильно прозвучат здесь два гобоя и не нужен ли третий. Он раздумывает о басах, хочет поручить им выразительную линию и выделить их мелодию. Фаготы, виолончели и контрабасы он поддерживает тромбонами, но затем тотчас вычеркивает их из партитуры, пишет над этими тактами энергичное "вон!" Что же, он не доверяет себе? Нет. – Он просто не переносит никакой неопределенности, ему важен каждый такт...»⁸⁵. Как правило, после первой оркестровой пробы нового сочинения начинались исправления; затем – после премьеры и нередко даже после последующих исполнений он снова и снова вносил улучшения. Тот же Фёрстер рассказывает, что, решив исполнить Третью симфонию Малера, дирижер Оскар Недбал спросил у самого композитора, можно ли доверять изданной партитуре. «Она совершенно надежна, – ответил тот. – Правда, одно-два изменения вы в ней найдете: я одолжу Вам мой экземпляр». «Через несколько дней Недбал уверял меня, что во всей партитуре не было и десяти страниц без исправлений»⁸⁶. «Я был и остался вечным новичком, – писал Малер уже в 1909 году Б. Вальтеру. – Тот небольшой навык, который я приобрел, только заставляет меня повышать требования к себе... Я хотел бы каждые пять лет переиздавать свои партитуры»⁸⁷.

Это ясно свидетельствует об особом отношении Малера к своему творчеству: ранее написанные сочинения не оставались для него в прошлом, но продолжали играть активную роль и в настоящем, и для будущих произведений. Поэтому он снова и снова обращался к уже написанному, добиваясь, чтобы его художественный уровень приходил в

⁸⁵ Там же, с. 388.

⁸⁶ Там же, с. 392-393. В этом отношении особое положение занимают две его последние симфонии: «Песнь о Земле» и Девятая, которые он так и не услышал в живом звучании, – не говоря уж о Десятой.

⁸⁷ Там же, с. 309-310.

соответствие с новыми высотами совершенства, достигнутыми в новых произведениях, которые для автора были не отрицанием старого, а его **продолжением**. Его желание вновь и вновь переиздавать свои партитуры – очевидное выражение сознания, что фактически в течение всей своей жизни он творил одну гигантскую симфонию, «симфонию высшего порядка», частями которой являлись «просто» симфонии.

Об этом неоспоримо свидетельствует интонационная общность симфоний Малера, ряд примеров которой мы уже указывали^{LXXXI}. Кроме того, имеются настоящие тематические арки между симфониями. Например, очевидна явная связь между главными партиями первых частей Шестой и Седьмой; между темой «мистического хора» во второй части Восьмой, содержащей в себе главную идею произведения, и полной значения фразой хора «Готовься жить» из финала Второй. Даже столь непохожие темы, как вторая тема первой части Пятой (похоронный марш) и первая тема финала Девятой (восторженный гимн), начинаются совершенно одинаковым мотивом.

Весьма и весьма вероятно, что, подобно «интонационным фабулам» в отдельных симфониях, существует «интонационная фабула» высшего порядка для всех симфоний Малера. Для того, чтобы это выяснить, нужна та работа, которую в свое время Альберт Швейцер проделал с творчеством Баха⁸⁸. А именно: выявить семантику лейтинтонаций в вокальных произведениях, где смысл их ясен благодаря сопровождающему тексту, и применить затем полученные данные к инструментальной музыке. Кроме того, очень важно было бы проследить «жизнь» интонаций – то есть, как одна и та же интонация изменяется в разных произведениях, – и попытаться объяснить смысл этого. Например: грозная тема «общего сбора» из финала Второй повторяется в начале финального Рондо Пятой симфонии, но светло, очень задорно, а в начале «Бурлески» – зло, иронично, совершенно искаженная

⁸⁸ А. Швейцер. И.С. Бах. М., «Музыка», 1964, гл. 22, 23.

целотонным звукорядом: не означает ли это изменения в отношении Малера к идее воскрешения мертвых?

Как уже упоминалось, разветвленная «интонационная фабула» заменила у Малера прежние традиционные средства скрепления симфонического цикла – тональное единство и тональную замкнутость. Только три из десяти его симфоний (включая «Песнь о Земле») заканчиваются в той же тональности, в которой начались, и одна – в одноименной; еще две – в параллельной тональности (к ним также можно прибавить Четвертую с ее игрой e-moll – G-Dur – E-Dur) и еще две – на полтона выше (также Седьмая – если считать тональность вступления к первой части). В отношении композитора к тональности ясно видится элемент символизма (D-Dur – выражение пантеизма: «Бог в природе»; Es-Dur – духовный мир, a-moll – высший трагизм). Однако большая ошибка думать, что Малер недооценивал тональное единство по сравнению с образным («единством душевного настроения» согласно приведенному выше⁸⁹ определению Новалиса). В симфониях, где финал идет в иной тональности, нежели первая часть, – **намеренная разомкнутость формы**. И в этом тоже его предшественником оказался Шуберт: в «Неоконченной» первая часть – h-moll, а вторая – E-Dur. Только у Шуберта это явилось результатом апостериорным (так как, согласно сохранившимся эскизам, он намеревался писать продолжение), у Малера же – априорная тональная разомкнутость, создающая определенную амбивалентность формы: некоторую недосказанность при гармоничной уравновешенности воплощения идеи сочинения (что стало весьма типичным для многих художественных произведений XX века).

Очень мало изучена гармония Малера и ее роль в драматургии его симфоний⁹⁰. Кроме указанной

⁸⁹ См. с. 70.

⁹⁰ Разрозненные наблюдения разбросаны в книгах и диссертациях, посвященных отдельным симфониям Малера (на некоторые из которых мы ссылались выше в связи с другими темами). Тонкие и верные суждения высказывает Т. Адорно (Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt am Main, 1971, с. 167-168),

«лейтгармонии рока» в его последних симфониях, более внимательное исследование, вероятно, обнаружит и другие. Еще одна область, в которой Малер явился истинным новатором, открывшим совершенно неведомые до него горизонты, и которая пока остается очень мало исследованной, – это тембровая драматургия⁹¹. Однако, подобно интонационной сфере, все эти стороны творчества Малера также все еще ждут своего Швейцера.

Что же касается структурной стороны его «гиперсимфонии», то здесь мы не можем идти по дороге, уже проторенной музыковедами. В группировке симфоний Малера в циклы они основываются, в частности, на вышеприведенных высказываниях самого автора, но отнюдь не в полном согласии между собой. Каждый из них выдвигает иной критерий связи между произведениями, и, естественно, результаты оказываются разными⁹². Наш критерий – еврейский аспект жизни Малера, связь его творчества с обстоятельствами жизненного пути композитора, и тогда его «гиперсимфония» приобретает следующий вид.

Выше мы называли каждую из симфоний Малера отражением определенного этапа жизненного пути композитора, но теперь, после обзора их, такой подход представится слишком поверхностным. Поскольку написание симфонии – акт творения («сотворение мира»), все его симфонии вместе – **творение** собственного мира, а

однако в плане общефилософском более, чем в музыковедческом. Наоборот, монография О. Фюрбета (Oliver Fürbeth. *Ton und Struktur. Das Problem der Harmonik bei Gustav Mahler*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1999) отличается излишне узким подходом, при котором большое внимание к частностям мешает обобщению получаемых данных на более высоких уровнях.

⁹¹ Значительную часть своей книги посвящает этому вопросу И. Барсова (Симфонии Г. Малера, с. 441 и далее). Однако несмотря на множество тонких наблюдений и интересных интерпретаций, все это суть лишь **постановка** (множества) **проблем**, каждая из которых, в действительности, заслуживает отдельного исследования.

⁹² См. Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 48-49.

не просто **отражения** этапов жизненного пути. Написание каждой из симфоний было для Малера поиском разрешения проблем, мучивших его как художника, – разрешения средствами музыки, – и достижением результата, который в тот момент его жизни представлялся ему самым верным. Эти проблемы намечаются уже в его Первой симфонии: «человек и природа (Бог, разлитый в природе)», «человек и его человеческое окружение» (как в относительной гармонии, так и в резком конфликте), «борьба за самого себя, отстаивание своей индивидуальности, собственной ценности» и «обретение гармонии». С этой точки зрения Первая является вступлением-экспозицией «гиперсимфонии», содержащим в себе основу ее тематизма. Вместе с тем – здесь столь типичное для Малера совмещение функций в форме: Первая также является вступлением-экспозицией всей «гиперсимфонии», во многом предвосхищающим будущее (но, естественно, далеко не во всем, так как человеку не дано знать, какому жизненному пути он будет следовать в дальнейшем).

Первая вместе со Второй и Третьей представляют собой первый «малый цикл» «гиперсимфонии», как бы ее экспозиционный раздел, обладающий даже тональной завершенностью (D-Dur Первой и Третьей), в котором Вторая – его драматическая «середина». Главная тема этого «малого цикла» -- обретение гармонии все более и более возвышенной: в Первой – в слиянии с природой, во Второй – в преодолении смерти верой в духовный Будущий мир и воскресение из мертвых, в Третьей – в слиянии с Богом.

Четвертая симфония – поворотный пункт в жизни композитора и в его «гиперсимфонии». Это «наивное» скерцо – притворно, так как юмор и детское простодушие есть лишь способ скрыть и сублимировать внутреннюю тревогу.

Пятая, Шестая и Седьмая – новый «малый цикл», подобный первому: со сходством крайних частей и очень контрастной трагической серединой. Тема природы здесь отступает далеко назад, а на первый план выдвигается новое: урбанизм, ненормальные условия жизни в большом городе и трансформация человеческой личности под их

влиянием. Темы начал Пятой и Седьмой симфоний – воскресение из мертвых, но уже в метафорическом смысле: еще при жизни здесь на земле⁹³. Но для чего? Ответ: для страдания, для отчаянной борьбы с жестокостью и бесчеловечностью окружающего художника человеческого мира. Редкие проблески в ней – недолговечное счастье любви, или созерцание красоты Божественного (*Adagietto* Пятой), или уход в царство мечты (*Andante* Шестой). Какой же смысл имеет жизнь в этом мире? Шестая – пессимистическая реакция на Пятую, ее финал – новый вариант финала Первой, но с противоположным исходом: все безнадежно, потому что, так или иначе, но все заканчивается смертью. Седьмая – новый вариант идеи воскресения ради борьбы, однако после трагического исхода Шестой эта борьба приобретает характер героизма самопожертвования. Тем не менее, обе крайние части этого «малого цикла» заканчиваются мажорно: утверждением оптимизма «несмотря ни на что», но отнюдь не его обретением⁹⁴. Однако характер их различен: если Пятая еще продолжает пантеистическую линию Третьей симфонии, то финал Седьмой – совершенно «земной», лишенный всякой метафизичности (что также можно счесть эффектом сквозного развития внутри этого «малого цикла»).

Восьмая, подобно Четвертой, тоже стоит особняком. Это (как мы уже отмечали) – «поэма экстаза», восторженное прославление творческого духа, «искры из Элизия»⁹⁵. Если бы случилось так, что она стала бы финалом «гиперсимфонии», то торжественно завершила бы тему вечной жизни, провозглашением веры в которую закончилась Вторая симфония и которая пунктиром проходит затем в последующих, и тогда «гиперсимфония» оказалась бы завершенной также тонально (в *Es-Dur*⁹⁶).

⁹³ Вполне вероятно, что суть этой метафоры – интерпретация Малером своего обращения в христианство, принесшего ему свободу в театральной и композиторской деятельности, как «воскресения». Но напомним, что антисемитская травля Малера по-настоящему развернулась именно после его крещения.

⁹⁴ См. И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 22.

⁹⁵ Перефразированное выражение из «Оды к радости» Шиллера.

Однако Малер начал новую «трилогию», и на деле Восьмая осталась одинокой вершиной между соседними с ней «малыми циклами», с точки зрения своего места в структуре «гиперсимфонии» и своей функции в ней подобная скерцо. Следующее произведение, «Песнь о Земле», открыло «Трилогию прощания», закончить которую Малеру уже не было суждено. Во время сочинения каждой из последующих симфоний он был уверен, что эта – будет его последним произведением, однако продолжал использовать подаренное ему время – в соответствии с изречением еврейских мудрецов⁹⁶: «Не на тебя [возложено] завершить работу, но и не свободен ты от нее поклониться».

III

Катарсис

К пониманию моего языка люди еще не подошли. Они не имеют ни малейшего представления, что я говорю и что я имею в виду, и это кажется им бессмысленным и непонятным. Едва ли музыканты, играющие мое произведение, постигают, чего я хочу.

Малер

Густав Малер оказал колоссальное влияние на все развитие европейской музыки. Несмотря на то, что никто из выдающихся композиторов XX века не пошел по его пути создания грандиозных «симфонических концепций»⁹⁷ (так же, как постепенно канул в вечность жанр длинных романов), его музыкальные открытия были немедленно подхвачены и развиты. Особую роль в этом сыграли самые последние его симфонии: если Девятой Малер «открыл ворота в мир Шёнберга», то Десятая – это уже настоящий «прорыв на целину мелодики XX столетия»⁹⁸.

Сознавал ли он свою роль? Когда в 1896 году завязалась его переписка с историком музыки и редактором пражского музыкального журнала Рихардом Баткой, в ответ на присланную ему анкету о целях художественного

⁹⁶ Авот, 2:16.

⁹⁷ Термин, спонтанно сформулированный Бюловым в разговоре с Малером и подхваченный последним (см. Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 183).

⁹⁸ K. Blaukopf. Lexicon der Symphonie, S. 202.

творчества Малер ответил письмом несколько сумбурным, но столь же искренним, сколь и горько-пессимистичным:

...К сожалению, мы живем в такое время, когда слишком много думают и пишут «о» творчестве. Это уже само по себе – печальный симптом. Тем более никак не может понравиться мне Ваш вопрос: «зачем» создаются произведения. Ведь узнать это под силу только нашим потомкам, хотя и тут дело обстоит плохо, как показывают критические и искусствоведческие труды всех времен. Вы оказываете мне честь, относя меня к числу «творцов». Но, по-моему, именно они меньше всего могут ответить на подобный вопрос. Может быть, я говорю здесь только *pro domo*⁹⁹. Но с таким же успехом я могу разъяснить, «зачем» я живу, как и «зачем» я творю. «Живую одежду Божеству»¹⁰⁰, – это еще было бы что-то! Но тогда Вы, наверное, стали бы спрашивать дальше. Не так ли?

Когда я произвожу на свет сочинение, я люблю узнавать, какие *струны оно заставляет звучать в «другом»*. Но объяснить себе, «почему» – я и сам не умел и от других не дождался объяснений. Это звучит мистически! Что же, может быть, наступило время, когда и мы, и наши сочинения стали хоть немного не-«понятными» для нас самих. *Только если это так*, я поверю, что мы творим «для чего-то»¹⁰¹.

Из многих высказываний Малера следует очень ясно, что связь со слушателем для него была крайне важна, и он очень страдал, когда наталкивался на непонимание. (Наоборот, интерес к его творчеству и даже простое проявление доброжелательности буквально делали его счастливым и вызвали в нем чувство глубокой благодарности¹⁰².) Несмотря на то, что в письме к Батке Малер выразил достаточно скептическое отношение к возможности того, что художник может осмыслить плоды

⁹⁹ О себе самом (*лат.*).

¹⁰⁰ Гёте, Фауст, ч. I, сцена I.

¹⁰¹ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 185-186. Gustav Mahler. Briefe. Paul Zsolnay Verlag. Berlin – Wien – Leipzig. 1924, S. 216.

¹⁰² См., например, одно из его первых писем к М. Маршальку (Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 180).

собственного творчества, сам он не раз задумывался об этом и, как видно из его писем, для себя очень точно определил путь развития музыки как вида искусства. Еще в 1893 году в подробном ответе незнакомой девушке, доверчиво обратившейся к нему за разъяснением своих музыкальных сомнений, Малер самым простым языком обрисовал основные этапы истории музыки:

Первоначально музыка была исключительно «камерной»... Чувства, лежащие в ее основе, в соответствии с эпохой, *просты*, наивны, передают основные переживания лишь в самых общих чертах: радость, грусть и т. п.... Поэтому композиторы ничего не предписывали (...); зато никто не калечил музыку из-за того, что не понимал ее. (...)

Однако со временем они, вероятно, на горьком опыте убедились в необходимости сообщить исполнителям свои намерения. (...) Рука об руку с этим шло также *усвоение новых элементов чувств*, ставших предметом выражения в звуках; это значит, что композитор стал включать в сферу своего творчества все новые, более глубокие и сложные стороны своей внутренней жизни. Наконец, Бетховен начал *новую эру* в музыке: отныне предметом выражения в звуках стали не только *основные оттенки* настроения (...), но и переходы от одного настроения к другому, конфликты, окружающая природа и ее воздействие на нас, юмор, поэтические идеи.

Теперь уже нельзя было обойтись усложнившимися знаками: вместо того, чтобы требовать от одного инструмента столь богатой красочной палитры (...), композитор взял для каждой краски один инструмент (тут аналогия закреплена в словах «окраска звука»). Так из этой потребности возник современный «вагнеровский» оркестр.

Теперь мне осталось упомянуть (...) еще внешнюю причину, обусловившую увеличение музыкального аппарата: музыка все больше и больше становилась **общим достоянием** (здесь и далее выделение наше); число исполнителей и слушателей все увеличивалось. Вместо комнаты появился концертный зал, а вместо церкви (...) – оперный театр.

Итак, я резюмирую еще раз: Вы видите, что нам, современным композиторам, для выражения **наших мыслей** – ничтожных или великих – нужен огромный аппарат. Во-первых – потому, что мы вынуждены каждую из многочисленных красок нашей радуги наносить на особую палитру, чтобы оградиться от опасности неправильного исполнения. Во-вторых – потому, что **наш глаз научается видеть** в этой радуге **все больше и больше**

красок и различать все более нежные и тонкие их модуляции...¹⁰³

В письме к М. Маршальку, излагая свои взгляды на программность в музыке, Малер остановился на современной ему ситуации и своем месте в ней в перспективе синтеза музыкальных жанров и даже видов искусства:

Именно теперь – я в этом уверен – мы выходим на распути, откуда разбегающиеся дороги симфонической и драматической музыки навсегда расходятся (это отчетливо видно тому, кому ясна сущность музыки). Даже и раньше – если Вы сравните симфонию Бетховена и музыкальные полотна Вагнера, то легко поймете существенную разницу между обоими. Конечно, Вагнер присвоил *выразительные средства* и симфонической музыки, точно так же, как теперь симфонист с полным правом и полным основанием будет вторгаться в область тех средств выразительности, которые музыка приобрела благодаря воздействию Вагнера. В этом смысле взаимосвязаны все искусства и даже искусство с природой...

В этом письме Малер подчеркнул, что точно так же, как ему представляется банальностью сочинять музыку по заранее определенной программе (как, например, – заметим, – делал Р. Штраус), для него неприемлемо следование в творчестве уже сложившимся собственным теоретическим положениям (как, – добавим мы, – это было у Вагнера). Напротив, его собственные взгляды являются апостериорным результатом осмысливания собственных произведений:

...Я не то, чтобы создал для себя эту «систему» и стал строить по ней свое творчество; нет, написав (в подлинных родовых муках) несколько симфоний и постоянно наталкиваясь на одни и те же недоуменные вопросы, я в конце концов выработал – для себя лично – этот взгляд на вещи¹⁰⁴.

Мы уже видели, какие примеры вышеупомянутого синтеза создавал Малер (вопреки своему утверждению, что пути симфонической и оперной музыки «навсегда» разошлись), как он «реформировал» форму симфонии и

¹⁰³ Там же, с. 153-156.

¹⁰⁴ Там же, с. 189.

принципы ее музыкальной организации, – в первую очередь инструментальной полифонии и оркестровки. Подчеркнем, однако, что его новаторство – всегда результат осуществления новых идей, родившихся в уме композитора и искавших своего музыкального воплощения. В этом он является верным учеником и продолжателем Бетховена, первым передавшего в музыке не только процесс эмоционального переживания, но и ход интеллектуального размышления. Именно это стало отличительным признаком его творческой индивидуальности уже с ранних произведений (например, медленные части Четвертой фортепианной сонаты и Третьей скрипичной, Первого и Второго фортепианных концертов). По этому пути шел Малер в создании своих «симфонических концепций». «О себе знаю одно: пока я могу выразить мое переживание в словах, я наверняка не сделаю из него никакой музыки, – писал он М. Маршалку в уже цитированном письме. – Потребность высказаться музыкально-симфонически возникает только там, где царят *смутные* [подчеркнуто Малером] ощущения, у двери, которая ведет в "другой мир", – мир, где вещи не отделяются больше друг от друга местом и временем¹⁰⁵». Однако затем на первый план выходит **идея**, вносящая ясность в частности и оформляющая целое, именно для донесения которой до слушателя Малер сначала прибегает к «членораздельному человеческому голосу», который «может выполнить самые смелые замыслы – именно благодаря связи со всеразъясняющим словом»¹⁰⁶. Но, прояснив свои идеи в словесном выражении, в дальнейшем для их развития «Слово» уже не требуется. Тем не менее, Малера всегда волновал вопрос, адекватно ли восприятие слушателей: «Для меня было бы в высшей степени важно когда-нибудь увидеть, как мое творчество отражается в зеркале другой личности, знать, удалось ли мне **найти для моих идей убедительное выражение**»¹⁰⁷ (выделение наше).

¹⁰⁵ Там же, 188-189.

¹⁰⁶ Там же, с. 184.

¹⁰⁷ Там же, с. 180.

Каков же круг идей композитора Густава Малера? Обобщим то, что говорилось выше в связи с его конкретными сочинениями. Это, в самом общем плане, – жизнь творческой личности, жаждущей обрести гармонию, в этом амбивалентном мире, где Добро и Зло перемешаны, и конфликт с ним. Но, как мы видели, в разные моменты своей жизни возможность обретения гармонии представлялась Малеру по-разному, и соответственно изменялось его отношение к другому жгучему вопросу: что такое смерть. Что же касается окружающего мира, то проявления скрытого в нем Добра, в основном, связаны с той его стороной, которой менее всего коснулась цивилизация: это Красота мира (являющаяся, в частности, отражением Божественной красоты) и разлитая там Любовь (также являющаяся отражением любви Божественной). Человеческий же мир, в основном, принадлежит к сфере Зла – за исключением редких случаев проникновения в него Красоты и Любви, вселяющих надежду на счастье (но слишком часто оказывающейся тщетной). «Исследование» этого Зла и изображение его средствами музыки – беспрецедентный подвиг и великая заслуга Малера.

В этом плане два значительных явления, параллельные его открытиям, можно указать в мире литературы. Первое – «Цветы Зла» Шарля Бодлера, чрезвычайно близкого к Малеру идеями и тематикой. Эта книга – художественное исследование того, как Зло наполняет весь мир человеческий и преображает самые основные представления о жизни и смерти: что есть красота, любовь, этика, вера. В частности, «Картины Парижа» изображают, сколь неестественна, уродлива жизнь в большом городе, оторвавшая человека от природы. Однако с точки зрения формы «Цветы Зла» принадлежат еще к эстетике XIX века: отвратительное является нам в идеально прекрасных стихах, в отточенной, совершенной поэтической форме. Другое важнейшее отличие от творчества Малера – отсутствие в «Цветах Зла» образа Добра, противопоставляемого Злу.

Вторая параллель – с творчеством Франца Кафки, в своих фантазиях предугадавшего кошмары XX века:

сверхчеловеческие диктатуры, ужасающие беззакония, всеислие государственного аппарата, превращающего своих служащих в роботов, лишенных и ума, и сердца, и безграничное отчаяние маленького человека, живущего в таком мире. Главный момент сходства с творчеством Кафки таких произведений Малера, как, например, похоронный марш из Первой Симфонии, первая половина финала Второй, Скерцо Пятой, три части (кроме *Andante*) Шестой, «Рондо-Бурлески» из Девятой, – в художественных средствах, решительно выходящих из общепринятых до тех пор эстетических норм. Понятие «Прекрасного», как таковое, полностью исчезает, вместо него эстетическую ценность приобретает его диаметрально противоположность: «Безобразное», ни в малейшей степени не обладающее (в отличие от «Безобразного» в романтизме) «внутренней красотой». Критерием художественности становится сила эмоционального воздействия произведения, его экспрессия. Не только «основные оттенки настроений» (как писал Малер в приведенном выше письме), но совершенно новые эмоциональные сферы передает он в своей музыке: отвращение, язвительную иронию, отчаяние, издевку, сарказм – и также их антиподы: тупость, жестокость, бесчувственность (отнюдь не «цветы» Зла)... А прежние, уже изображавшиеся в музыке ранее, чувства доводятся до крайности: если радость – то совершенно самозабвенная, если печаль – то абсолютно беспросветная, если страх – то смертельный; юмор становится злым, гротеск – внушающим ужас, фантастика – угрожающей. И над всем – всеохватывающее чувство бесконечной боли...

Однако и от Кафки Малера отличает мощная «тяга к Абсолюту»¹⁰⁸ – которая, впрочем, как раз и создает то ощущение, которое так или иначе, в той или иной мере присутствует во всех его творениях: непримиримый и неприемлемый контраст и мучительное расщепление души между обеими сторонами этого контраста.

¹⁰⁸ Выражение А. Шёнберга в той же «Пражской речи».

То, что произвело на меня столь отталкивающее
безобразное впечатление в малеровской музыке,
– так это высказанная в ней самая основа
еврейского характера.

Рудольф Луи

Контраст этот все более и более углублялся с течением жизни композитора: чем более в своей физической жизни Малер удалялся от еврейства, тем сильнее оно выражалось в его музыке. *Sehnsucht* – вот что (по очень точному определению Бруно Вальтера) было «лейтмотивом его жизни и его творчества»¹⁰⁹. *Sehnsucht* – очень ёмкое слово; оно означает и тоску, и томление, и страстное стремление к чему-то, и очень сильное желание чего-то... Что было объектом этого томления, этого стремления? В своей книге о Малере Бруно Вальтер высказывается совершенно определенно: он называет его вечным богоискателем, в течение всей жизни которого «его главной темой», «константой его жизни» была «тоска о Боге»¹¹⁰. Его еврейская душа тосковала, и, постоянно скрывая свое настоящее «я» в жизни, Малер выплескивал его в своей музыке.

Нет никакого сомнения, что одним из сильнейших толчков к творчеству (если не самым главным) стала необходимость жить двойной жизнью – и в семье отца, и вообще всюду, куда приводил его жизненный путь («...и как еврей – во всем мире»). Иначе сказать, все свои дни Малер жил как отверженный, и если на несколько лет ему удалось избавиться от этого ощущения в своей собственной семье – тем страшнее было разочарование. (И также абсолютно ясно, что это нескончаемое раздвоение оказалось причиной подлинного психоза.)

¹⁰⁹ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 446.

¹¹⁰ Bruno Walter. Gustav Mahler. Vienna Haus. N.Y, 1973, S. 147.

Также М. Брод пишет, что для него «ясно без всяких сомнений», что, скептически относясь к ассимилированным венским евреям и разочарованный своим «иудео-христианством», Малер «искал иной путь – путь в природу, в свободу, к Богу» (M. Brod. Gustav Mahler. Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose, S. 29).

Натали Бауэр-Лехнер приводит замечание Малера о присутствии в его музыке народного элемента: «Во многие мои вещи вошла чешская музыка моей родины, страны моего детства...»¹¹¹. Однако пример, где «это особенно бросается в глаза», он приводит совершенно неожиданный: песню «Проповедь Антония Падуанского рыбам» (из «Волшебного рога мальчика», которая затем выросла в Скерцо Второй симфонии). Назвав ее сопровождение «пиливанием чешских музыкантов», Малер, вероятно, слегка покривил душой или, может быть, хотел примениться к понятиям своей собеседницы, однако откровенно еврейский характер этой музыки несомненен¹¹². Уже в 1910 году, еще при жизни композитора, знакомый нам Рихард Батка опубликовал статью под названием «Еврейское у Густава Малера», в которой писал: «Еврейское в малеровском искусстве не позволяет себя не заметить». Правда, в своей аргументации Батка ограничился, в основном, лишь суммарными замечаниями, указав на «бурно жестикулирующую ритмику, беспокойство, пристрастие к резким контрастам, трепещущую или фанатическую страстность экспрессии». Вместе с тем Батка поднял вопрос и о принадлежности малеровской музыки к немецкому искусству, однако и здесь он увидел проявление того, что свойственно именно евреям: «Безмерная приспособляемость к народам, между которыми они живут, представляет собой, действительно, одно из примечательных свойств еврейства. Более того: евреи не только быстро принимают совокупный образ мировоззрения своих народов-хозяев, но и подчеркивают их национальные особенности зачастую куда отчетливее и резче, чем сами эти народы»¹¹³.

Начиная с этого, вопрос о соотношении еврейского и немецкого в музыке Малера не обходит никто, пишущий о

¹¹¹ Там же, с. 514.

¹¹² См. пример 12б, а также партию солирующей скрипки (перестроенной на тон выше) в примере 5.

¹¹³ Цит. по: J. Wandel. Die Rezeption der Symphonien G. Malers zu Lebzeiten des Komponisten., В. II, Kap. 3: Antisemitismus als Rezeptionsaspekt, S. 234.

его творчестве. Однако еще в 1912 году немецкий музыковед Рудольф Луи в своей книге «Немецкая музыка нового времени» отмечал, что музыка Малера ему противна потому, что она «еврействует», то есть «говорит на музыкальном немецком – если я должен сказать так, – однако с акцентом, с интонацией и, прежде всего, также с жестикуляцией восточного, чересчур восточного еврея»¹¹⁴. И как странный параллелизм к словам этого антисемита звучит утверждение Эрнеста Блоха – композитора-еврея, сознательно разрабатывавший именно еврейский стиль в музыке: «Малер – немецкий (или, по крайней мере, желает выказать себя как насквозь немецкий) мастер – что ему, правда, не удалось, потому что оно [его творчество] – истинное Еврейство в музыке, еврейское горе и еврейская страстность»¹¹⁵.

Впрочем, эта линия в музыковедении, в основном, обращает внимание лишь на внешнюю сторону музыки Малера¹¹⁶. Куда глубже проник писатель и философ (и к тому же сам композитор) Макс Брод: в своей статье «Хасидские мелодии Густава Малера» (1920) он пишет, что, услышав напевы хасидов Восточной Европы, был поражен их внутренним сходством с музыкой Малера. Приведя ряд примеров этого сходства, он уверенно утверждает: «Я верю, что Малер просто-напросто изливал свою музыку только так, а не иначе, из той же самой первоосновы своей

¹¹⁴ Спустя пару десятилетий Геббельс (да сгинет имя его!) сформулировал это в гораздо более краткой форме: «Когда еврей говорит по-немецки, он лжет» (Л. Поляков. История антисемитизма. Эпоха знаний, с. 208).

¹¹⁵ J. Wandel. Die Rezeption der Symphonien G. Malers zu Lebzeiten des Komponisten., B. II, Kap. 3: Antisemitismus als Rezeptionsaspekt, S. 235.

¹¹⁶ Наиболее поверхностный подход – попытки обнаружить у Малера цитаты из еврейских синагогальных напевов и народных песен. См.: G. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts. A. L. Ringer. G. Mahler und die “condicio judaica”, S. 264-266, где, Впрочем, именно результаты показывают сомнительность такого метода, так как (если судить по приводимым примерам) оказывается, что оттуда же черпали и Шуберт, и Шуман.

еврейской души», что и хасиды, напевов которых он, «скорее всего, никогда не слышал»¹¹⁷. В брошюре, написанной спустя сорок лет к столетию со дня рождения Малера, Брод значительно развил идею проявления еврейства в музыкальном творчестве и распространил свои выводы также на других композиторов еврейского происхождения – Мендельсона, Мейербергера и Оффенбаха¹¹⁸. Беда только в том, что свои выводы (с которыми, как таковыми, мы совершенно согласны) он основывает на тех же самых соображениях внешнего порядка, что и музыковеды¹¹⁹. Поэтому мы видим свою задачу в том, чтобы привести (в частности, как подтверждение интуитивно найденной точки зрения М. Брода) доказательство совершенно еврейского образа мышления Малера – первопричины и источника всех внешних проявлений в его музыке еврейства автора.

Одна из самых ярких особенностей стиля симфонической музыки Малера – трансформация, сглаживание и даже отсутствие в ней композиционных «знаков», сложившихся в музыке конца XVIII-XIX веков, призванных отмечать в сознании слушателей грани музыкальной формы: каденций, пауз, появлений новой темы или материала явно связующего характера, гармонических сдвигов и т. п. У Малера эти средства все чаще выполняют не столько формообразующую функцию, сколько служат

¹¹⁷ J. Wandel. Die Rezeption der Symphonien G. Malers zu Lebzeiten des Komponisten, Teil II, Kap. 3: Antisemitismus als Rezeptionsaspekt, S. 235. См. также A.L. Ringer. G. Mahler und die “condicio judaica”, S. 266 – однако автор этой статьи доказывает, что в детстве Малер слышал много клезмерской музыки и также берлинские напевы и приводит любопытные воспоминания берлинского синагогального кантора о встрече с Малером в Праге, в ходе которой композитор принялся импровизировать на мелодию еврейской молитвы, слышанной им, как он вспомнил, в детстве (S. 262-264).

¹¹⁸ Max Brod. Gustav Mahler. Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose. Frankfurt, 1961 (Vom Gestern zum Morgen. Zeitgeschichtliche Schriftenreihe, Bd. 13), S. 25-28.

¹¹⁹ Жанр, особенности лада и мелодики и общий характер музыки. См. Ibid., S. 26-27, 29.

экспрессии. Там же, где эти «знаки» присутствуют, они нередко намеренно «вводят в заблуждение» слушателя, направляя его восприятие по ложному пути^{lxxxii}. Более того: из-за очень частого несовпадения цезур в различных средствах музыки (мелодике, гармонии, фактуре, тембре) возникает **множественное** восприятие формы: иное для разных слушателей¹²⁰ – подобно тому, как одно и то же жизненное событие различные очевидцы воспринимают по-разному. Эти явления выполняют очень важную функцию в создании уникальной особенности музыкальной формы у Малера – непрерывной текучести, изначально присущей незавершенности формообразующего процесса при общей уравновешенности и художественной завершенности целого.

Но та же самая амбивалентность присуща Талмуду по самой сути его. Хотя в нем находятся все законы, регулирующие жизнь еврея и исполнение им всех заповедей Торы, найти какое-то конкретное указание в нем весьма нелегко. Талмуд – не учебник, одно и то же положение обсуждается в нем в нескольких (а иногда – и во многих) местах, и даже не в одном трактате, а в разных, причем в процессе обсуждения достигаются различные результаты, далеко не всегда соответствующие Галахе (Закону Торы). Для того чтобы узнать, какой из выводов является по-настоящему конечным, то есть соответствующим Божественной Истине, необходимо мысленно соединить все обсуждения вместе и представить их себе как единое целое. Это предъявляет немалые требования к изучающему Талмуд: он обязан помнить все, что было сказано ранее, в какой связи и кем именно. Из отдельных высказываний каждого из мудрецов Талмуда, собираемых из различных трактатов, постепенно вырисовывается система взглядов, которой он придерживается, и выявляется масса внутренних связей, пронизывающих все это гигантское творение и скрепляющих его в одно единое целое. И становится ясно, что Талмуд – не статичная, откристаллизовавшаяся

¹²⁰ Обо всем сказанном здесь см. И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 295-296.

структура, но непрерывно развивающаяся система: и для каждого, кто изучает его, и во всеобщей, исторической перспективе. В частном случае – еврей, изучающий Талмуд, как бы выводит каждый из законов Торы заново; в общем плане – априорная открытость Талмуда обеспечивает вечность его жизни, не позволяя ему превратиться в окаменелость, в музейный экспонат: присущая ему по его природе процессуальность позволяет в каждую эпоху находить в нем разрешение любых новых проблем, возникающих с течением времени^{LXXXIII}.

Аналогичным образом у Малера семантический смысл его тем и интонаций окончательно проясняется лишь из целого, когда становится возможным бросить ретроспективный взгляд на весь ход предыдущего развития. Причем если во временной последовательности от начала к концу каждый новый вариант темы представляется трансформацией первоначального, то в ретроспективном плане последнее проведение той же самой темы (как в финале Седьмой – мажорный вариант траурной темы из первой части) может быть переосмыслено как откровение ее аутентичной сущности, а все предыдущие этапы ее развития – как постепенное освобождение от случайного, внешнего. Поэтому каждая симфония Малера предъявляет к слушателю немалые требования: он должен не только слушать с неотрывным вниманием, помнить и осмысливать все услышанное, но в буквальном смысле **изучать** произведение. «Одного прослушивания недостаточно, – писал Малер М. Маршалку, – и даже самый опытный и способный слушатель должен сперва отыскать связь отдельных тем произведения друг с другом: лишь затем для него откроется значение целого»¹²¹. Эта особенность музыкальной формы у Малера также делает ее поистине живой – насколько только может быть живым поток жизни, замкнутый в рамки произведения искусства. Да и особая полифония, наполняющая фактуру малеровских сочинений, когда совершенно независимые друг от друга голоса по-разному излагают одни и те же темы, сливаясь, тем не

¹²¹ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 180.

менее, в гармоническое целое, – это же именно структура талмудического обсуждения проблемы, когда различные мудрецы высказывают независимые друг от друга суждения на одну и ту же тему, которые на более высоком уровне объединяются все в единое целое – Устную Тору (так же, как все симфонии Малера на высшем уровне объединяются в одну симфонию высшего порядка – «гиперсимфонию»).

С особенностью талмудического – и, шире, еврейского – мышления связана также та особенность малеровского стиля, которая вызвала резкие нарекания уже с исполнения его первых произведений и даже по сей день пробуждает у музыковедов некоторые сомнения (как, якобы, «недостаточно строгий контроль над материалом»¹²²). А именно: пресловутые «банальности» и явные цитаты из произведений других композиторов. Последних, действительно, вовсе не мало: реминисценция из *Adagio* Девятой симфонии Бетховена во втором эпизоде разработки финала Первой; тема из «Испанской рапсодии» Листа в третьей части Третьей симфонии; тема-эпиграф первой части Седьмой вызывает в памяти главную тему его фортепианной сонаты *h-moll*, а в главной партии первой части Шестой – проскальзывает цитата из листовского же Первого фортепианного концерта; многочисленные дополнения к первому проведению побочной темы в финале Первой, мелодические волны скрипок во втором разделе медленной части Четвертой явно навеяны Чайковским; начальная тема Пятой, как уже отмечалось, – заимствование из Мендельсона (Песня без слов № 27); в Скерцо Шестой (такты 21-24) – скрытая цитата из скерцо Четвертой симфонии Брамса; соло английского рожка из *Andante* Шестой – напоминает о «Паване усопшей инфанты» Равеля... Однако большая ошибка думать, что это происходило бессознательно. Доказательство этого – факт, что Малер исключил вступление к *Trio* похоронного марша из Первой симфонии, обнаружив в нем слишком большое

¹²² См.: И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 154-155.

сходство с одной темой Брукнера¹²³: эту реминисценцию он считал излишней.

Но суть проблемы – вовсе не в факте музыкального «плагиата». Ведь в литературных произведениях (и, в частности, в романах малеровского времени) цитаты очень нередки, и никто не называет это «плагиатом» – почему же, в принципе, это невозможно в музыке? Однако дело в том, что в европейской музыке двух последних столетий явно прослеживаются два основных пути формирования творческой индивидуальности.

До конца XVIII века у музыкантов вообще не стоял вопрос о выработке индивидуального стиля. Так, Гендель преспокойно пользовался чужими темами. Как доказал Герман Аберт в своей монографии, чуть ли каждая тема Моцарта имеет аналог в музыке того времени, и, наоборот, у современников Моцарта встречается масса «моцартизмов». Иначе сказать, Моцарт «говорил на языке своего времени» (но то, что он говорил иначе и иное, становится ясно лишь тогда, когда перестают заниматься частностями и стараются охватить художественное произведение в его целостности). В противоположность этому уже Бетховен не любил слушать чужую музыку, заботясь о сохранении своего индивидуального стиля и охраняя его от посторонних влияний. В дальнейшем, в течение XIX века постепенно сложилось представление, что так называемый «академический стиль» имеет меньшую художественную ценность, нежели стремление к выработке своего собственного «творческого почерка». Сначала Шуберт, потом Шопен, Лист, Бизе, Сметана и Дворжак, Григ, а также русская «могучая кучка» обновили свою музыку, обратившись к различным сферам национального фольклора. Одновременно шло развитие музыкального искусства на основе поисков и экспериментов в области мелодики, гармонии, формы и т. д. Но отметим, что именно здесь впервые возник конфликт между композитором и слушателем, не понимающим индивидуального музыкального языка, а в во второй половине XX века эта

¹²³ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 42-43.

линия привела к абсурдному положению, когда (по выражению Теодора Адорно) музыку «не сочиняют, а мастерят», и парадоксальным образом погоня за индивидуальностью довела до почти полного нивелирования индивидуальности. Новаторство ради создания чего-то неповторимого создало для слушателя почти непреодолимые трудности, не позволяющие отличить на слух, чем же, собственно, открытия данного сочинителя отличаются от открытий другого; лишь ученый музыковед в результате кропотливого аналитического исследования в состоянии указать на это.

Малер был первым, кто, будучи сам истинным новатором, решительно свернул с такого пути, заговорив «на языке своего времени», причем именно на «разговорном языке». «Ты не согласишься, – говорил он Натали Бауэр-Лехнер, – как парализует меня полное отсутствие живого взаимодействия между внешним и моим внутренним миром, между моей работой и тем впечатлением, какое она может произвести»¹²⁴. Малер был убежден, что, донося до человечества плоды своего творчества, художник вообще, и он сам в частности, исполняет чрезвычайно важную гуманистическую миссию. Поэтому он всегда придавал исключительное значение контакту со слушателем, и именно как средство достижения этой цели надлежит интерпретировать относительную простоту его тематизма, в известной степени компенсирующую сложность его музыкальной формы. В темах Малера ясно ощущается сознательное обращение к бытовому мелосу, к наиболее популярным жанрам – песне, маршу, танцу – его времени. Именно поэтому же он вводит в свои грандиозные «симфонические концепции» цитаты – как из своих собственных песен, так и из музыки других композиторов. Поскольку они уже закреплены в сознании слушателя и «обросли» определенными ассоциациями, их введение в произведение дает возможность без особых усилий указать на определенный pattern информации – уже сложившийся круг идей – и превратить его в элемент художественного

¹²⁴ Там же, с. 515.

целого. И, конечно, при этом целое воздействует на этот элемент, лишая его «чужеродности» и органически включая его в себя. Заимствованные мелодические и гармонические обороты, служа раскрытию художественного замысла, приобретают новый смысл, становясь элементами музыкального языка самого Малера¹²⁵.

Однако ведь это – **чисто еврейский** принцип компиляции и цитирования, на котором построена, в сущности, вся еврейская религиозная литература! Поскольку Тора – Письменная и Устная (то есть Талмуд и Мидраш) – содержит в себе абсолютно все, то любое творчество, в сущности, есть нахождение в Торе первоисточника собственных идей и раскрытие его. Уж не говоря о том, что сам Талмуд полон цитат (и не только из Танаха, но также и из поэзии, не вошедшей в Канон, и даже из народного фольклора), самые выдающиеся творения еврейской мысли представляют собой не что иное, как компиляцию. Таковы труды Рамбама и Рамбана, «Обязанность сердец» раби Бахьи Ибн-Пакуды, «Книга основ» раби Йосефа Альбо, «Хинух» и «Танья». Однако при этом ни одно из них нисколько не умаляется этим фактом – наоборот, опора на Тору и творения предшествующих мыслителей обеспечивает каждому из этих творений прочную основу, а включенные в него «заимствования» становятся органическим элементом целого.

Так что творчество Малера – еврейское по самой своей сути, и уже отсюда естественно вытекают все частные, конкретные проявления его еврейского характера в области лада, ритмики, динамики... Именно в этом плане следует понять Скерцо из Третьей симфонии – «сатиру на весь род человеческий»¹²⁶, но высказываемую именно евреем, который воспринимает весь окружающий его гойский мир как непонятную суету, как фантастический *perpetuum mobile*. Именно как жалобу **еврейской** души следует понять Скерцо (четвертую часть) Десятой («Черт это танцует со мной») – совершенно еврейскую музыку. И совершенно

¹²⁵ См.: Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 43; И. Барсова. Симфонии Г. Малера, с. 384.

¹²⁶ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 514.

еврейским – более того, **хасидским** – является сам способ преодоления одолевающего Малера отчаяния: во Второй симфонии – размышлением о том, что истинная жизнь начнется после ухода из этого мира, в Четвертой – юмором и наивностью, в Третьей и Девятой – пробуждением в себе любви и восторженным созерцанием, в Пятой и Седьмой – весельем, когда вовсе не весело¹²⁷. Более того: даже «католический мистицизм» (о котором говорит также Альма Малер в своей книге о муже) Макс Брод считает в действительности тяготением к еврейской духовности. Он пишет: «Нет сомнения, что этот мистицизм, в своей основе, был еврейским мистицизмом» Малера, «которому не хватало лишь знания еврейских источников, чтобы естественно и без принуждения обратиться к собственным первоисточникам». И даже *creator spiritus* Восьмой симфонии Брод идентифицирует с «духом Святости (*ruah haqodesh*) еврейских Писаний», отрицая его христианскую принадлежность¹²⁸.

И тут мы подходим к еще одному крайне важному аспекту круга идей Малера, также без всякого сомнения являющемуся откровением самых глубин его еврейской души. А именно, к тем моментам, которые невозможно понять иначе, чем реминисценции идей Кабалы и хасидизма (которых он, почти наверняка, не знал, но которые

¹²⁷ Кстати, в манере хасидского пения повышение (или, гораздо реже, понижение) на полтона не обязательно означает модуляцию: это как бы повышение (или понижение) тонуса той же тональности – все равно, как если бы скрипка играла, скажем, в ре-мажоре на струне ре, но настроенной на полтона выше нормы по камертону (и отметим, что именно этот прием предписал Малер солирующей скрипке в Скерцо Четвертой симфонии). Это создает новый взгляд на тонально разомкнутые циклы Малера: с этой точки зрения они уже не должны рассматриваться как разомкнутые. Так, реприза похоронного марша из Первой симфонии (es вместо d) – уже не «ложная», тональность финала Пятой – повышение эмоционального тонуса по сравнению с первой частью (D вместо cis), а в Девятой – наоборот, углубление (Des вместо D).

¹²⁸ M. Brod. Gustav Mahler. Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose, S. 29.

мистическим образом открывались в его душе¹²⁹). И крайне важно, что это относится ко времени, предшествующему его крещению: акт апостазии сделал невозможными дальнейшие откровения такого же рода, лишив его Божественную душу власти над телом¹³⁰. Тем не менее, изучая наброски Десятой симфонии, можно предположить, что в самом конце жизни, когда все основы искусственно созданного Малером для себя образа жизни оказались разрушенными, непроницаемая оболочка, в которую он заключил свою Божественную душу, также дала трещины, через которые вырвался ее свет наружу. Однако, как уже было сказано, все, что касается Десятой, остается лишь предположениями и догадками...

Лишь с помощью Кабалы становится возможным объяснить смысл введения во Вторую симфонию песни «Первозданный свет» и ее содержание.

¹²⁹ М. Брод в своей статье о еврейских корнях мелодики Малера (1920) приходит к уверенному выводу, что, несмотря на то, что в открытом сознании Малера его еврейство не играло большой роли, подсознательно композитор постоянно находился «под предпосылкой четко отмежевывающегося еврейского самосознания» (J. Wandel. Die Rezeption der Symphonien G. Malers zu Lebzeiten des Komponisten., Teil II, Kap. 3: Antisemitismus als Rezeptionsaspekt, S. 235).

¹³⁰ Впрочем, один принцип Кабалы и учения хасидизма Малер осуществлял в течение всей своей творческой жизни. Больше того: именно этот принцип определил некоторые из самых ярких черт малеровского стиля. А именно, так называемый *берур*, то есть «отбор» или «отбирание»: извлечение «искр Святости» из сферы скверны (в чем состоит смысл всего служения еврея Всевышнему). Не чем иным, как *беруром* является использование Малером таких средств, которые вызывали (и продолжают вызывать даже сегодня) нарекания в «немузыкальности» и даже «антихудожественности». Не говоря уже о его пресловутых «банальностях» и «вульгарностях» тематизма, это – введение в оркестр таких «инструментов», как почтовый рожок, прут, коровьи бубенцы («альпийские колокольца»), молот... В самом широком плане – это, как говорилось выше, включение в свою индивидуальную эстетику элементов, традиционно считавшихся «антиэстетическими».

О розочка красная!
Человек – в величайшей нужде,
Человек – в величайшей муке,
Куда милее было бы быть в небесах.
Тут прихожу я на широкий путь,
Тут ангелочек приходит и хочет меня отвернуть;
Ах, нет, я не даю себя отвернуть,
Я – от Бога, и я снова к Богу хочу:
Милый Бог даст светильничек мне –
Будет светить мне вплоть до вечной жизни блаженной.

Что означает это обращение: «О розочка красная» – ведь оно, кажется, не имеет никакой связи с дальнейшим? Что это за «ангелочек», который не дает пойти по «широкому пути»? И куда ведет этот путь?

Но дело в том, что, согласно «Зоѓару»¹³¹, роза – это символ Шхины, олицетворения Божественного присутствия во всех частях сотворенного мира и в том числе в этом, материальном, мире. Цвета белый и красный – символы двух Божественных атрибутов: доброты, снисходительности и, напротив, правосудия, не знающего снисхождения. Таким образом «розочка красная» означает, что Бог в этот момент проявляет Себя по отношению к человеку как суровый и неумолимый Судья. Чтобы отвратить от себя Божий гнев и избавиться от «величайшей нужды», «величайшей муки», есть только один «широкий (то есть открытый для всех) путь»: *тишува*, раскаяние и возвращение к Богу. Побуждение к этому выражают слова: «куда милее было бы быть в небесах». Однако «ангелочек» – то есть *йецер га́ра*, злое начало в душе, данное Творцом человеку для того, чтобы обеспечить ему полную свободу выбора, – мешает совершить *тишуву* (исполняя тем самым ту функцию, которую ему изначально задал Творец). Но человек чувствует, что поддаться *йецеру* означает порвать свою связь с источником своей духовной жизни и окончательно потерять «светильничек» («Господний светильник – душа человеческая»¹³²), который должен освещать «широкий путь», ведущий в Будущий мир (воскресение в котором –

¹³¹ См. самое начало Введения к «Зоѓару» и во многих местах.

¹³² Мишлей, 20:27.

тема финала симфонии). Это объясняет и смысл заглавия: «Первозданный свет» – тот свет, который был сотворен в первый день Творения и который будет светить в Будущем мире; поэтому самый общий план содержания этой части симфонии – мечта удостоиться этого света¹³³.

Так что в то время представление Малера о Боге вполне соответствовало еврейскому: раскаяние обладает такой силой, что Бог перестает судить человека по букве Закона и начинает проявлять к нему Свою доброту (как любящий Отец, желающий не наказания сына-грешника, а его исправления). Та же тема – *тишув* («возвращение [к Богу]») – возникает (как уже указывалось) и в Третьей симфонии, и, так же, как во Второй, именно она оказывается непременным условием достижения Божественного, и в финале этой симфонии – последней, написанной до крещения, Бог является именно в образе любящего Отца.

Однако отношение Малера к Богу характеризуется все той же, столь характерной для него амбивалентностью: богоискательство в парадоксальном сочетании с богоборчеством. Натали Бауэр-Лехнер вспоминает, что уже вскоре после завершения Третьей симфонии (видимо, уже подумывая о крещении) Малер сказал ей: «Какой грандиозный образ для творчества – Иаков, который борется с Богом, пока Тот его не благословит! Если бы евреи не придумали ничего, кроме этого, они уже были бы колоссами!» Затем Малер прибавил: «Меня тоже Бог благословить не хочет, но в страшной борьбе за становление моих произведений я добиваюсь своего наперекор Ему»¹³⁴. В последующие годы, уже после крещения, мотив богоборчества выявляется со все большей и большей

¹³³ В письме к М. Маршалку Малер указывает, что это «внезапно вторгающееся соло альта» «внезапно бросает все проясняющий свет» именно на 1-ю часть (G. Mahler. Briefe, S. 180).

Следовательно, основа ее содержания – суть «Первозданного света», только выраженная инструментально.

¹³⁴ G. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts. A.L. Ringer. G. Mahler und die “condicio judaica”, S. 261. Очень вероятно также, что, «строя миры» своих симфоний, Малер ощущал себя своего рода демиургом – «тоже Творцом».

остротой. Поздним свидетельством этого является цитата из Мицкевича в уже приведенном выше письме к Бруно Вальтеру от 1909 года: «Не отец вселенной Ты, а царь»¹³⁵. Однако прежде, чем отношение Малера к Богу вылилось в открытом протесте, Малер прошел несколько причудливых зигзагов.

В Четвертой симфонии сила, управляющая всеми «событиями» и становлением формы в целом является в образе... шута. Это – трехтактное весело-грустное вступление к первой теме первой части: обыгрывание доминанты минорной тональности в сопровождении звона бубенцов, повторяющееся затем в первой части и в финале каждый раз на грани разделов формы. Причем в финале этот «персонаж» принимает вид уже почти эпатазирующий: в сопровождении издевательского смеха (почти ржания) валторн, «нахальных выходов» фагота и английского рожка он вдруг появляется, казалось бы, в самом неподходящем месте: после благоговейного хора о святых! Рок в образе шута – это образ, явно перекликающийся с определением Гейне Бога как «величайшего юмориста» и совершенно по-новому поясняющий, что имел в виду Малер, говоря о «юморе» этой симфонии.

В феврале 1901 года Малер перенес очень сильное внутреннее кровотечение, очевидным образом повлиявшее на его умонастроение. Из воспоминаний Н. Бауэр-Лехнер как будто следует, что этот физический кризис вызвал в нем угрызения совести: вскоре после этого события он полусуто, полусерьезно сказал ей, пародируя стиль некролога: «Густава Малера в конце концов постиг тот жребий, который он заслужил своими злодеяниями»¹³⁶. Следы этого умонастроения нетрудно обнаружить в произведениях, написанных в первой половине того же года.

¹³⁵ Впрочем, М. Брод и это письмо трактует как крик именно **подлинно еврейской** души, «совсем не без основания представляющийся наследием Ийова». – См. M. Brod. Gustav Mahler. Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose, S. 21.

¹³⁶ Stephen E. Hefling. The Rückert Lieder – в сб.: The Mahler Companion. Ed. by D. Mitchell and A. Nicholson. Oxford, Univ. Press, 1999, p. 341.

Так, заключительная песня из цикла «Волшебный рог мальчика», «Младший барабанщик» передает переживания приговоренного к повешению:

Я бедный барабанщик!
Меня берут на казнь!..

В чем заключается его преступление, в тексте нигде не упоминается, но его грызет запоздалое раскаяние в том, что он «младшим барабанщиком не оставался»:

...Тогда б в застенке не валялся!

Однако безнадежно-мрачная песня на слова Рюккерта «В полночь» заканчивается торжественным обращением к Богу (причем наиболее важные для Малера слова он подчеркивает, внося повторения, отсутствующие в оригинале) с мажорной реминисценцией из финала Второй симфонии:

В полночный час
Свою я мощь
В Твои передал руки!
Господь!
Господь!
Над смертью и над жизнью
Ты держишь власть,
Ты держишь власть –
Ты,
Ты
держишь власть –
В полночный час!

Однако осенью того же года Малер встал перед величайшим испытанием его жизни: произошло его знакомство с Альмой. В результате сделанного им выбора в ближайшие последующие годы его мировоззрение сделало новый зигзаг: образ Бога (или Рока как его метонимии) постепенно потерял в его произведениях свою значимость вплоть до полного исчезновения в Восьмой симфонии и «Песни о Земле». Можно высказать предположение, что, в рамках все более и более овладевавшего Малером психоза, подобное игнорирование было своеобразным способом «борьбы с Ним». Тем не менее, между Пятой и Седьмой

симфониями с их насильственным утверждением оптимизма в финале особняком стоит Шестая, отражающая обуревавшие Малера мрачные предчувствия в самый благополучный (по внешности) период его жизни. В ней, как говорилось выше (в главе об этой симфонии), Рок представлен как нечто безликое и потому тем более страшное.

Однако, как выразился другой кумир Малера, Достоевский (которого уж никак нельзя заподозрить в каких бы то ни было симпатиях к иудаизму), «еврей без Бога просто немислим». Правота его утверждения подтверждается на примере двух последних симфоний Малера. После пятилетнего перерыва между Шестой и Девятой в его музыке снова появляется образ Рока (метонимии Бога): как неумолимый ток времени, зловещий несмотря на мажорный, восторженно-созерцательный характер музыки и временами просто устрашающий. Как свидетельствует Бруно Вальтер, в то время Малера все больше и больше волновали вопросы «метафизические», к которым неизбежно переходил разговор во время их нечастых встреч¹³⁷. В другой книге воспоминаний Вальтер рассказывает, какое впечатление произвело стихотворение Зигфрида Липинера о бессмертии души, написанное к пятидесятилетию Малера. Отношения горячей дружбы между поэтом и композитором очень охладели после женитьбы последнего, так как Альма не переносила Липинера. Однако в начале 1910 года Бруно Вальтеру удалось устроить их встречу, на которой «Малер был так же счастлив и ненасытен в вопросах, как Липинер приветлив и щедр в своих ответах и встречных вопросах. Когда мы уходили, Малер сказал мне: “Как это было прекрасно! Мне как мальчику хотелось сидеть у его ног и учиться”».

¹³⁷ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 482.

Впрочем, внимание к подобным проблемам было одной из характерных особенностей Малера. Как вспоминает Б. Вальтер, еще в гамбургские времена «метафизические вопросы без повода внезапно всплывали в его сердце и его беседе: этот *basso ostinato* его внутренней жизни мог, конечно, порою заглушаться, но никогда не мог прерваться» (там же, с. 470).

Стихотворение Липинера совершенно покорило Малера. “Вот лучшее из всех когда-либо написанных стихотворений!” – заметил он со свойственной ему детской экзальтированностью и всегда носил с собой эти стихи. [NB:] Малер, все снова и снова колебавшийся между уверенностью и сомнением, воспринял сентенцию Липинера о загробной жизни как некое утешительное поучение посвященного»¹³⁸. Очевидно, предчувствуя близкий конец, композитор испытывал крайнее беспокойство при мысли, что религиозное представление о бессмертии души (лежащее в основе и Иудаизма, и христианства) – истинно. Именно в этом свете надлежит понимать возобновление диалога с Богом в эскизах Десятой симфонии, причем особое значение приобретает замена названия 3-й части с «Ада» на «Чистилище». Если принять версию, что это сделал сам Малер, то, по всей вероятности, сломленный событиями 1910 года, он отказался от христианского представления о загробном мире и вернулся к еврейскому, согласно которому пребывание души в *Гей’иноме* («аду») – это не наказание (тем более – не вечное), а **очищение**, необходимое для входа в *Ган-Эйден* («рай») – который, видимо, изображает финал с его крайней прозрачностью фактуры и сверхчеловеческим спокойствием¹³⁹.

Однако, как уже было сказано, все, что связано с Десятой, относится к области предположений. Тем не менее, несомненно иное: та музыкальная форма, которая становится преобладающей в его поздних симфониях,

¹³⁸ Бруно Вальтер. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления, с. 159-160.

¹³⁹ Б. Вальтер в своей книге о Малере уделяет значительное внимание его «богоискательству» и с этой точки зрения делит всю его жизнь на 3 периода: до 1900 г. (Четвертой симфонии), до 1907 (Восьмой) и до конца. Первый из них он характеризует как период исканий и страданий, наибольшего богоискательства, второй – как период «своего рода адаптации к этому миру», третий – как обретение покоя и (NB!) «пути к Богу, сродни религиозному» (B. Walter. G. Mahler. N.Y., 1973, p. 146-153). Отличие подхода Б. Вальтера от нашего, однако, в том, что он совершенно игнорирует аспекты еврейства и апостазии.

определенно наводит на мысль, что Малер вновь и вновь возвращался к идее перевоплощения душ. По всей видимости, он не раз представлял себе, какой жизненный путь мог бы пройти, если бы ему представилась возможность повторного существования на земле: в каких ситуациях могли бы очутиться и он сам, и его близкие, или как бы вели себя около него в одной и той же ситуации различные люди (возможно, и не существовавшие в действительности).

Музыкальное выражение первого – тенденция к построению формы по принципу двойной и даже тройной вариационности. В результате разделы (и даже очень большие) целого приобретают сходство с куплетом песни или со стихотворной строфой. Такая «музыкальная строфа» может состоять из целого комплекса тем – как одноплановых, взаимодополняющих, так и контрастных: как в сонатных экспозициях и столь излюбленных Малером контрэкспозициях с варьированием тем¹⁴⁰. Образованию «строфы» еще большего масштаба способствует излюбленное Малером начало разработки в начальной тональности и с начального тематического материала^{LXXXIV}.

Помещение новых «персонажей» в уже описанные «ситуации» – это уже отмеченные замещения тем другими, часто сходными по характеру (или по семантической функции). Слух обычно далеко не сразу распознает «сходство образных функций», и потому новый тематический материал, несмотря на его эмоциональную (или смысловую) близость уже звучавшей темы, воспринимается поначалу как нечто неожиданно новое. Это способствует размыканию формы, ее активизации и создает особый смысловой акцент¹⁴¹ LXXXV.

Но что для нас главное – это приобретение музыкальным развертыванием во всех этих случаях вида

¹⁴⁰ О строфичной форме Малера см.: И. Барсова. Симфонии Г. Малера, Глава двенадцатая, Песенный симфонизм.

¹⁴¹ См. там же, с. 397-398, где указывается, что замещение темы в репризе свидетельствует о влиянии, которое на симфонизм Малера оказали оперные формы Вагнера.

концентрических кругов, нередко содержащих внутри себя еще малые круги^{LXXXVI}.

Зародыш этого принципа в жанре симфонии – варьирование куплетов в «Оде к Радости» из Девятой симфонии Бетховена. У Шуберта же он приобретает такое значение, что в музыковедении уже принят особый термин для обозначения этого нового принципа построения большой музыкальной формы – «песенный симфонизм». Этот термин, как будто бы, намекает на то, что и в самых развернутых сочинениях (фортепианных сонатах, камерных ансамблях, симфониях) Шуберт, все же, остался композитором-песенником. Но если обратить внимание на хронологию его творчества, то факт, что все эти произведения появились после 1822 года, приобретает особое значение и подсказывает совершенно иную интерпретацию. В 1822 году Шуберт заразился сифилисом, и хотя его вылечили (настолько, насколько это было возможно тогда и в тех условиях, в которых он жил), пережитое им потрясение оказало сильнейшее влияние на его мировоззрение. Боязнь, что его здоровье подорвано навсегда, вызвала в нем приступы депрессии, доходившие до отчаяния¹⁴², и, без сомнения, глубокое раскаяние. Именно в том году была написана «Неоконченная», в которой прохождение круга за кругом как основной формообразующий принцип выражено предельно ясно.

Так что и в музыкальном воплощении желания еще раз пережить события своей жизни, но уже не так, как в первый раз, а иначе (возможно, и лучше), непосредственным предшественником Малера снова оказывается Шуберт.

Мог ли Шуберт почерпнуть идею о перевоплощении душ из какого-либо источника? Положительный ответ, вероятно, подсказывает факт, что именно в те годы Фридрих Шлегель читал в Вене лекции об индийской религии и философии, и Шуберт как раз в 1822 году был их слушателем.

А откуда воспринял эту идею Малер? Возможно, опосредованным образом – из книг, из разговоров с

¹⁴² См.: D. Kerner. Krankheiten grosser Musiker, S. 94.

друзьями (особенно с блестяще образованным Зигфридом Липинером), а скорее всего – интуитивно, непосредственно из своей еврейской души (в духе того, что писал о нем Макс Брод). Во всяком случае, построение музыкальной формы (и особенно в последних симфониях) по принципу «реинкарнаций» (на языке Кабалы – *гилгулим*, «перевоплощений») – непреложный факт¹⁴³, и это еще одно ярчайшее откровение еврейства Малера.

Косвенное подтверждение этого мы получаем из совершенно неожиданного источника – так сказать, как «доказательство от противного». Ведь немецкая расовая теория противопоставляет народам, которых считает низшими в расовом отношении, расу «арийцев», то есть древних индийцев, и (как мы уже указывали в первом разделе) именно с древней Индией связывали «тевтонскую культуру» адепты «чистоты расы». Но хотя теория о перевоплощении душ пришла в Германию именно благодаря индологам (и одновременно теоретикам германского романтизма) братьям Шлегелям, никто из антисемитов, нападавших на творчество Малера, никогда не усматривал у него хотя бы малейших связей с «арийской культурой». Наоборот: совершенно однозначно, не нуждаясь в каких бы то ни было доказательствах, лишь на основе своей интуиции, они констатировали как факт, что «в произведениях Малера содержится нечто специфически еврейское» («Дойче цайтунг»). Уже цитировавшийся антисемитский «некролог» в газете «Аллдойче тагеблатт», в частности, совершенно безапелляционно утверждал, что во всем искусстве Малера «естественно» отражалась его «расовая принадлежность»¹⁴⁴. И недаром один из германских музыковедов, еще в 1920 году опубликовавший

¹⁴³ И в свете этого особое значение приобретают слова, сказанные им Бруно Вальтеру, когда он сообщил ему о своем решении уйти из Придворной оперы: «За десять лет я прошел **свой круг** в Опере» (Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 475).

¹⁴⁴ Цит. по: J. Wandel. Die Rezeption der Symphonien G. Malers zu Lebzeiten des Komponisten., Teil II, Kap 3: Antisemitismus als Rezeptionsaspekt, S. 231, 233.

«Преодоление музыкальной импотенции», где «наинасущнейшей необходимостью» считал «разрешение еврейского вопроса в музыке», в своем собственном новом варианте вагнеровского «Иудейства в музыке» (изданном в Берлине в 1944 г.) посвятил Малеру, «лжетолкователю немецкой музыки», такие слова: «Он камуфлировался под чистого идеалиста и борца за благороднейшее немецкое искусство, в то время как в действительности служил исключительно целям иудейского господства»¹⁴⁵. И даже «Песнь о Земле» не избежала участи антисемитской интерпретации как выражения извечного стремления евреев к своей Земле. В 1940 году нацистский «Лексикон евреев в музыке» с нескрываемым злорадством цитировал слова восторженного малерианца Макса Брода: «При звуках восточноевропейских еврейских народных песен я сразу понял, почему его последний цикл, китайская "Песня о Земле", жалуется на свое "одиночество" и должен идти искать "родину" – "вечно... вечно..." – на восток»¹⁴⁶.

Рабби Исроэл Баал-шем-тов учил, что еврей обязан прислушиваться к тому, что говорят неевреи: поскольку неевреи, по сравнению с евреями, имеют свободу выбора в чрезвычайно узких пределах, то когда они высказываются о чем-то, связанном с еврейством, мы должны воспринимать это как прямое указание свыше¹⁴⁷. Поэтому (как это может ни показаться странным на первый взгляд) утверждения антисемитов, что музыка Малера – абсолютно еврейская по самой своей сути, являются совершенно надежным подтверждением истинности.

¹⁴⁵ Там же, с. 238.

¹⁴⁶ Цит. по: G. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts. A. L. Ringer. G. Mahler und die "condicio judaica", S. 267. См. также М. Brod. Gustav Mahler. Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose, S. 27.

¹⁴⁷ См. журнал «Возрождение» («Шамир», Иерусалим, 1978), вып. 7, с. 31.

Все мои произведения – предвосхищение
будущей жизни.

Густав Малер

В смерти Густава Малера не было ничего возвышенного, просветляющего. Он не пал, сраженный неумолимым роком, как герой трагедии (вовсе не так, как он «предсказал себе» в Шестой симфонии), и не вознесся в горные выси и не растворился в межзвездном эфире (как в окончании Девятой), но, как червяк, был раздавлен обрушившимися на него бедствиями. 21 февраля 1911 года он, уже тяжело больной, дирижировал в последний раз. Анализ крови выявил наличие стрептококков, врач опасался сепсиса¹⁴⁸. В крайне тяжелом состоянии его доставили на пароход, по прибытии в Европу – в санаторий в Нейи, под Парижем, чтобы пройти курс лечения у двух знаменитых бактериологов. Однако лечение не принесло никакого облегчения, и Малера привезли в Вену – «домой». 18 мая он скончался. Его постигло страшное наказание свыше, которое приуготовано человеку, в течение долгого времени использовавшему предоставленную ему свободу определять свое поведение не так, как угодно Богу: он был лишен этой свободы выбора. Даже если у него и были какие-то побуждения к раскаянию и возвращению к Еврейству (следы чего, может быть, можно увидеть в заметках на рукописи Десятой – если интерпретировать их так, как это сделали мы), в последний год (и, главное, в последние месяцы) своей жизни он был поставлен в такие условия, что никакой возможности осуществить *тшуву* у него уже не было.

Но был ли и раньше у Малера иной выбор?

Всевышний лишает человека свободы выбора лишь в исключительных случаях, но, на самом деле, даже тогда еще остается возможность возвращения: «Ничто в мире не может устоять перед тшувой»¹⁴⁹. В любой ситуации есть, как минимум, две основные возможности: к добру и к злу. Но на

¹⁴⁸ D. Kerner. Krankheiten grosser Musiker, S. 183.

¹⁴⁹ Зоѓар, Мидраш ѓанеелам, Брейшит, Маамар Каин, Ѓевель и Шет; Талмуд Йерушалми, Пеа, 5а, Санѓедрин, 49а.

одну, по крайней мере, альтернативу для Малера можно показать сразу. Конец XIX века и начало XX – время массовой эмиграции евреев в Америку, где они находили спасение от расовых и религиозных преследований. Культура же США к тому времени уже достигла уровня, на котором оказалась способной соперничать с европейской. В первую очередь это относится к литературе, но также и к музыке: трехлетнее (1892-1895) пребывание Дворжака на посту директора только что основанной нью-йоркской консерватории оказало огромное влияние на развитие музыкального искусства США. В частности, своими «американскими» произведениями и руководством классом композиции он весьма способствовал зарождению американского музыкального стиля.

Малер же попал в Америку на 12 лет позже и, в отличие от Дворжака, не по доброй воле. Однако известно, что Божественное Провидение приводит каждого человека на то место, где его душу ожидает предназначенная для нее работа¹⁵⁰, и потому представляется в высшей степени вероятным, что Малеру действительно было изначально предназначено попасть в Америку. Но сколько неприятностей должно было обрушиться на Малера, чтобы он, наконец, отказался от мысли получить работу «в любом из городов Европы»¹⁵¹, сколько бед – чтобы отказаться от представления о Вене как о «родине», и сколько переживаний – чтобы перестать считать «родиной» свою семью! Дошел ли он до понимания, что его истинная Родина – Еврейство, скрыто во мраке неизвестности¹⁵². Однако ясно, что если бы в 1897 году Малер избрал Нью-Йорк вместо Вены, он избежал бы искуса крещения, и течение его жизни было бы направлено совершенно по иному руслу.

Проследивая историю его жизни и творчества, сразу обращаешь внимание на странный парадокс. Первый, 17-летний (1880-1897) период его художественной деятельности относительно беден сочинениями, но зато

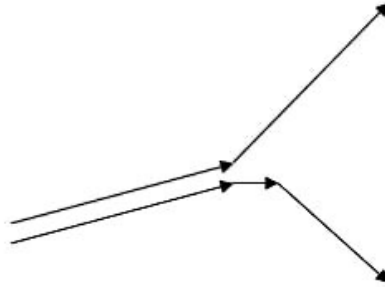
¹⁵⁰ Календарь хасидов Хабад «Гайом – йом...», 1 хешвана.

¹⁵¹ См.: Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 164.

¹⁵² См. впрочем, выше об интерпретации М. Брода окончания «Песни о Земле»: «На Родину иду, на свое место» (с. 112).

жизнь и творчество идут параллельно, взаимодействуя и взаимно обогащая друг друга. Поворотный пункт – 1897 год, год крещения: во второй, более короткий период (1897-1911) творчество получает стремительный взлет, но жизнь – после недолгого периода внешнего равновесия (примерно до 1902) – резко катится под уклон. Противоречие между внешней формой жизни Малера – то есть образом жизни, взятым им на себя, – и ее содержанием – то есть внутренней жизнью его души – стремительно усиливается, пока не разрешается и не уничтожается смертью.

Схематически это расхождение можно изобразить так:



Это тот самый антагонизм, который, как открыл Л.С. Выготский, лежит в основе любой художественной формы: «Аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение»¹⁵³. Для обозначения этого решающего момента Выготский применяет термин «катарсис», суть которого – просветляющее и очищающее действие, уничтожающее негативный аффект. Особенное значение катарсис имеет в жанре трагедии, где он обычно совпадает с высшим моментом – с гибелью героя¹⁵⁴.

Пока Малер был жив, антагонизм его жизни не смог разрешиться: сначала – потому, что он сам не желал этого, позже – потому, что уже не имел возможности. С его смертью векторы его жизни не соединились во всё

¹⁵³ Л.С. Выготский. Психология искусства. Минск, «Современное слово», 1998, с. 238.

¹⁵⁴ Там же, с. 260.

разрешающем катарсисе, но разошлись до предела: еврей, воплотивший свою еврейскую сущность в своей музыке и обеспечивший ей продолжение существования после себя в этом мире, был отпет в церкви и похоронен на христианском кладбище.

Катарсис начался уже после его смерти и не коснулся его самого, но выразился уже в чисто художественной сфере. Образ Густава Малера как еврея и человека, изначально сотворенного «по образу и подобию» Божества, но по собственной воле отказавшегося от него, так и остался искаженным и вызывающим к себе по меньшей мере двойственное отношение – отношение жалости, смешанной с антипатией. Однако в своем творчестве Густав Малер явил себя воплощением «самой серьезной и самой святой художественной воли» (Т. Манн)¹⁵⁵, оценка которого выражена в замечательных словах Альфредо Казеллы: «Мы, молодые музыканты, растроганно и от всего сердца благодарим этого чудесного мастера, ибо многими ранее неведомыми и нечаянными радостями обязаны мы ему, освободившему самую благородную музыкальную форму от последних догматических и академических оков, которые не поддавались еще усилиям мастеров прошлого века. Пусть последние бекмессеры применяют еще свои устаревшие и до безнадежности точно предугадываемые заранее формы; мы же приветствуем Густава Малера как единственного музыканта, который понял истинное значение "Оды к радости"»¹⁵⁶.

Лишь Всевышний один, разрешающий все противоречия, возвысил драму Малера до уровня трагедии и довел до всеочищающего и возвышающего катарсиса. И, возможно, как знак этого свыше именно в тот момент, когда гроб Малера опустили в землю, тяжелые дождевые тучи внезапно разошлись и сквозь них прорвался яркий луч солнца, осветивший его могилу¹⁵⁷.

¹⁵⁵ A. Mahler. Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe, S. 474.

¹⁵⁶ Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 562.

¹⁵⁷ D. Kerner. Krankheiten grosser Musiker, S. 184; Б. Вальтер. Г. Малер (портрет) – Г. Малер. Письма. Воспоминания, с. 485.

Малер сам погубил свою жизнь, но осуществил свое предназначение. Он исполнил (хоть и бессознательно и в значительной мере против воли) свою долю работы в «евреизации» мировой культуры, являющейся частью подготовки мира к появлению Машиаха¹⁵⁸, и открыл новую эпоху в истории музыки. «Все предвидено, но позволение дано, и на благо мира суждено, и все – по мере множества действий¹⁵⁹». Творец все предвидит заранее, но позволяет человеку выбирать путь свой свободно; однако все суждено на благо миру, и в конечном счете – что люди не предпринимали бы, воображая, что преследуют свои личные цели, – задуманное Богом осуществляется. Сквозь, казалось бы, беспорядочное бесконечное множество противоречащих друг другу человеческих поступков пробивает себе дорогу Божий замысел.

Множатся думы в человеческом сердце,
Но Господа замысел –
вот что свершится¹⁶⁰.

2006-2007

Приложение I

Примечания музыковеда

^{XLV} Между 1-й частью и 2-й, с одной стороны, и между 4-й и 5-й, с другой – наибольшее количество общих тем и интонаций. Кроме того, между 2-й частью и 5-й «поверх» 3-й и 4-й перекинута «арка»: последняя часть содержит много реминисценций 2-й части. 3-я же часть стоит особняком, представляя собой нечто вроде отдельной симфонической поэмы.

¹⁵⁸ См. Рамбам, Мишне Тора, Гилхот млахим умилхамотейгем (Законы о царях и их войнах), 11:4 – изд. «Рамбан лаам» (Мосад гарав Кук, Иерусалим), где восстановлены купюры, сделанные христианскими цензорами, а также на русском языке: Рамбам, Главы из книги Мишнэ Тора, изд. «Шамир», Иерусалим, 5745 (1985), стр. 95.

¹⁵⁹ Мишна, Авот, 3:15.

¹⁶⁰ Мишлей, 19:21.

^{XLVI} От сопоставления очень далеких тональностей 1-й и 2-й частей (доминантовый *cis-moll* и *a-moll*) как результат появляется D-Dur 3-й части. 4-я часть дает новый оттенок контраста – F-Dur, а финал – снова утверждает D-Dur. Если свести тональную основу симфонии к предельно краткой схеме, мы получим диссонирующий аккорд (на основе увеличенного трезвучия) *gis (cis)-a-f*, который естественно разрешается в D-Dur.

^{XLVII} Последовательность этих двух тем с образной точки зрения подобна последовательности главной и побочной в нормативной сонатной форме, однако они идут в одной и той же тональности (*cis*), и поэтому в сравнении со второй темой первая приобретает значение вступления. (В той же функции она несколько раз возникает в этой части симфонии, отмечая границы разделов формы.)

Заметим, что такая же функциональная амбивалентность проявляется и на высшем уровне – уровне всего цикла: несмотря на значительность 1-й части, в сравнении с еще более многозначной и сложной 2-й частью она приобретает смысл вступления (вернее, пролога) к ней.

^{XLVIII} С точки зрения теории музыкальных форм эта тема может быть определена как эпизод, однако, как уже стало ясно из предыдущих анализов, применение к малеровской форме традиционных определений – явная натяжка. Процесс развертывания здесь неизменно превалирует над структурностью, из-за чего каждый раздел формы изменяет свою семантику при появлении дальнейшего. Лишь когда вся первая часть симфонии заканчивается, ее структура окончательно проясняется в уме: поскольку реприза первых трех тем соединяется с кодой, снова воспроизводящей срединный эпизод, все в целом приобретает черты двойной сонатной формы (наподобие баллад Шопена), но с развернутым вступлением, являющимся также первой «попыткой» начала экспозиции. Однако и это определение ориентируется, главным образом, на образно-тематическую сторону музыки, а не на тональный план (который-то и является критерием в классической сонатной форме):

I тема	II тема	I тема	II тема	III тема	IV тема	I тема	II тема	III тема	вар. IV темы
cis-фриг. gis	cis	cis-фриг. gis	cis	E-As	Des	b-es-b-f	des	cis	Des a-Es- E-cis
«экспозиция» «контрэкспозиция» «эпизод» «реприза» «кода»									
		г.п.		св.п.		п.п.			
«пролог»	«экспозиция»			П.П.	«РЕПРИЗА» высшего порядка				
				высшего					
				порядка					

XLIX В «экспозиции» задается контраст двух тем, вторая из которых интонационно связана с похоронным маршем 1-й части (что подчеркивает и предписание возвратиться к темпу «первой части траурного марша»). В «контрэкспозиции» уже начинается разработка и тем самым стирается четкая грань между ней и следующим разделом – «собственно разработкой» (тем более что первая тема в начале ее уже весьма трансформирована и тонально примыкает к предыдущему разделу). В «разработке» новая, третья тема и «зарождается» четвертая; в «репризе» после возвращения первых двух тем появляется еще одна, новая (пятая), а потом – уже в оформленном виде та, четвертая, которая «зародилась» в предыдущем разделе формы, – предвосхищение апофеоза, заканчивающего симфонию.

Заметим, что при основной тональности части a-moll внутри нее снова складывается направление в сторону D-Dur^а: сопоставление Des (вторая тема экспозиции), es (она же в контрэкспозиции в момент перехода ее в разработку), H-Dur третьей темы разработки и f-moll пятой темы в разработке-репризе образуют неустойчивый комплекс, естественно разрешающийся в D-Dur, в котором четвертая (quasi «апофеозная») тема проводится в репризе. Coda показывает, какой тематический материал оказался главным: четвертая тема (здесь – уже d-moll) и первая (в главной тональности a-moll).

^L Кульминации-переломы в «экспозиции» и «контрэкспозиции» отделяют первую тему от второй, а затем отмечают рубежи формы: между «разработкой» и «репризой» и между «репризой» и «кодой»; в коде – это опять раздел между темами: четвертой и первой. Из-за того, что, таким образом, кульминации подчеркивают границы между частями формы различного ранга, в значительной мере усложняется слуховое восприятие целого.

^{LI} Единственный признак рондо – в том, что начальная тема всегда появляется в тональности D-Dur, но кроме нее есть еще четыре тематических материала (в том числе второй из них – двойное фугато), которые все время развиваются как бы независимо от первого рефрена и словно стараются «оспорить» его первенство. Финал состоит из трех больших разделов, которые очень приблизительно можно определить как экспозицию (со вторым проведением рефрена внутри нее), разработку (где развиваются все темы, кроме рефрена) и репризу, соединенную с кодой-апофеозом (внутри которой, впрочем, все время продолжается разработка). Структура еще больше осложняется тем, что каждый из тематических материалов периодически «берет себе» функцию рефрена, а пятая тема, появившись впервые в тональности H-Dur в первом разделе, репризу свою неожиданно находит... уже во втором (как бы «не к месту» возвращая главную тональность, D-Dur).

^{LII} В 1-й, 2-й и последней частях важную, поистине символическую роль играет последовательность одноименных трезвучий: мажорного и минорного. В экспозиции и репризе 1-й части с ней соединяется лейттемир (валторны, поддержанные деревянными духовыми) и лейтрим ударных в ритме «шествия на казнь» (пример 7); с самого же начала разработки он отделяется от лейтгармонии и обретает самостоятельное значение.

Весь комплекс восстанавливается в финале и приобретает поистине роковое значение, появляясь в узловых моментах формы, – вплоть до окончания симфонии, кульминации трагедии (см. пример 8а).

1-ю и последнюю части соединяет огромная «арка»: эпизод с челестой на фоне tremolo скрипок в высоком регистре и альпийских колокольчиков, словно рисующий картину покрытых снегом гор, недоступных ни для каких бед этого мира, – как земное воплощение образа высших мировых сфер с их сверхчеловеческим величием и спокойствием.

Далее, через всю симфонию (включая и 3-ю часть) проходит уже знакомая нам с похоронного марша Первой симфонии интонация восходящей минорной терции, которая

в финале принимает совершенно тот же вид, что во Второй симфонии, также становясь «лейтинтонацией рока» (см. пример 8б и сравни его с партиями контрабасов и виолончелей, поддержанных низкими деревянными в примере 8а).

Таким образом устанавливается связь Шестой симфонии со Второй через эти лейтинтонацию и лейтгармонию (но лишь отчасти, так как там эта последовательность аккордов появлялась чисто эпизодично – см. пример 9), которая ретроспективно проясняет их смысл там.

Кроме того, 1-ю, 2-ю и последнюю часть Шестой объединяет сходный характер тематизма: при общем направлении мелодических линий сверху вниз – широкие скачки вверх, стремительные взлеты – и тяжелые падения; зловещие хроматические ниспадания; преобладание пунктирного ритма и маршевость – поистине военная в 1-й и 4-й частях, гротескно-причудливая в Scherzo.

^{LIII} Прекрасный пример – начало финала: удар pizzicato виолончелей fortissimo одновременно с piano длинной ноты контрабасов; тянущийся аккорд деревянных, в котором на первом плане – forte – флейты и кларнеты, а фаготы (piano) и гобои (pianissimo) – словно их отзвук, эхо.

^{LIV} Уже первые два такта вступления задают противоречие между динамикой и метром: у литавр – сильный акцент на затакте, а у виолончелей с контрабасами – sf на первой доле такта (см. пример 13в).

Это еще один яркий пример малеровской стереофонии, но эта игра акцентов слышна лишь в живом исполнении, когда они доносятся с разных сторон.

^{LV} В этом мажоре постоянно понижаются II и VI ступени, III временами заменяется на минорную (см. пример 10).

^{LVI} Форма этого Andante весьма неоднозначна из-за непрерывного мелодического развития и несовпадения цезур, образуемых различными музыкальными средствами. С точки зрения тональности – это 3 круга, причем каждый последующий – больше предыдущего:

Es – g Es – e – h – E Es – C – A – a – cis – H – Es

Поскольку с возвращением тональности Es-Dur каждый раз (кроме последнего) возвращается начальный мелодический материал (хотя каждый раз – в новом облике), можно увидеть некую рондообразность (но чрезвычайно оригинальную), однако этому делению формы совершенно противоречит динамико-фактурный комплекс. С этой точки зрения форма совершенно явственно делится иначе:

Es – g – Es e – h E Es C – A – a cis – H – Es

Тональность E-Dur появляется почти внезапно, принося с собой первую кульминацию – буквально взрыв чувств. Еще более неожиданно вторгается cis-moll, и начинается вторая кульминация, вырастающая в целую кульминационную зону, вершина которой достигается в тональности H-Dur, через энгармоническую модуляцию переливающейся в главную тональность Es-Dur, в которой звучит лишь ряд дополнений. Таким образом, в этом Andante отсутствует настоящая реприза. С очень большой натяжкой можно было бы счесть ею (причем зеркальной!) всю кульминационную зону начиная с тональности cis-moll, но это совершенно противоречило бы общему впечатлению от этого раздела. Следовательно, перед нами образец формы нового типа, незавершенность которой является неотъемлемой частью художественного замысла, «балансирующей» между устойчивостью и неустойчивостью: формально незавершенная, однако совершенная в художественном отношении. Ясно также, что так нужно в плане композиции всего произведения: это «отстранение» от линии содержания 1-й и 2-й частей не может быть слишком замкнутым, но должно подспудно усиливать ожидание финала.

^{LVII} Пассажа челюсты, глиссандо арф, тремоло струнных, на фоне которых первые скрипки fortissimo провозглашают патетическую тему-эпиграф (c-moll) содержащую в себе зародыши всех тем финала. Неожиданный переход в a-moll (тональность первых двух частей симфонии), в которой тему-эпиграф повторяют все струнные в унисон с четырьмя валторнами под грозные удары литавр, отбивающих «ритм шествия на казнь» на фоне «лейтгармонии Рока» у труб и тромбонов. Затем на

фоне рокота литавр и грозных хроматизмов тремолирующих виолончелей у тубы рождается начальная интонация марша (снова минорная терция); словно молнии, мелькают стремительные пассажи кларнетов; издалека (так предписывает ремарка в партитуре) доносится перезвон колоколов, валторна как бы вдалеке запекает энергичную мажорную тему (будущей 1-й побочной партии); после двух стремительных взлетов, неизменно сменяющихся бессильным падением как бы по всем ступеням лестницы, звучит строгий хорал в ансамбле низких духовых (опять с-moll). Новый взлет к мажорному трезвучию G-Dur – и опять устрашающая «формула Рока»... Снова фантастические звучности, сменяющиеся грозным хором духовых, движение все более и более убыстряется – до нового взлета к гораздо более мощно звучащему трезвучию C-Dur, но это снова оказывается «лейтгармонией Рока», и начинается марш (Allegro moderato) – в тональности, с которой начался финал (с-moll). Лишь через 12 тактов появляется a-moll – главная партия финала, – и тогда мы осознаем, что все предыдущее, включая «ложное начало» Allegro, – это гигантское вступление.

^{LVIII} Что еще ставит Шестую симфонию в совершенно иное положение по сравнению со всеми предшествующими ей – это место главных кульминаций в цикле и, в особенности, их характер. Мажорным апофеозом в этой симфонии заканчивается не финал, а первая часть, и к нему устремлено все развитие в ней. Но в коде финала, после долгой задержки на доминанте, наконец обретенный было A-Dur едва успевает достичь заключительной тоники, как «опровергается» чуждым ему, «странным» аккордом (реминисценция вступления), на фоне тремоло струнных первые скрипки в последний раз провозглашают тему-эпиграф, и... начинается заключительная «агония»: на гул литавр (тоника a-moll) накладываются очень резко диссонирующие с ним мотивы у тяжелых медных (валторн, тромбонов и тубы), все более и более затихающие; контрабасы (с контрафаготом) интонируют основной мотив (на той же минорной терции), его, как замирающее эхо, повторяют виолончели (с бас-кларнетом), и вдруг –

ужаснейший аккорд всего оркестра (см. пример 8a): как будто бы палач наносит роковой удар... Роковой ритм литавр... последние судороги... и тихий удар *pizzicato* струнных: конец.

^{LIX} Единственный яркий момент – тематическая арка: появление в коде финала мажорного варианта главной темы 1-й части.

^{LX} В 1-й части вступление идет в лидийском *h-moll'*е (с повышенной VI ступенью – см. пример 11), основная же тональность *Allegro* – *e-moll* (заканчивается в *E-Dur*); 2-я часть – в переменной *C-Dur/c-moll* (а два средних «trio-образных» раздела – *As-Dur* и *f-moll*); 3-я – в *d-moll* (середина – *D-Dur*); тональность всей 4-й части – *F-Dur*; главная же тональность финала (рефрена *Rondo*) – *C-Dur*. Вырисовывается два направления движения к *C-Dur'*у: 1-я часть – со стороны диезных тональностей, 3-я и 4-я – со стороны бемольных, финал же, при главной тональности *C-Dur*, суммирует в себе обе сферы (*As*, *a*, *Des*, *Ges*, *B* и *D-cis*–*H-B-Des* в коде).

Кроме того, существует некоторая связь (правда, весьма отдаленная) между аккордом, с которого начинается симфония, и тем, которым кончается. В тональности финала *C-Dur* начальный аккорд 1-й части (*h-d-fis-gis*) может быть энгармонически истолкован как секундаккорд VII ступени с повышенной квинтой, разрешающийся (на большом расстоянии) в тоническое трезвучие.

^{LXI} В трехдольном движении затакт – тихий удар, чуть акцентированный, литавры, а первая доля такта – октава у виолончелей с контрабасами *pizzicato*, через пару тактов прибавляется и третья доля – у деревянных духовых в низком, звучащем жутковато, регистре (пример 12).

Нет сомнения, что существует определенная линия развития, соединяющая части симфоний Малера, обозначенные как *scherzo* и необозначенные, но фактически являющиеся ими. И ярче всего она проявляется в их началах (пример 13, и ср. с примером 12).

^{LXII} Здесь пародируется 1-я тема (теноровой валторны) из вступления к 1-й части симфонии (похоронного марша!).

^{LXIII} Это также пародирование – грубое, почти «хамское»! – 1-ой темы Trio (первоначального «вальса эльфов»).

^{LXIV} Так, из интонаций первой темы – «veni...» – строятся почти все темы 1-й части, она становится темой фуги-разработки и апофеоза; ее вариант, ставший темой «assende...» (также участвующий в апофеозе 1-й части), проникает и во 2-ю часть – как на уровне интонаций (например, во вступлении, где зарождается тема заключительного «мистического хора»), так и на уровне тематическом; заключительный апофеоз соединяет воедино темы, воплощающие основную идею произведения: «мистического хора», «veni...» и «mater gloriosa». С другой стороны, «ретроспективно» (как в Четвертой симфонии) тема заключительного «мистического хора» прошла долгий путь становления через всю симфонию, и поэтому ее появление в окончательном виде воспринимается как долгожданное достижение цели – как познание смысла Творения. Также сравнение слов, сопровождающих одни и те же мотивы в разных местах симфонии, проявляет их скрытый смысл. Например, тема побочной партии 1-й части – «imple suprema gratia» («наполни высшей милостью») во 2-й части связывается с появлением души Гретхен, что несет в себе смысл дарованного ей полного прощения.

^{LXV} Некоторые внутренние тонально-тематические связи, которые можно интерпретировать как скрытую сонатность, просматриваются и в строфической 1-й части, и в трехчастности 4-й, и в концентрическом продвижении (с признаками рондо) последней части.

^{LXVI} Особо трагическое впечатление производит совмещение необычных для Малера бесполутоновых трихордных оборотов вокальной партии («китаизмы») с острыми хроматизмами инструментального сопровождения.

^{LXVII} Es-Dur – тональность бессмертия (окончание Второй симфонии), творческого экстаза (Восьмая), любовной песни (Andante Шестой)!

^{LXVIII} Солирующая скрипка, потом флейта – здесь Малер пародирует сам себя: изображения «голосов птиц» в более ранних симфониях.

LXIX И в чисто музыкальном аспекте «Пьяница весной» тоже оказывается потенциально завершающей частью. «Песнь о Земле» имеет уникальный тональный план: 1-я часть – a-moll, 2-я – d-moll, 3-я – B-Dur, а 4-я – G-Dur. Сопоставление этих тональностей образует законченный оборот: тоника – субдоминанта, более глубокая субдоминанта (II низкая ступень) и доминанта (низкая VII), который очень логично разрешается в A-Dur 5-й части (и, кстати сказать, совершенно в еврейском духе: в рамках мажорного фригийского лада, называемого у клезмеров «фрейгиш»). Последняя же часть, «Прощание», тонально изолирована от этой сферы: начинаясь в совершенно новой, очень далекой тональности c-moll, она заканчивается в C-Dur'e – тональности, параллельной по отношению к тональности 1-й части. Однако этот c-moll – с ярко выраженной бифункциональностью: на органний пункт (на ноте до) все время накладывается секстаккорд f-as-d, и вместе с мелодическими попевками вырисовывается типичный для еврейских песен звукоряд минора (с тоникой f) с повышенной IV ступенью (h). Значит, это не столько c-moll как таковой, сколько своеобразный доминантовый лад, тяготеющий к тонике f-moll (и поэтому появление затем F-Dur'a совершенно естественно). В ходе своего тонального развития эта часть проходит почти точный концентрический круг с (доминантовый) – F – a – B – a – c (доминантовый) – F, центр которого (B-Dur, тональность центральной, 3-й части цикла) окаймляется тональностью первой части (a-moll), и, таким образом, несет в себе черты репризы всего произведения. Окончание же в C-Dur'e является логическим результатом сопоставления всех предыдущих тональностей, представленных в этой части.

LXX Таковы, например, политональный (и полиритмический) эпизод перед кодой 1-й части – «трио» флейты, валторны и басов (пример 14) – или оба фугато в 3-й части (в особенности перед кодой).

LXXI Первые три части представляют собой постепенный отход от тональности первой части (D-Dur): сначала «на два знака» в мажоре (C-Dur), потом из мажора – в минор (a-moll), а затем – «скачок» снова в мажор, но уже

очень далекий (Des-Dur). Однако косвенно этот скачок подготовлен тем, что тональности 1-й и 2-й части – на полтона выше и ниже тональности последней части, как бы «опевая» ее, и таким образом заключительный Des-Dur как бы оказывается «тоникой» между D-Dur’ом, «высокой VII ступенью», и C-Dur’ом, «пониженной II ступенью».

^{LXXII} В этом плане форма 1-й части Девятой наиболее приближается к двойным вариациям. Однако поскольку чрезвычайно яркий момент в развитии – возвращение первого музыкального материала к одной и той же тональности (D-Dur с опорой на доминанту или, скорее, миксолидийский A-Dur), целое приобретает явную рондообразность.

^{LXXIII} Музыкально он воплощается в целом «лейткомплекс»: тембрально – в звуках труб (и также тромбонов), ритмически – в пунктирном ритме, переходящем в маршеобразность, ладово-гармонически – в хорошо знакомой по Шестой симфонии последовательности мажорного и одноименного минорного трезвучий, интонационно – в фанфарных оборотах и контрастирующих с ними (иногда в одновременном звучании) хроматизмах.

^{LXXIV} Здесь музыкальный материал лендлера возвращается тоже в быстром темпе, но в миноре и очень громко – словно рассерженно.

^{LXXV} Второй эпизод переходит в двойную фугу, одна из тем которой – тяжелый, грозный хорал, родившийся из темы бурлески, а вторая – залихватское группетто со скачком на нону, подголоски же – мотивы и из темы бурлески, и из ее эпизодов, и вдруг, казалось бы, перед самой кульминацией происходит резкий сдвиг из глубокой бемольной сферы b-moll – as-moll в сферу D-Dur.

^{LXXVI} В ре-мажоре тромбоны и валторны также fortissimo начинают первую тему фуги, но тут же воцаряется «звучащая тишина», на фоне которой деревянные духовые, артикулируя каждый звук, отчетливо пропевают восходящий минорный пентахорд – зародыш второй темы последней части.

^{LXXVII} В наибольшей степени явно, как уже отмечалось, Adagio связано с «Рондо-Бурлеской», менее – с

1-й частью, 2-я же часть как будто бы стоит в стороне от этой «интонационной фабулы», однако более внимательный взгляд различает линии связи даже с нею.

^{LXXVIII} Последовательность трех ее мотивов – широкий ход на октаву, группетто и ниспадание от VII ступени мелодического мажора до его терции – квинтэссенция мелодизма первой темы.

^{LXXIX} У контрабасов эта тема добирается до конца минорной мелодической гаммы (уже без увеличенной секунды), но пропадает, не достигнув тоники; ее имитация у гобоя приобретает новый вид: останавливается уже на VI ступени и ниспадает до пониженной II ступени. Затем каждая попытка ее возобновления повисает на доминанте, а в продолжении как будто складывается доминантовый мажорный лад с пониженной II ступенью (лад «фрейгиш» клезмеров).

^{LXXX} Искаженное тритоном группетто и нисходящий целотонный тетрахорд, тяготеющий к тонике фригийского *gis*, тут же переосмысливаемой как доминанта *Des*.

^{LXXXI} Напомним, что очень важную роль играет восходящий ход на терцию – подлинная лейтинтонация всего симфонического творчества Малера. Минорный вариант этой интонации, вращение с возвращением к тонике, впервые появляется как начальный мотив похоронного марша из Первой симфонии, становится фигурой аккомпанемента в ее финале и совершенно преобразуется по характеру в начале второй части Пятой и «Рондо-Бурлеске» Девятой. Еще одна лейтинтонация – нисходящий поступенный ход с акцентированием каждой ступени (иногда – еще с ритмическим заострением): «мотив рока»¹⁶¹, всегда присутствующий в драматических темах Малера (как, например, в первых частях Второй, Третьей, Пятой, в «Рондо-Бурлеске» Девятой). В эпизодах таинственного, даже мистического характера (например, в финале Второй, в первой части Десятой) у скрипок обычно появляются трели, соскальзывающие (или «спрыгивающие») со ступеньки на ступеньку (см. пример 4, первые два такта),

¹⁶¹ И. Барсова называет это «мотивами отрицания» или «низвержения» (Симфонии Г. Малера, с. 111).

а иногда они звучат как какой-то сверхчеловеческий, «космический» смех.

^{LXXXII} Так, в 1-й части Восьмой симфонии после окончания кадансом первого экспозиционного раздела в главной тональности Es-Dur и смены ее d-moll'ем начинается, по первому впечатлению, разработочный раздел, однако затем снова возвращается Es-Dur с тематизмом побочной партии, и лишь после этого начинается настоящая разработка. В 1-й части Второй симфонии слух, привыкший к функциональным «знакам» традиционного симфонизма, несколько раз ошибается, приняв экспрессивную цезуру за грань формы – начало разработки. (См. также выше, примечания XLVIII, XLIX, L и LVI).

^{LXXXIII} Приведем несколько конкретных примеров.

Вопрос о том, кто, родившись от запрещенной Торой половой связи, является *мамзером*, обсуждается не в одном, а в трех трактатах Талмуда, и в разных местах – даже, казалось бы, непосредственно не связанных с этой проблемой. Высказываются различные мнения и, как оказывается, даже в Мишне (представляющей собой, собственно, упорядоченный свод законов Торы) излагается точка зрения, не соответствующая Галахе. Окончательный ответ можно получить, только обобщив все обсуждения и сравнив их между собой. До этого – насколько логичными бы ни казались иные построения, их соответствие Закону находится под сомнением до тех пор, пока не будет выяснено, истинно ли основание, на которое они опираются.

Так, в трактате «Йевамот», на листе 26б, комментарий «Тосафот» (начинающийся словом «Мидекаамрат...») сравнивает то, что говорится там в Гемаре, с другим местом в том же трактате (лист 51а) и доказывает, что не следует полагаться на обсуждение данной проблемы здесь, так как оно строится на ложном основании, а в комментарии, начинающемся словом «Ледиврей...», доказывается, что мудрец Талмуда излагает здесь не свою точку зрения, а, чтобы опровергнуть мнение своих оппонентов, показывает неправильный, с его точки зрения, результат, вытекающий из него. Точно так же на

следующем листе (27а) сама Гемара обнаруживает противоречие между двумя высказываниями одного и того же мудреца Талмуда, Шмуэля, и высказывает предположение, что одно из них показывает, как проблема выглядела бы в соответствии со взглядом его оппонентов, но затем это предположение опровергает рав Аши, более поздний авторитет (и, кстати, редактор самого Талмуда).

Другой пример: в трактате «Ктубот» (листы 29б-30а) обсуждают дискуссию между раби Шимоном Гатимни и раби Шимоном, сыном Менаши. Сначала ее объясняет раби Зейра, затем Гемара задает вопрос: а как объяснил бы ее раби Акива? Оказывается, что о точке зрения раби Акивы на предмет дискуссии есть два мнения: раби Симая и раби Йешевава, и начинается новое исследование: возражает ли раби Йешев раби Симаю или же высказывает свое мнение независимо от него?

А вот пример поиска связи, уже имеющего более прямое отношение к малеровскому формообразованию. В том же трактате (Ктубот, лист 16а) Гемара занимается вопросом: продолжением какого из законов, изложенных в предыдущей главе, является начало данной главы? Ясно, что здесь перед нами прямая аналогия сквозного тематического развития, при котором реминисценция темы из предыдущей части симфонии оказывается «толчком» для дальнейшей разработки первоначальной идеи (как, например, во Второй и Четвертой симфониях).

Пример трансформации тем – на листе 52а: дискуссия между раби Элизером и раби Йеғудой в освещении Равы и Абает принимает прямо противоположный смысл (наподобие того, как в конце финала Седьмой симфонии тема из первой части из траурной превращается в сияющую радостью).

Теперь – пример тематического развития, приводящий к такой трансформации трех тем, поначалу контрастирующих с первоначальной, что все они оказываются ее вариантами. На листе 49а того же самого трактата (Ктубот) Гемара противопоставляет закону, изложенному в Мишне, три различных мнения на тот же предмет: раби Меира, раби Йеғуды и раби Йоханана, сына

Броки. Однако очень скоро выясняется, что каждое из этих трех мнений прекрасно согласуется с Мишной и ее объясняет.

А на листе 83а (начало Гемары после Мишны) – пример открытого Малером в музыкальном формообразовании принципа продвижения: цепочка высказываний, соединенных ассоциативной связью.

В трактате «Назир» на листе 29а – более сложный случай: структура типа $A-B:A^1-C:A^2-D$ и т. д. Это продвижение на фоне константы (то есть с постоянным возвращением к начальной теме – хотя и варьируемой), явной аналогией чего является первая часть Девятой симфонии. В Гемаре обсуждаются точки зрения раби Йоханана и Рейш-Лакиша путем применения их к различным проблемам, и если мнение раби Йоханана в каждом новом контексте остается неизменным, то мнение Рейш-Лакиша каждый раз получает новое объяснение.

На следующей странице (29б) – столь частое в Гемаре предположение: «Скажи – это как дискуссия других танаев?». А именно: делается попытка уподобить мнение раби Йоханана мнению Раби (раби Йеѓуды Ѓанаси), а мнение Рейш-Лакиша – мнению раби Йосея, сына раби Йеѓуды. Аналогия у Малера – подмена одной темы другой, но исполняющей ту же функцию. В данном случае: темы $A-B$ подменяются темами $C-D$

^{LXXXIV} Так, в первых частях Третьей и Пятой симфоний «строфа» состоит из двух тематических комплексов, причем в Пятой – с «продвижением», то есть с появлением нового ($AB:A^1B^1C$). Пример «строфы», включающей в себя три тематических комплекса – 1-я часть «Песни о Земле». Однако наиболее впечатляющий пример – финал Второй симфонии: в процессе слушания второй большой раздел формы поначалу воспринимается как контраст по отношению к первому, однако затем, в конечном счете, после сравнения с третьим, «репризным» разделом, вся форма переосмысливается как три гигантских «строфы», построенных на одном и том же музыкальном материале. Во 2-й части Девятой, наоборот, вариантные изменения первой темы заходят так далеко, что первый

средний раздел (условно говоря, первое «trio») воспринимается как новое – несмотря на то, что его тема, по сути своей, является новым вариантом начальной темы.

^{LXXXV} Таков, например, экспозиционный раздел Первой симфонии – экспозиция и контрэкспозиция: ABC:A¹DC¹. В Скерцо Второй симфонии – при повторении «малой строфы» ее заключительная тема разрастается в большой самостоятельный эпизод, и в результате в конечном предыдущие две «малые строфы» объединяются в сознании в одну «большую строфу» – так сказать, «строфу высшего порядка». В Скерцо Пятой симфонии уже реприза начинается с новой, «замещающей» темы, и лишь потом (внутри нее самой) проявляется знакомый материал начальной темы.

^{LXXXVI} См. выше в примечаниях XIV, XXXV, LVI и LXIX.

Приложение II

Нотные примеры

Пример 7. Шестая симфония, 1-я ч., экспозиция, переход к связующей партии

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Ob., H. H., Kl., Fag., Kfg., Tr., Tuba, Pk., Kl. Tr. (doppelt besetzt), Vl. I, Vl. II, Br., Vc., and Kb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, ff, f, ppp, arco, pizz.). There are also performance instructions like "nimmt Ob. IV", "zu 2", "offen", and "nimmt in H.". The score is divided into measures by vertical bar lines.

а) Окончание Шестой симфонии

328

Noch einmal so langsam Schleppend (Achtel ausschlagen)

Fl. I II III IV V VI VII VIII

Ob. I II III IV V VI VII VIII

Kl. Kl. I II III IV V VI VII VIII

Kl. I II III IV V VI VII VIII

Bkl. I II III IV V VI VII VIII

Fg. I II III IV V VI VII VIII

Kfg. I II III IV V VI VII VIII

Hrn. I II III IV V VI VII VIII

Tr. I II III IV V VI VII VIII

Pos. u. Tuba I II III IV V VI VII VIII

Fk. I II III IV V VI VII VIII

Kl. Tr. I II III IV V VI VII VIII

Bck. I II III IV V VI VII VIII

Gr. Tr. I II III IV V VI VII VIII

Noch einmal so langsam Schleppend (Achtel ausschlagen)

Vi. I I II III IV V VI VII VIII

Vi. II I II III IV V VI VII VIII

Bz. I II III IV V VI VII VIII

Ve. I II III IV V VI VII VIII

Kb. I II III IV V VI VII VIII

б) Вторая симфония, 1-я ч., заключение экспозиции

1.2. Ob. *pp* *nimmt auch Horn*

1.3. Clar. in B. *pp* *pp*

1.2. Fag. *pp*

1.2. Horn in F. *pp*

3.4. Horn in F. *pp*

5.6. Horn in F. *pp*

1.2. Pos. *pp* *pp* *mit Dämpfer*

3.4. Pos. *pp* *mit Dämpfer*

Tam-tam (Hof) *pp*

1. Pauke *pp*

1. Harfe

1. Viol. *pp* *Beruhigend.* *aus. Doppelcrist.*

2. Viol. *pp* *pp*

Viola *pp* *pp*

Cello *pp* *pp*

Bass *pp* *pp* *Beruhigend.*

Пример 9

Последовательность одноименных трезвучий в финале Второй симфонии (у тромбонов) – лейтгармония Шестой симфонии

Example 9 shows a musical score for a vocal ensemble and instruments. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the 1st, 2nd, and 3rd Trombones (1. u. 2. u. 3. Pos.) are shown. The lyrics are in German, and the music is marked with dynamics like *ppp* and *pp*. The score is numbered 32 and 187.

Пример 10

Шестая симфония, 3-я ч., первая тема

Example 10 shows a musical score for the first theme of the third movement of the Sixth Symphony. The parts for Violins I and II, Violas, Cellos and Double Basses (Violoncelli and Kontrabässe), and Woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) are shown. The tempo is marked *Andante moderato* and the dynamics range from *pp* to *pp subito*.

Пример 11

Начало 1-й части Седьмой симфонии

Langsam (Adagio) Gustav Mahler

Flöten 1.2.3.4 zu 4

Clarinetten in A 1 2 3 pp simile

Baßclarinette in A pp simile

Fagotte 1.2.3 pp simile

Contrafagott pp simile

Tenorhorn in B großer Ton! 2.3. pp simile

Posaunen 1.2.3 pp

Baß-Tuba pp

Große Trommel 4/4 pp

Violinen I II pp simile

Violen zu 2 pp simile

Violoncelli zu 2 4 fach geteilt pp simile

Contrabässe zu 2 pp simile

Пример 12

Начало 3-й части (Scherzo) Седьмой симфонии

Schattenhaft **112**
Fließend, aber nicht schnell; in den Anfangstakten noch etwas zögernd

Clarinetten in B 1/2

Baßclarinette in B

Hörner in F 1/3/2/4

Pauken

Violoncelli

Contrabässe

Fl. 1.2

Cl. B 1.2

Bcl. B

Fag. 1.2

Hr. F 1/3/2/4

Pk.

Vl. I

Celli

B.

(immer schnell abdämpfen) (*)

pizz.

sempre p

zu 2

cresc.

mit Dämpfer

arco

pp

(*) Achtung auf den Wechsel der betonten und unbetonten Noten

Пример 13

а) Начало 2-й ч. Первой симфонии

1 Kräftig bewegt.

1. Violine.

2. Violine.

Viola.

Cello.

Bass.

б) Начало 3-й ч. Второй симфонии

28 In ruhig fließender Bewegung.

Engl. Horn.

1. Clarinette in B.

2. Clarinette in B.

1. 2. Fagott.

Contrafagott.

Grosse Trommel.

1. Pauke.

2. Pauke.

28 a) Kurze Halte!

Sehr gemächlich. Nicht eilen.

engl. Horn.

1. Clar. in B.

2. Clar. in B.

3. Clar. in B.

4. Clar. in B.

1. 2. Fag.

Contrafag.

Ruthe.

gr. Trom.

Becken.

2. Pauke.

1. Viol.

2. Viol.

Viola.

Cello.

Bass.

в) Начало Scherzo (2-й ч.) Шестой симфонии

Wuchtig (als ausschlagen ohne zu schleppen)

4 Flöten Fl. III, IV schmen Kl. Fl.

4 Oboen

Kleine Klarinette (Es)

3 Klarinetten (B)

Baßklarinette (B)

3 Fagotte

Kontrafagott

8 Hörner I. II zu 2 III, IV zu 2

4 Trompeten (B)

3 Posaunen

Tuba

Pauken *forte*

Triangel

Becken

Große Trommel

Tamtam

Glockenspiel

Xylophon

Harfen

Violinen I Wuchtig (als ausschlagen ohne zu schleppen)

Violinen II *ff* *gest.*

Bratschen *ff* *gest.*

Violoncelli *forte* *ff* *gest.*

Kontrabässe *forte* *ff* *gest.*

Пример 14

Девятая симфония, 1 ч., эпизод перед кодой

The musical score is divided into three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Horn (Hrn.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The Flute part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Clarinet part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Horn part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Violoncello and Double Bass parts are marked with '3 Pulte' and '2 Pulte' respectively, and 'arco' for the Double Bass. Dynamics include 'pp' and 'morendo'. The second system includes staves for Kl. Fl., Fl., Hrn., Tr., Vc., and Kb. The Flute part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Clarinet part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Horn part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Trumpet part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Violoncello and Double Bass parts are marked with '3 Pulte' and '2 Pulte' respectively, and 'pp subito' for the Double Bass. Dynamics include 'f', 'f cresc.', 'p subito', 'ff', and 'tutti'. The third system includes staves for Fl., Hrn., Vc., and Kb. The Flute part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Horn part has a first ending bracketed and marked with a first ending '1'. The Violoncello and Double Bass parts are marked with '3 Pulte' and '2 Pulte' respectively, and 'pp subito' for the Double Bass. Dynamics include 'f' and 'pp subito'.



Елена Матусевич

Дверь



есто действия: пустая сцена, в глубине темная лестница, плохо освещенная качающейся на проводе тусклой лампочкой. Посреди сцены огромная дверь, типовая, железная, «с домофоном», из тех, что теперь везде. Персонажи по очереди выходят из-за двери и потом уходят за нее или в нее. За последним персонажем дверь остается открытой настежь и за ней зажигается яркий веселый свет.

Действующие лица:

Пожилой алкоголик неопределенного возраста, всем знакомый тип, в тренировочных штанах, грязно-белой майке и стоптанных тапочках на босою ногу.

Учительница на пенсии, прилично одетая, абсолютно ничем не примечательна.

Три бомжа разного вида: один явно бывший интеллигент, со следами приличия, второй совсем опустившийся, он только мычит, а третий работяга.

Семейная чета, лет 50, очень приличного вида, под ручку.

Сцена 1. Пожилой алкоголик

— К нам это, въехала тут одна, ну женщина, симпатичная. Раньше я ее не видел. И ребенок у них, мальчик. Маленький то есть. В коляске. Я им всегда помогаю коляску спустить. Она идет гулять с ним, коляска большая, так я всегда, если уду, спускаю его. Муж у ней тоже есть. Улыбается, но не говорит ничего. Не пьет, наверное. Так это, она, женщина эта, хорошая. Да. Мне дверь открывала. Она на первом этаже живет, а я на пятом. Я на пенсии, инвалид я, так я, это, ключи потерял. Ну, то

есть они там, женщина эта и другая тоже, дверь нам поставили новую. Раньше-то не было у нас двери, а вот, мол, холодно, бомжи, безобразие. Короче, поставили. Приставали, чтобы денег дал. Ну, я, конечно, не дал. У меня и так не хватает. Бывает, с ребятами сядем, а мне и поставить нечего, последнее идешь продавать. Дочка не дает, так где мне взять-то? Ну, она, другая, тоже новая, деловая такая, та приставала тоже ко мне, ну насмерть, дайте, говорит хоть половину суммы, вы же пользоваться будете... Мне, что ли, эта дверь нужна? Мне и без двери не дуло. Я на 5-м этаже, кроме меня и этой старой ведьмы никого на 5-м нету. Ух, она меня ненавидит, что ко мне ребята ходят. Ну, в общем, мы с ней одни и не дали денег на эту дверь ихнюю. Дочка, правда, половину потом заплатила, стыдно ей, вишь, за меня стало. А ключи мне выдали, т. е. ключ. Мне только один положен, я же не платил. А я его потерял. Ну, потерял и все. А ведь дверь-то ихняя, она железная, ее никак не скovyрнешь, я пробовал. В общем, я забыл, что я ключи потерял, иду вечером, возвращаюсь, то есть. Ну, выпивши, а что? Короче, домой никак, так я давай о подоконник этой женщине, у которой ребенок, стучать. А поздно уже было. Ну, она выскочила, сердитая такая, что вы, говорит, на кнопку нажать не можете, чтобы я вам открыла? Как же я вам открою, если вы не нажимаете? Что же мне каждый раз спускаться, когда вы ключи забываете? Вы ребенка разбудите! Чего такое про ихнюю эту кнопку, откуда я знаю про кнопку? В общем, впустила. Пока я дубликат делал у кореша своего, а он в запое был, у него бывает, так он долго делал, виноват я, что ли? Так я ей каждую ночь все в подоконник барабанил, а она меня впускала. Сердилась только очень и все руками на меня махала, будто я муха какая. А я чего? Мне же домой надо? Надо. А когда я в дверь ящик пустой вставил, ну чтобы мне и ребятам моим не ходить туда-сюда, так она вылетела, кричит, что вы делаете, дверь размагнитите! так нельзя, сейчас же уберите ящик!.. Ну, мы убрали, я ребятам сказал, такая хорошая женщина, я ключи потерял, а она мне дверь открывала. Я и всем мужикам во дворе сказал: хорошая

женщина, уважила, а что ругается на нас — так ведь с нами иначе нельзя.

Сцена 2. Учительница на пенсии

— Мне-то что? Мне никакого дела. Мое дело — сторона. Новая какая-то, не видала ее раньше. Въехали что ли? Въезжают-выезжают, конца и края нет. Раньше так не было. Раньше въехал и живи. Надо было мне с ней останавливаться, иду и иду. И муж у ней, ее муж ведь это был? Совсем дурак, все улыбается. Чего, спрашивается, тут улыбаться? Кому это нужно? Не русский, говорят. Оно и видно — дурак. На лестнице этой вонючей. Чего они въехали, спрашивается? Купили квартиру, небось. Во-во, эти покупают, а мы пенсии грошовые имеем. Я вот купить ничего не могу.

Чего это они затеяли? Нет, я денег не дам. Дудки. С меня ничего не получают. Вишь, выдумали, накупили квартир, и вишь, им пахнет, и комары, и двери нет. А зачем дверь, когда в подъезде одни алкоголики? На втором Настька, пьяница эта, вечно мужиков водит. И этот, старый хрыч со мной на пятом, один, гад, в двухкомнатной квартире живет, зараза, изгадил там все, скотина, уж я знаю, а все живет, не сдохнет, инвалид, понимаешь.

— А, здрасте. Ну и что бомжи? А вы что хотите? И дверь бесполезно ставить. Зачем дверь, когда тут свои бомжи? Сломают, разберут, унесут. И свет не надо, лампочку все равно разобьют. Точно разобьют. Бесполезно. Нет, не пробовали. А зачем пробовать? И так ясно, что бесполезно. Вам надо, вы и пробуйте. Красьте-красьте, все равно все изгадят, разрисуют. Вы видели, что тут за народ?

Вот пристала. Еще сами лестницу красить собираются, радуются, делать им нечего, вонь только разводить. Муниципалитет им деньги дает. Во, где у них время-то есть туда бегать? Я вот на пенсии, а не хожу по муниципалитетам. И Светка наша, дура, тоже туда же, красить собралась, дверь ставить, лампочку вставлять. Живет в коммуналке, а туда же с этими со всеми лезет. Г-но, понимаешь, у почтовых ящиков, им не нравится, так я

вообще на пятом этаже, мне-то что, мне не воняет и комары до меня не долетают.

Следующий раз пойду мимо, и останавливаться не буду, пусть здороваётся, сколько хочет, лезут со своей вежливостью ко всем, пусть, сколько хочет, здороваётся, а я не отвечу. Некогда мне. Им дай поздороваться, так они тебя языком зацепят, не отвяжешься, не заметишь, как всю пенсию из тебя вытянут, на лампочки и домофоны. Лишь бы им было хорошо. Жить хорошо захотели, сволочи. У, Сталина на них нету, их бы всех... У, лыбится мне, не понимает ничего, а лыбится. Принято это и них, что ли? Улыбаться кому ни попадя. Распустились совсем.

Сцена 3. Три бомжа

– Так, может, не та это дверь, Леха?

– Да та, мать ее, та самая парадная, всегда была эта. Да я дергаю, железная, никак!

– Да не стучи ты, милицию вызовут.

– Так, может, не та дверь-то? Перепутал ты?

– Да нет, та, как же, тут один только такой подъезд, везде, гады, домофоны теперь понаставили, околеешь тут. Недавно еще тут ночевали, там еще комары насмерть нас заели. Деваться совсем некуда, все позакрывали.

– Да тут нажимай – не нажимай, ничего ей не делается, сука железная, здоровенная. Вот гады, чтоб их всех разорвало, точно, новую дверь поставили. Намертво стоит. Хоть сдохни теперь.

– Не, не пробуй, это код. У них ключи только. Брось. Пошли.

Сцена 4. Семейная чета

– А эти-то, смотри-ка, по третьей парадной, тоже домофон поставили, сподобились. Последние. Значит, новый въехал кто-то.



Тимур Раджабов

Искать в осенней глухоте...

Искать в осенней глухоте
любовь – ребячество пустое –
«разнообразные не те»
у Пенелопы на постое.

Всё той же юностью искрясь,
душа – румянец и кисЕя,
лишь несмываемая грязь
легла на руки Одиссея –

он видел земли, где блюли,
и берега, где предавали,
недеревянные рубли
и деревянные медали.

Когда вернётся Одиссей
в свою далёкую Итаку,
его приветят, как собаку,
а после – выгонят взащей –

скитаться двести сорок ид,
и чтобы в прах и в пепел Троя –
не надо родине героя,
пока герой не знаменит.

Когда...

Когда в крикливом звёздном рококо
Плутоном околдована Венера,
как музыка находит пионера,
костёр уходит в небо высоко,

когда край света – здесь, а не вдали,
и можно сесть и, свесив ноги с края,
сказать: «Надеюсь, вспомнишь, дорогая,
дорогу, по которой мы пришли».

Когда печаль – формальна, как печать,

финал самим собой себя оплатит,
когда улыбка ничего не значит –
прощаться тяжелее, чем прощать.

Прощальное

Забудь о лете, таком далёком, как звук Ла Скала.
Здесь чувства – ветер, любовь – сирокко, предзимье – скалы.
Прости за хохот, когда бы впору глядеть медведем –
здесь не до охов, не до укоров, не до комедий.
Кричать: «Прекрасна твоя улыбка!», и (nota bene)
«ах, очи ясны», «ах, счастье зыбко» и даже «тленно»,
рычать на вдохе (под статью Пелиду)¹ в чаду истерик:
«Мне очень плохо, я только с виду – холодный Терек»?
Ну звал бы рыбкой, ну, звал бы птицей и что такого –
твоя улыбка, твои ресницы и вся ты, словом,
достойна славы, нью-йорков, римов, небесной сени,
а я – не «бравый», а я – не «ргіто», а я – не «гений»...
Забудь о лете, таком далёком, как звук Ла Скала.
Здесь чувства – ветер, любовь – сирокко, предзимье – скалы
Принцесса – нищий, секвойя – ива, пороша в мае...
Не прячь глазищи – их нет красивей... Прощай, родная...

Чёрный свет

Надень ливрею, сядь и не скандаль:
дублон, дукат – клише для дубликатов,
жизнь – одинокий в косточке миндаль.
Вразрез веленьям щучьим, карасята
уснут лишь на минуту, а расплата –
глубокая, утробная печаль...

С гадательной ромашки не зачах
счастливый лепесток, но дело швах
и счастлив будешь на земле едва ли,
когда на мир глядишь из-под вуали,
и мальчики кровавые в глазах
окрепли, подросли и возмужали.

¹ Пелид – Ахиллес, сын Пелея.

А небу что идалго, что бандит,
как девочке с наклонностями шлюхи:
грустит луна в одном небесном ухе,
с другого – солнце весело глядит.
На этот образ – в духе ты, не в духе –
на странный и отчаянный гибрид

молись весь век, и, на коленях стоя,
(забыв, что и в коленях правды нет),
шепни тучегонителю-ковбою,
отринув недоверие пустое:
– С ночного неба льётся чёрный свет,
он по ошибке назван темнотою!

Елене Минкиной

По вечерам пишу стихи
верней сказать – зову стихами
семь тысяч нот душевной гаммы
читай – душевной требухи –
чтоб всуе слог не тарахтел,
молитва рифмы-дезdemоны
нужна стиху, как тьме влюблённых
до сумасшествия отелл

Зима – холодный пуховик,
слетает снег невинным пухом
и дело вкуса, дело слуха
сашуль, борисок, ленок, вик
насколько нежен и колюч.
– Когда уже он перестанет
проклятый снег! На нём креста нет!
– Зато – шагов скрипичный ключ!

Прекрасно зная что почём,
святош он посылает к чёрту,
и ровным (не спортивным) счётом
ему до фени дурачье...
Здесь вечера мои тихи,
прижавшись к ним, как чадо к маме,
чтоб не сказать «живу стихами» –

по вечерам пишу стихи.

Серенада любимой России

Испания – нездешний парадиз,
покой, что нам не скоро и приснится.
Душою ароматна, как душица,
гелиотроп и океанский бриз.

А здесь и смех, и пастбище волков:
час бить в набат и жечь паникадила,
но пономарь из нижнего тагила
сдал колокол в цветмет и был таков.

И смотрит мир глазёнками синиц
на то, как сея холод и остуду
людишки-пчёлы носятся повсюду
с пылью таких условных единиц...
Любимая, вчера я видел сам:
у ЦУМа ночью спал седой бродяжка.
Не зря, видать, на сердце стало тяжело,
с утра гляжу - готов ко всем чертям!

Испания – нездешний парадиз.
Без серенад в державе беспросвета.
Какой-такой павлин наложит вето?
Лишь криво усмехнётся пародист
вечерней песне, словно костылю
боец пятнадцать лет уже безногий.
Ты стала злей, как вспомнила о Боге,
беспомощней, но я тебя люблю.

melancholia

Скажи, мой друг, о чём твоя печаль,
нездешний взгляд и слог почти испанский?
Зачем выводит выпренье стансы
надсадная душа-теплоцентральный?

Расправь морщины скорбные, расхмурь:
вся жизнь твоя – что танец мимоходом,
словесный трюк, рисованная ода,

небесная и прочая лазурь.

И хнычешь ты отверженным пьеро,
мечтая о своей прекрасной даме –
мальвине с шоколадными губами,
в широкой шляпе с траурным пером.

Оставь янтарной грусти вензеля,
скорее зелья терпкого налей-ка –
расскажет осмелевшая жалейка,
что белые чернила февраля

пушистыми слезинками сошли
с небес, и, одиночество оплавав,
легла зима, как брошенка-собака,
уткнувшись в ноги брошенки-земли.

Письмо отцу

Вёсны арабскою вязью сплелись в года.
Линия жизни зияет каменоломней.
Семь с половиною было тогда всего мне,
помнишь решение «мудрого» нарсуда,

мол, эти двое друг другу теперь никто
(будто такое под силу решать кому-то).
После – турне-путешествие по приютам...
Помню, в треухе и в тёплом чужом пальто,

бритый под ноль, ободряемый ребятнёй,
в комнату я залетел, пацанёнок-пуля:
«Папочка... па... ты приехал... не обманули!...»
Как же тогда я мечтал о тебе родной!

Годы-кирпичики выстроились в года –
не полвосьмого уже и не восемнадцать.
Знаешь, отец, ты... я должен тебе признаться –
я ведь почти ненавидел тебя тогда!

Нынче, скользя по предзимнему хрусталою,
я улыбаюсь той радости ноябрёвой...
Как твои дети, отец? Поцелуй их... К слову,

знаешь, отец, я тебя всё равно люблю.

Бессонница

Деваха жизнь шутя целует в лоб,
как говорили древние, аб ово,
но прежде этой ласки было слово,
в котором ты по маковку утоп.

Когда претит словесный фейерверк,
верней всего короткий взмах кинжала:
лишь выхватил отточенное жало –
и кучу вздорных истин опроверг,

разоблачил до правды, догола –
всего-то два прихлопа, три притопа...
но, отхлебнув правдивого сиропа,
надежда самой первой умерла,

а ты живёшь, и тянешь вечера,
зависишь от приливов и отливов,
и на подушке вышито курсивом:
«уснёшь – и не вернёшься во вчера».

Письмо Алексею Порошину из Москвы в Одессу

Ассаламу алейкум, Алёша-халиф,
властелин за буйки заплывающих рифм!
Даже дядюшка Марк не решался сказать за Одессу,
я – в Москве, пусть навряд ли по воле небес
(не иначе, попутал шайтан или бес,
чтоб икалось без продыху космополиту бал-бесу!)
Днесь проснулся, как водится, я не спеша:
тело – в шесть, в полседьмого зевнула душа,
мол, ребятки, чистилище это мне осточертело:
дяди стёпы в метро, «пратакол» (через «а»)
«гость столицы» в лицо и «чурбан» за глаза
не восток, а менты на Руси нынче тонкое дело!
И хотя нам Отчизна по-прежнему мать,
мы бедняжку честить научились на ять –
всё Россию, а не ВВП и не славного мэра,

забывая в трущобах своих городских,
что народ без страны – как без доктора псих,
всё равно, что карьер без песка, генерал без карьеры!
Мы и впрямь под собою не чуем страны,
правда, речи слышны, но стране хоть бы хны
и сегодня поэт не такую бы выдал тираду,
мол, расклад здесь всё больше похож на разлад,
а министры трясутся за собственный зад
не «Онегина» больше читая, а «Гаврилиаду»
Пусть эпоха – всего лишь секунды, «тик-так»,
всё болезненней тик и всё чаще «не так»
неужели и время бывает плохим и хорошим!
Это страшно, Алёша, но веришь ли, нет,
нам давно почубайсу что сумрак, что свет
и до партии власти белеет ли в поле пороша....

К лицу ли гордому рубаке...

К лицу ли гордому рубаке
Кусать от злобы удила?
Финты секирой после драки –
Для двукопытного осла.

А жизнь шумит крутым замесом –
Размеренности руша строй,
Ступают пятки ахиллесов
На угли непокорных трой.

Не зная броду – верить всё же,
Что берег с виду только крут,
Что на земле не только рожи –
Объяты радостные ждут,

Что стать приютом для скитальца
Способен замок, а не ров,
Что веселей неандертальца
Нескучный самый из веков,

Что есть и Бог – не только Люце...
Не пишут «рыцарь» с буквы «эл»
И, помолившись, улыбнуться,

Идя на собственный расстрел.

М.Ю. Лермонтову

Скажи-ка, дядя, ведь недаром... (М.Ю. Лермонтов)
Когда возвращается луна
в кругу космической кадрили,
для прорвы звёздных эскадрилий
играет музыка одна.

Когда на правом берегу
звучат печальные напевы,
в ответ молчание на левом
красноречивей звонких губ.

Когда в глухом-глухом бору,
завидев просеку свободы,
бежать раздумают феоды
из необъятной зоны ги,

Когда пресытятся сполна
мечтой о лампе Аладдина
мои нагорья и равнины,
моя безбрежная страна –

(бог весть, в раю, или в аду)
я Вам скажу «Недаром дяди
отчизну бед и неурядиц
спасли в двенадцатом году».

Не молилась бы на ночь?..

Не молилась бы на ночь? Молчанье верней молитв.
Обратишь в свою веру, которой известен рай?
Ты представь если быть постоянно, когда болит –
это будет не плач, а скорее вороний грай.

Что? Согласна? Зачем же кривить в изумленьи рот?
Самый медленный ангел проворнее паука.
Говорят, что приветлив к пришельцам в раю народ –
обнимают, как будто прощаются на века.

Не от слова «веселье», как видно, пошло «весна»,
а гадюка – не больше чем злой ядовитый уж.
Говорят, забастовка в аду – ни любви, ни сна.
Черти бьются рогами. Что делать, где нет баклуш?

Путь любого героя – от глупого «жил да был»
до обратного счёта: доспехи – металл – руда.
На пустые слова порастрочен драконий пыл,
(с той поры повелось, что молчание значит «да»).

Поминая надежды, которыми выслан ад,
ты на флейте печали играешь. Не плачь, играй.
Пусть для грешных заказан партер или первый ряд,
миллиарды оттенков у красного слова «рай».

Не скучай обо мне...

Не скучай обо мне,
смейся громче, когда смешно.
Лаконичное «нет»
не короче упрямых «но».

На счастливом пути
разблюдовка добра и зла –
не огонь поутих,
а костёр догорел дотла.

В речку Лету – бултых,
и улыбку – не на войне;
одинокство злых –
одинокственной вдвойне.

«Се ля ви» и «ля фам»
адский хохот и бабский вой,
или что ещё там
гордо реет по-над Москвой

Из кармана туман
вынимает не нож, а ложь –
если хватит ума,
и не слушая разберёшь:

лаконичное «нет»
не упрямей коротких «но».
Не скучай обо мне.
Смейся громче, когда смешно.



Владимир Матлин

Афродита-21

или Атака на Пыньчой



ена с самого начала говорила, что я в этом деле кругом неправ. Она говорила, что все это я затеял со зла, чтобы поиздеваться над другими людьми и, в частности, над капитаном Стиком, что это нехорошо и добром не кончится. В целом можно считать, что она оказалась права, потому что в результате меня вроде бы обдурили, это так. Но какое ни с чем не сравнимое удовольствие я получил по ходу дела. А самое главное, как много полезного узнал! Ведь вся моя жизнь после этой истории переменялась, у меня появилась цель, о которой я прежде никогда и не помышлял...

Однако расскажу по порядку. Все началось с того, что в разгар июльской жары у нас в доме отказал кондиционер. Что такое жить летом в районе Вашингтона без кондиционера, знают только те, кто жил летом в районе Вашингтона без кондиционера; ну еще, может быть, те, кто побывал в аду в то время, когда кондиционер испортился, но таких я не встречал. Короче, кошмар.

В собственном доме неисправность кондиционера – это твоя личная проблема. Я стал обзванивать все перечисленные в местной телефонной книге ремонтные мастерские и вскоре установил, что кондиционеры, как правило, портятся именно в жару и все мастерские завалены заказами по крайней мере на ближайшую неделю. Мы с женой были близки к отчаянию. Днем еще мы кое-как перебивались: в торговый центр поедem, в ресторан зайдем, в закрытый бассейн, в кино, еще куда-нибудь, где прохладно. Но вот ночью – сущий ад, спать невозможно...

Выручил нас наш друг и сосед Билл Квинси. Он вспомнил, что знал когда-то здесь неподалеку одного техника по холодильным установкам, недавно он вышел на пенсию. Если его разыскать и попросить как следует... Мы с Биллом тут же прыгнули в машину и поехали на розыски пенсионера. Билл помнил адрес весьма приблизительно, но все же, поблуждав с полчаса, мы разыскали славного дядю Джима. Сильно пожилой сухопарый негр, немногословный, с неторопливыми движениями, он молча выслушал наши мольбы и кивнул головой в знак согласия.

Я рассказываю все эти подробности неслучайно: ведь будь это не мастер-одиночка, а нормальная ремонтная мастерская, или будь тот же дядя Джим помоложе и покрепче, события пошли бы другим путем. Но тут дядя Джим с самого начала предупредил, что силы у него уже не те и что поставить новый агрегат он кое-как еще сможет, но вот забрать старый уже никак. Мы с готовностью согласились, толком не подумав, о чем идет речь, нам было не до того.

А речь шла вот о чем. Как выяснил дядя Джим, из строя вышел наружный агрегат с компрессором, который гонит холодный воздух в систему. Агрегат этот, как сказал дядя Джим, скончался от старости, поскольку установлен он был лет сорок назад. За истекшие сорок лет холодильная техника заметно шагнула вперед, и теперь такой агрегат раза в четыре меньше и легче старого, который размером и видом напоминает танк. Так что увезти его на свалку, как положено, дяде Джиму было не под силу даже с моей помощью. Мы лишь чуть-чуть оттащили его от дома.

Ну и леший бы с ним, с этим безобразным куском железа, ну валяется он у моего дома, на моей собственной земле, ржавеет себе потихонечку, никого не трогает, кому какое дело, казалось бы... А вот и нет! Тут в действие вступает мой непосредственный сосед капитан Стик.

Что сказать про этого Стика? Он действительно был капитаном в морской пехоте, участвовал в Корейской войне, был дважды ранен и хромает на одну ногу по сей день. Года три назад у него умерла жена, дети давно разъехались, и живет он один, старый, хромой, но все же достаточно

крепкий, чтобы целыми днями работать в саду. Когда ни посмотришь через невысокий забор, разделяющий наши участки, всегда увидишь где-нибудь в кустах его полинялую синюю рубашку: что-то там копает, сажает, сгребает, поливает...

Все бы ничего, но характер у старика с годами портится, последнее время стал он придирчивым, сварливым. То и дело цепляется к соседям (а соседи – это я с одной стороны и Билл Квинси с другой): требует прорыть канаву, чтобы вода не шла на его участок, или вот почему скошенную траву оставляешь на газоне, а не собираешь в мешки, или почему листья вовремя не убираешь... и так без конца. В общем, надоел он нам с Биллом изрядно.

На старый агрегат капитан Стик отреагировал немедленно. В тот же вечер, когда закончился ремонт кондиционера, и мы с женой наслаждались прохладой и покоем, раздался телефонный звонок. Это был он.

– Владимир, что это за безобразный железный хлам у вас на участке? – прозвучал в трубке ледяной голос.

– А что? Вам это мешает? – хорохорился я. – Это не листья и не скошенная трава – ветром к вам не занесет.

– Не в этом дело! – четко парировал капитан. – Держать хлам на участке около жилого дома запрещается постановлением мэрии. Вы обязаны отвезти это на свалку.

Наверное, такое постановление действительно существует, поэтому в бутылку я не полез, а ответил на всякий случай уклончиво:

– Хорошо, я посмотрю, что можно сделать.

Видит Бог, я хотел решить вопрос мирным путем. Я позвонил в компанию по уборке мусора и спросил, могут ли они увезти старый кондиционер. Да, был ответ, могут – за дополнительную плату и только от края тротуара. От края тротуара? Ничего себе: дотуда добрых двести футов!..

На следующий день я связался с обыкновенной перевозкой.

– Вы можете увезти очень тяжелый предмет?

– Даже «Стейнвей», – ответил снисходительный бас.

– Двести футов от дороги, – уточнил я. И в ответ услышал такую сумму, что... – За эти деньги можно купить

новый «Стейнвей», а старый просто выкинуть, – уныло пошутил я.

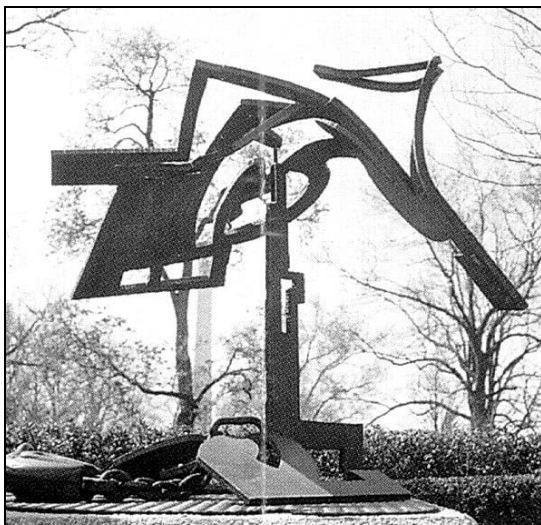
Между тем брошенный агрегат во всем своем безобразии продолжал ржаветь под окнами, и через месяц примерно я получил письмо из мэрии на бланке и в официальном конверте. В письме говорилось, что по жалобе заинтересованной стороны инспектор городской санитарной службы побывал на месте и установил, что на принадлежащем мне участке по адресу такому-то действительно находится металлический предмет, который в соответствии с инструкцией от такого-то числа, пункт такой-то, хранить на участке жилой застройки запрещено. Посему санитарная служба города требует удалить вышеуказанный предмет с участка в течение трех дней. В противном случае мэрия вправе наложить на меня штраф в сумме до пяти тысяч долларов.

Что мне было делать? Ведь даже вместе с Биллом и женой мы не могли выволочь на дорогу проклятую железяку. А платить снова бешеные деньги после того, как ремонт мне уже обошелся в две с половиной тысячи...

Я плохо спал ночью, вставал несколько раз, пил воду, принимал лекарства, и вот к утру меня осенило. Озарило. Явилось свыше. А почему, собственно говоря, этот железный предмет они считают мусором? По определению, мусор – это ненужный, бесполезный хлам, отброс, не выполняющий никакой функции. А что, если вышеуказанный предмет вовсе не хлам и не отброс, а, например, украшение. Да, садовая скульптура. Вам, господа санитарные инспекторы, не нравится? Что ж, это ваше дело, ваш отсталый вкус. А я, создатель этого художественного произведения, нахожу его в высшей степени красноречивым, глубоким и воистину новаторским. Что тут изображено? А вот что я скажу, то и изображено. Например, «Афродита двадцать первого века». Чем плохо – «Афродита-21»? Ведь похожими скульптурами украшены музеи современного искусства во всех странах мира.

Я тут же сел к компьютеру и за какой-нибудь час нашел на интернете с десятков скульптурных произведений, похожих на мою Афродиту, на мою Фросю, как я стал ее

называть. Я переснял фотографии скульптур в цвете и приложил их к своему письму в мэрию. Письмо это, исполненное праведного гнева по поводу невежд, отвергающих все передовое и прогрессивное, я заканчивал требованием провести в случае необходимости искусствоведческую экспертизу, которая публично посрамит мракобесов и признает мою правоту. На следующий день я отвез свое письмо с приложением в мэрию и стал ждать последствий.



Последствия наступили только через три недели и не с той стороны. Как-то вечером ко мне в дверь позвонил капитан Стик и сказал, что хочет вручить мне под расписку копию искового заявления. Дело с требованием немедленно убрать железный хлам из-под окон он возбуждает в городском суде против меня и санитарной службы, которая противозаконно мне пособничает.

Вот так. Конечно, судебное дело не может радовать, но все же какие-то искорки торжества, пусть преждевременного, вспыхивали в глубине моего сознания. Ведь что значит «санитарная служба противозаконно пособничает»? Пожалуй, только одно: мэрия отказалась от своего требования убрать скульптуру, мою Фросю.

Отказалась, потому что испугалась скандала, а еще почему бы? Ведь выборы мэра буквально на носу, и наш почтенный отец города хочет остаться в своем кресле еще один срок. Нужно ему, чтобы какие-то искусствоведы обвиняли его публично в удушении передового искусства? Нет, я полагаю, не нужно.



Город наш совсем небольшой, пригород Вашингтона по сути дела, но у нас есть и собственная мэрия, и собственный музей изящных искусств, и собственный суд по мелким гражданским делам. Пусть по мелким, но это настоящий суд, третья ветвь государственной власти, и решения его так же обязательны к исполнению, как и любого другого суда. Так что я отнесся к предстоящему судебному процессу с полной серьезностью. На адвоката я тратить не собирался, тем более что у противной стороны тоже адвоката не было, но сам решил подготовиться основательно. Во-первых, я прочел десятка два книг по современному изобразительному искусству. Затем я переснял изображения скульптур, похожих на мою Фросю, – в дополнение к ранее полученным. Наконец, саму Фросю я довел до совершенства, приделав к ней сбоку чугунный утюг и две кастрюли. Женщине двадцать первого века при всей ее железной решимости и устремленности в будущее не чужды заботы о семье и доме – вот что провозглашала моя

Фрося. Я сделал несколько ее фотографий в разных ракурсах.



Надо сказать, что подготовка к судебному процессу серьезно расширила мои знания современного изобразительного искусства. В целом оно оказалось значительно интереснее, чем я думал. Смелые, выразительные композиции в бронзе, камне, дереве ранее известных мне лишь понаслышке скульпторов, как Осип Цадкин, или Генри Мур, или Карл Миллс, или Луис Хеменес, или Вильям Зорах, увлекали и даже вызывали восхищение не меньшее, чем работы мастеров прошлого. Но было сколько угодно и откровенно уродливого, претенциозного барахла, в компании которого моя Фрося выглядела своей. Особенно раздражали комментарии к этим произведениям; так, по поводу некой кучи металлолома было сказано, что она «выражает оптимистический взгляд на человеческий опыт», а поставленный на попа гнутый лист железа, оказывается, «давал материалу возможность заговорить своим собственным голосом, обнаружить свою природную душу».

Да, да, я все понимаю, восприятие искусства субъективно: мне этот металлолом не нравится, а кто-то, понимающий в искусстве больше меня, находит его восхитительным. Согласен. Но хочу подчеркнуть, что речь здесь идет не об объективных оценках тех или иных произведений, а о конкретном деле: о моей попытке доказать, что старый железный кондиционер с присобаченным к нему утюгом может в наше безумное время сойти за произведение искусства. И, забегая вперед, скажу, что попытка моя удалась.

Судьей оказалась молодая женщина с тихим голосом, бесстрастным лицом и сдержанными жестами. Когда она разглядывала представленные мною фотографии скульптурных произведений, лицо ее потеряло безмятежное выражение и обнаружило испуг и растерянность. Но вскоре она справилась с минутной слабостью и вновь обрела привычную невозмутимость. Затем перешла к показанию сторон.

Первым, естественно, выступал истец. Он явился в суд в нарядной форме капитана морской пехоты, при всех орденах и знаках отличия. Но что он мог сказать по существу? Что ржавое железо под окнами – неприятное зрелище и что санитарные инструкции запрещают держать хлам возле жилого дома. Все это так, но суть спора была-то не в этом, а по сути спора, то есть можно ли этот хлам считать произведением искусства, он ничего сказать не мог. Весьма краток был и мой соответчик, представитель городской санитарной службы. Он сказал только, что спор выходит за пределы компетенции санитарной службы, и потому их учреждение, по согласованию с мэрией, решило занять выжидательную позицию. Как только суд выскажет свое мнение по данному вопросу, санитарная служба готова немедленно включиться и принять соответствующие меры. Если, конечно, суд решит, что это хлам, а не искусство, добавил представитель санитарии.

Когда настала моя очередь давать показания, судья спросила:

– Насколько мне известно, вы раньше не занимались созданием произведений искусства. Это не ваша профессия, верно?

Я был готов к подобным вопросам:

– Да, ваша честь, у меня другая профессия, и искусством до недавнего времени я профессионально не занимался. Но недавно я ушел на раннюю пенсию и решил, наконец, заняться тем, к чему меня тянуло всю жизнь. Верно также, что у меня нет формального художественного образования, я учился изобразительному искусству в частных группах и на дому с учителями. Очень много мне дала самоподготовка: чтение книг и посещение музеев. В общем, можно сказать, что «Афродита-21» – мой первый большой опыт в области скульптуры.

– «Афродита-21»? – переспросила судья. – А можно узнать, что вы хотели сказать своим произведением?

Ага, я просто мечтал об этом вопросе!

– Видите ли, ваша честь, содержание моей работы можно рассматривать как бы в двух аспектах: в прямом смысле и в метафизическом. В прямом смысле Афродита, продолжая традиционную линию прославления идеального женского образа, вносит вместе с тем в эту традицию то, что можно назвать социальным мотивом. Я как бы оставляю за скобками как хорошо известный и отработанный искусством прошлого мотив внешней женской красоты, сосредоточиваясь на моменте духовного совершенства и социальной роли женщины в обществе двадцать первого века.

– Но почему же железо?.. – спросила судья тоскливо.

– Я долго искал материал, способный адекватно выразить мою тему, и понял в конце концов, что им должно быть именно железо. Очень важно понять – и здесь мы затрагиваем метафизический аспект моей скульптуры, – что железо, как и всякий другой материал, имеет свою невысказанную сущность, дать выход которой – вечный вызов для художника. Я заставил материал заговорить своим природным голосом, обнаружить скрытый в материале естественный обертон...

Тут судья прервала меня, видимо, почувствовав, что такими цитатами из музейных каталогов и искусствоведческих диссертаций я могу сыпать сколь угодно долго. С непроницаемым лицом она разглядывала фотографии моей Фроси, пытаюсь, наверное, приложить к этому изображению только что услышанные от меня слова. Трудная задача, что и говорить!

Но неожиданно для меня она с ней справилась. В этом я убедился, получив через несколько дней текст судебного решения. Опустив все, что касается искусствоведческого анализа, суд констатировал, что скульптурную работу под названием «Афродита-21» можно считать произведением искусства «в соответствии с принятыми в современном обществе художественными стандартами». И посему на нее (скульптуру) нельзя распространять положение инструкции санитарной службы о недопустимости хранения производственного хлама на территории жилых участков.

Ура, я выиграл. Первое время я торжествовал, но вскоре разные невеселые мысли стали приходить мне в голову. Ведь, в сущности, подумал я, что она означает, моя победа? О чем она говорит? Не о том ли, что искусство в наши дни потеряло присущее ему изначально стремление к красоте? Что мы превращаемся в малодушных притворщиков, опасаящихся произнести вслух «король гол»? Или что наша судебная система моды предпочитает справедливости?

Мои невеселые мысли к тому же подогревались женой, которая неустанно твердила, что я не просто вредный насмешник, а куда хуже – уголовный преступник, поскольку врал в суде и давал ложные показания, и что мне еще придется за это отвечать. Я вяло отругивался, сам уже сомневаясь в своей правоте. Как вдруг нашу полемику прервал звонок в дверь. К удивлению, это был капитан Стик.

Он вошел в гостиную и, отказавшись сесть, произнес следующее:

– Вы победили. Не буду говорить, что я об этом думаю, но факт есть факт – вы победили. Теперь подумайте, что дальше будет. Очень скоро этот железный хлам

проржавеет, развалится на части, от него будут течь желтые ручьи на ваш и на мой участок. Вам это нравится? Не думаю. Ладно, я не прошу вас вывозить этот хлам, раз суд освободил вас от ответственности, но предлагаю вам следующее: я позову моих друзей с грузовиком, и мы вытащим общими силами эту дрянь. От вас требуется только согласие.

Не успел я рот открыть, как моя жена затараторила:

– Согласны, согласны, конечно, согласны! И очень вам благодарны, мистер Стик. С вашей стороны это очень любезно. И вообще я сожалею об этом недоразумении. Давайте не будем портить отношения из-за пустяков, а?

Капитан Стик ничего не ответил, четко развернулся вокруг и вышел, не попрощавшись. А на следующий день мы увидели под окнами человек десять бравых ребятушек пожилого возраста, боевых товарищей капитана Стика, по всей видимости. Они подвели деревянные рельсы под мою Фросю и, дружно навалившись, выволокли ее к дороге, а там подняли на грузовик. Я еле успел с ней попрощаться, грузовик рванул с места и скрылся за поворотом.

Но зря я прощался с ней навсегда: очень скоро я увидел свою Фросю снова, правда, слегка изменившейся и в очень неожиданном месте. Вот как это произошло.

Однажды воскресным утром, я только глаза продрал, стучится в дверь Билл Квинси и, размахивая газетой, кричит:

– Владимир, ты видел? Уже знаешь?

– Да не ори ты, – говорю я, впуская его в дом. – В чем дело?

Он сует мне под нос газету:

– Полюбуйся.

Смотрю: ну, газета, наша местная городская газета «Сандей стар», раз в неделю выходит. Разворачиваю... мать родная! Это же фотография моей Афродиты. Прямо на первой полосе. Я начинаю вглядываться: что такое? Вроде она и не она. Утюг и кастрюли исчезли, вместо них приделаны армейская каска и несколько стреляных гильз. А внизу подпись: «Атака на Пыньчой». Скульптурная работа капитана Стика, новое приобретение городского музея».

Помещенная здесь же статья рассказывает, что в нынешнем году исполняется пятьдесят лет битвы под Пыньчоем, сыгравшей важнейшую роль во время Корейской войны. В этом бою, говорится далее в статье, наш земляк капитан Стик командовал ротой. Его подразделение контратаковало превосходящие силы противника под ураганным огнем. Половина личного состава была потеряна в первые же минуты боя, сам Стик был дважды ранен, но оставался в строю до конца, пока задание не было выполнено и противник разгромлен. В наши дни капитан Стик (он давно на пенсии) решил заняться изобразительным искусством, а именно скульптурой. Понятно, что старого солдата волнуют воспоминания о войне, о погибших товарищах. Свою работу, посвященную атаке под Пыньчоем, он согласился продать местному музею за десять тысяч долларов.

– Вот это да... – только и смог я сказать. – И ни у кого не возник вопрос, искусство это или металлолом.

– А ты дальше почитай, вот тут, – тычет Билл в газету.

Там говорится, что сомнения, оказывается, у руководства музея были: можно ли такое считать скульптурой? И тогда Стик предъявил решение местного суда, где очень похожая по стилю работа другого скульптора была в юридическом порядке признана произведением искусства. У нас, как известно, судебное решение является прецедентом.

– Так кто же получается преступник? – спрашиваю я у жены, которая молча присутствует при разговоре. – Я, по крайней мере, деньги не захапал за свои шутки. А он? Украл мою работу и продал. Сказал, вывезу на свалку, а сам продал за десять тысяч.

– И что? – поднимает она удивленные глаза. – Что он сделал плохого? Кого обманул? По твоим лживым показаниям суд вынес решение, что кусок железного хлама является скульптурой, а он суду не врал. И тебе он никогда не говорил, что вывезет железо на свалку, а просто предложил увезти с участка. Что же касается плагиата, то давай признаем: на старый кондиционер авторского права не существует ни у тебя, ни у него. А все то, что ты к агрегату

приделал, он оторвал и заменил своим. Он ни на йоту не нарушил закон.

– Пожалуй, так и есть, – мрачно согласился Билл. – Ему расставили ловушку, а он обернул это себе на пользу.

Ну что сказать в заключение? Сейчас, по прошествии некоторого времени, я готов признать свою неправоту. А капитан Стик – молодец, готов и это признать. Но поверьте – я ничуть не жалею. Я получил бесценный урок, приобрел уникальный опыт. И теперь моя жизнь обрела ясную цель: я непременно должен стать скульптором.



Нина Воронель

Две истории

Алла Зими́на



Алла Григорьевна Зими́на любила рассказывать, что вышла замуж за Ларкиного отца, Иосифа Ароновича Богораза, в зоне на Воркуте, когда уголовники проиграли ее в карты, и ей срочно нужно было найти сильного мужчину, способного ее защитить. Далее следовали художественные подробности их короткого сватовства, – вроде того, как Она при всем честном народе смело предложила Ему руку и сердце, а Он зарделся, как девушка, пролепетал, что польщен, и немедленно согласился. Целью подробностей было придание правдоподобия романтической истории этого замужества, и присутствовавший при рассказе И.А. всегда согласно кивал, нисколько не противореча Аллочке, так же, как не противоречил он и Ларке, изображавшей то же событие совершенно иначе.

По Ларкиной версии Аллочка после освобождения уехала с Воркуты куда-то, то ли в Рязанскую, то ли в Саратовскую область, где ей жить было позволено, но оказалось невозможно – ни денег, ни друзей, ни работы, ни крыши над головой. И она решила вернуться на Воркуту – там, хоть и вечная ночь, но остались друзья, готовые помочь устроиться на работу. И они помогли – грамотную Аллочку приняли в санчасть помощником аптекаря, а заведовал санчастью Иосиф Аронович. Дальше обе версии неплохо совпадали – главным в них была абсолютная уверенность, что любой мужчина, которому Аллочка предложит руку и сердце, зардеется, как девушка, пролепечет, что польщен, и немедленно согласится.

И всем было ясно, что реакция любого наперед заданного мужчины на предложение ему руки, сердца или какой-нибудь другой части Аллочкиного тела иной быть и не могла. Чтобы поверить в это, достаточно было одного беглого взгляда на это тело, даже когда его хозяйке уже давно перевалило за шестьдесят. Она напоминала греческую богиню – неоспоримо божественной красотой лица в сочетании с поразительной статью и стройностью при росте не менее ста восьмидесяти сантиметров. Ведь по слухам греческие богини были на голову выше обыкновенных смертных, чтобы смертным было неповадно смотреть им глаза в глаза. Аллочка несомненно была создана по божественному стандарту, но Иосиф Аронович все-таки был выше ее ростом, хоть, возможно, нечасто решался смотреть ей глаза в глаза. И подчинялся ей во всем беспрекословно.

А как было ей не подчиниться, когда она умела все – заговаривать кровь и ожоги, снимать сглаз и зубную боль, привораживать и отвораживать, отводить злую волю и предсказывать будущее? А, если верить ей самой, то не только предсказывать, но подчас и подправлять, слегка, конечно, не принципиально, но все же подправлять – кому протянуть руку помощи, а кого и подтолкнуть при спуске на скользкой дорожке. Она этим не то, чтобы похвалялась, но давала понять, что лучше с нею не ссориться. Впрочем, никто с ней ссориться и не стремился, разве что Ларка иногда – и не из-за каких-то серьезных разногласий, а просто так, по классическому сюжету мачеха-падчерица. Хоть претензий к отцу за женитьбу на Аллочке она не имела – мать ее публично от него отреклась еще в середине 30-х, сразу, как только его посадили.

Тем более что все в Ларкином окружении считали эту женитьбу большой удачей Иосифа Ароновича – ведь не каждый день обыкновенному еврею предлагают в жены античную богиню. Да при том еще богиню не простую, а поющую. Аллочка часто и охотно пела в дружеском кругу песни собственного сочинения, аккомпанируя себе на гитаре. И делала это мастерски! Песни у нее были нетривиальные, – живые, полнокровные, сверкающие юмором и смехом, хоть жизнь она прожила весьма

драматическую. А точнее, – нормальную жизнь ровесницы двадцатого века, отпрыска аристократической семьи, в стране победившего хамства.

По Аллочкиной версии она была наследницей графского рода Алсуфьевых, о чем не раз упоминала в своих песнях. Скептическая Ларка, привычно снижая полет мачехиной фантазии, настаивала, что песни песнями, фамилия фамилией, а Аллочкины Алсуфьевы никакие не графья, а всего лишь обыкновенные дворяне, их дальние родственники.

Проверить, кто из них говорил правду, не было никакой возможности, да и ни к чему, вроде бы, – Аллочкиными песнями мы заслушивались и без точного знания ее родословной. К сожалению, сохранить их магнитофонную запись нам не удалось – при выезде из СССР нам было предложено все имеющиеся кассеты выложить на невинного вида заурядный столик, который оказался специальным приспособлением для размагничивания кассет. Так что на суд истории я могу представить только то, что сохранилось в моей памяти.

Там хранится песня о графине-бабушке, «розе девятнадцатого века», которая, нежно перебирая клавиши старинных клавикорд, напевала по-французски «сочиненный ею дедушке романс», завершавшийся словами: «Адьо л-амур! Адью л-амур!». В песне был такой куплет:

Дорогая, ты вела меня за ручку,
Меж платанов в тихом сумраке аллей,
Чтоб сквозь жизнь твоя изнеженная внучка
Шла дорожкой бабушки своей.

Увы, из замысла бабушки ничего путного не вышло, и изнеженной внучке довелось хлебнуть всех горестей и радостей ее смутного и грозного времени. В семнадцать лет революционная волна занесла Аллочку из разоренного графского имения в разоренную голодную Москву, и только ее исключительная красота и артистизм помогли ей выстоять и выжить.

Каких только работ она ни перепробовала, в каких только компаниях ни побывала: и пирожки с лотка

продавала, и канкан отплясывала в опереточных спектаклях, благо ноги у нее, на зависть современницам, были исключительно длинные. Именно там, в оперетте, или, как она говорила «в оперетке», Аллочка обнаружила в себе песенное дарование, которое провело ее по жизни надежнее, чем бабушкина охраняющая рука. Правда, не меж платанов в тихом сумраке аллей, а по этапам и лагерям, но все же провело по дорожкам ада, и вывело наружу, и не допустило, чтобы сгинула. А ведь вполне могла сгинуть – как многие, не столь даровитые и живучие!

Рассказы Аллочки о ее дотюремной юности порой настолько фантастичны, что невольно хочется верить Ларкиному здравому смыслу – впрочем, всякий, кто знает Ларку, не сможет не усмехнуться при одном только упоминании о ее здравом смысле. Так Аллочка, пописывавшая стишки еще в графском имении, настаивала, что была дружна с кружком В. Маяковского и что именно ее перу принадлежит знаменитое пародийное четверостишие:

Я от Лили Краснощековой, лелеемой,
Ты же от героя интендантских выдач,
Получили оба по шее мы,
Уважаемый Лев Давыдыч.

На моей памяти это четверостишие уже прочно стало фольклором, народным достоянием, вроде цитат из «Горя от ума», так что, надеюсь, не надо объяснять, кто за что получил по шее и кто такие Лиля и уважаемый Лев Давыдыч. А насчет героя интендантских выдач могу напомнить, что таким было прозвище Фрунзе, который сменил Троцкого на посту Военного Министра. Услыхав от меня рассказ об Аллочкином авторстве, мой блаженной памяти папа пришел в дикую ярость и обругал ее самозванкой, уверенный в том, что четверостишие написал сам Маяковский. И я не могла его переспорить – ведь заверенной у нотариуса рукописи никто в руках не держал. Так что правда об истинном авторстве насмешливого четверостишия ушла в могилу вместе с Аллочкой и ее современниками.

Другой любимый Аллочкин рассказ был посвящен ее борьбе с царившим в Советской России сексуальным невежеством. Саму Аллочку, разумеется, ни в каком сексуальном невежестве упрекнуть было нельзя – с чем-с чем, а с этим была согласна даже Ларка. Но многие Аллочкины друзья жестоко страдали от сурового запрета на сексуальное образование и обращались к ней за советом – знали, видно, к кому обращаться! Так что ей совместно с ее первым мужем, художником Зиминым, пришлось открыть у себя дома нечто, вроде кратких курсов эротического просвещения.

Дело было поставлено так: страдающая пара – предположим, Ваня и Маша, – приходила в назначенное время, кровать отгораживали ширмами, и начинался урок.

«Принимаем такую-то позу!» – командовали хозяева. Кровать скрипела – ученики напрягались изо всех сил, выполняя приказ.

«Справились?»

«Вроде бы справились» – доносилось из-за ширмы.

«Теперь пусть Маша положит правую руку туда-то, а Ваня – левую ногу туда-то».

Ваня и Маша в усердии превосходили самих себя, и в конце концов, уходили удовлетворенные. Одну подругу так увлекли результаты полученных уроков, что она предложила чете Зиминых объединиться для повышения градуса эротических восторгов:

«Почему все живут ан-труа (втроем)? Давайте жить ан-катр, (то есть вчетвером)!»

Не помню уже, как Аллочка оценила утверждение, будто все живут ан-труа, но от предложения жить ан-катр она решительно отказалась:

«Я сразу разгадала намерения этой стервы – никакой ан-катр ей был не нужен, просто она решила заполучить моего Зимины!»

Не исключено, что именно по доносу этой стервы – а может, какой-нибудь другой, – Зиминых вскоре арестовали и надолго отправили в страну ЗэКа. Впрочем, времена были такие, что было несущественно, кто именно донес и о чем: Зимины вращались в кругах обреченных, и сами были

обречены. Похоже, художник Зимин из этого путешествия не вернулся, во всяком случае в Аллочкиных сказках он больше не фигурировал.

Аллочка не очень любила распространяться о своих лагерных приключениях, но обо многом можно судить по ее песням. Особо запомнилась мне песня о маленьком бревенчатом домике и о девочке с Ангары.

«Не стежками, не дорожками,
Вышел навстречу ты,
Маленький домик бревенчатый
С двумя око-о-шк-ами!»

Ах, не в моих скромных силах передать завораживающий ритм этой песни, где «маленький домик бревенчатый» повторяет судьбу самой Аллочки. Вот он, «связанный, как наказанный», сброшен с кручи на плот, чьей-то рукой направленный «в речной водоворот». «Рядом с тайгой непролазною» плывет он с верховий Ангары, с теплого зеленого юга, где шумят и качаются деревья, вдаль, на север, в пустынное мертвое царство вечной мерзлоты:

С прощальной песней дальнею
На запад ушли поля,
И показалась печальная
Игарская земля.

Я тоже подплывала к Игарской земле с юга и видела ясно – никаких уходящих на запад полей там, среди тайги непролазной, не было и быть не могло. Поля эти остались далеко позади, в другой жизни, которой Аллочку лишили, «меж платанов, в тихом сумраке аллей».

Мне довелось побывать в Игарке не в роли подневольного ЗэКа, а в привольном качестве туристки. Меня доставил в порт Игарка красивый белый пароход, где пассажиры в купальных костюмах целый полярный день прохлаждались в шезлонгах на продуваемой легким ветерком палубе, а к обеду наряжались в лучшие одежки и отправлялись есть поданную на красивых белых тарелках свеже-поджаренную только что выловленную рыбу-чавычу.

Только редким счастливым удастся попробовать эту необычайного вкуса рыбу, которую невозможно транспортировать – она такая нежная, что портится даже от прикосновения, не то что от перевозки. И все же мне редко приходилось чувствовать себя погруженной в такое море печали, в какое загнала меня и моих спутников Игарская земля.

У Алочки не было там моих привилегий – белым парходом ей служила вонючая баржа, белой тарелкой – жестяная миска, а короткий полярный день стремительно превращался в бесконечную полярную ночь. И нигде, ни в какой книге Бытия, не было записано, сколько ей здесь суждено пробыть и суждено ли ей когда-нибудь вернуться в нормальную человеческую жизнь. Но на то она и была античная богиня, чтобы бросать вызов судьбе – она не хотела допустить гибели бревенчатого домика, насильственно пригнанного на далекий север и предательски покинутого на болотистом берегу Енисея. Выждав пару секунд после печального аккорда, она с силой ударяла по струнам, и голос ее взмывал к потолку:

Заброшенный, как подкошенный,
До вешней стоял поры,
Весною пришла с матросами
Девчонка с Ангары!»

Девчонка с Ангары тоже, конечно была Аллочка, уже научившаяся к тому времени заговаривать кровь и ожоги, снимать сглаз и зубную боль, привораживать и отвораживать, отводить злую волю и подправлять будущее. И готовая прийти куда угодно на барже, «с матросами» – можно представить себе, что это значило в тех условиях!

«И целовалась с матросами
Девчонка с ангары!»

Она пела эту песню через много лет в Москве, и завораживала своим пением старых и молодых. В небольшую комнатку на Кадашевской набережной, где висел на стене чудом сохранившийся Аллочкин портрет двадцатых

годов, по вечерам битком набивался народ – друзья, друзья друзей, случайные знакомые, случайные знакомые случайных знакомых. Аллочка пела, а мы подпевали, кто хорошо, кто похуже, но все одинаково вдохновенно. И даже я, хоть душу мне жгло воспоминание о том, как в седьмом классе, когда я так же вдохновенно выводила вслед за другими девочками мелодию популярного тогда «Заветного камня», меня очень обидно попросили замолчать и не нарушать слаженной стройности хора.

В доме у Аллочки никого не просили замолчать – там всегда были рады гостям. Не все песни у нее были грустные, нет – не так, у нее не было грустных песен, просто она умело строила драматургию каждой песни так, чтобы из противоборства разных начал рождался живой, увлекательный текст, порой трогательный, порой смешной.

Этот, например, о любви:

«Рельсы, рельсы, бесконечные рельсы,
Это мысли твои и надежды мои,
Рельсы, рельсы, это дальние рейсы,
Это рядом бегущие две колеи,
Неразлучные две колеи!»

А этот – о прогрессе:

«Все стало на места, но нет былой программы,
И музыка не та, и женщины не дамы,
Не знаю, в том повинны Москва или Париж,
Но даму от мужчины не сразу отличишь.
Идут – кто в шортах, кто в брюках зимних,
А кто в курортных – невыразимых,
В рубашках, в тельняшках,
А кто – в подтяжках и в галифе.
Так выпьем же, так выпьем же за братьев
Монгольфье,
За славных авиаторов, отважных Монгольфье,
А кто не пьет, а кто не пьет,
Тому мы скажем «Фе»!
Мы скажем «Фе»!

Процесс над Юликом старики вынесли стойко, но Ларкины эскапады, завершавшиеся то тюрьмой, то ссылкой,

были для них тяжкими ударами. Однако друзья их не забывали – в их гостеприимном доме и без Ларки было по-прежнемулюдно, кажется, даже более людно, чем раньше. Я не исключаю, что среди гостей нередко попадались и стукачи, но ведь от них все равно некуда было деваться.

Иногда мы не пели, а слушали чтение чьих-нибудь стихов или прозы. И мне приходилось там читать – и стихи, и переводы, и пьесы, к счастью, я писала тогда одноактные. И.А. тоже не отставал от других: взбодренный обстановкой литературного салона, он неожиданно начал писать – причем не какие-нибудь рассказы, а большие романы. Его роман «Наседка» из лагерной жизни был первой книгой, вышедшей в свет в нашем израильском издательстве «Москва-Иерусалим».

Со смертью их обоих – а они, как в сказке, жили долго и умерли почти в один день, – у меня связана какая-то жуткая, мистическая история.

Где-то в сентябре 1990 года мы получили письмо от И.А., в котором он сообщал печальную новость: Аллочка поскользнулась, упала и сломала шейку бедра. Поскольку за это ее навечно уложили в постель, он просил прислать ему посылку с израильскими супами в пакетах, – в Москве тогда было голодно, а старики всегда жили только на свою скудную пенсию. Я собрала эту посылку очень старательно и любовно, так, чтобы в минимальный вес втиснуть максимальное количество продуктов. Помнится, тогда в России были какие-то ограничения, позволявшие считать посылку, не превышающую определенного веса, бандеролью, а за бандероль там не надо было платить пошлину.

Достигнув совершенства, я побежала на почту и отправила эту бандероль – а не посылку! Месяца через два я получила извещение о том, что бандероль вернулась в связи с отсутствием адресата. В тот же день пришло письмо от Аллочки, сообщавшей, что Иосиф Аронович скоростижно скончался, и Ларке посылку не выдают, потому что он не оставил ей доверенности. Не могу ли я переадресовать посылку поскорей, – ей, Аллочке, уже недолго осталось жить и очень бы хотелось полакомиться легендарными

израильскими супами.

Я переадресовала эту злосчастную бандероль, но опоздала – к тому времени, как она дошла до Москвы, Аллочка тоже умерла! Это случилось в студёный декабрьский день, так хорошо описанный ею в песне Андерсен»:

Столбы гудели, как моторы,
От стужи ежились дома,
И сквозь опущенные шторы
Вползала в комнату зима,
Вползала в комнату зима,
Вползала в комнату зима!

Я надеюсь, что Аллочка и Иосиф встретились ТАМ, как она предсказала в своей песне:

И тут увидели деревья,
Как пробираясь между стен,
Навстречу Снежной Королеве
Идет с улыбкой Андерсен,
Идет с улыбкой Андерсен!
Ан-дер-сен!
И Снежная Королева, была конечно же, Аллочка!

Стройные ряды воинов ислама

В Литературном институте, куда я чудом была принята на переводческое отделение, я изучала язык фарси, который персы считали персидским, а таджики таджикским. Я же, не отдавая предпочтения ни персам, ни таджикам, мечтала постигнуть с помощью их общего языка загадку великой средневековой поэзии, включающей имена Рудаки, Фирдоуси, Руми, Саади, Хафиза и, главное, Омара Хайяма. Мне, действительно, удалось многих из них прочесть в подлиннике и кое-что из их творчества перевести на русский, но со временем очарование их поэзии поблекло в моих глазах и сошло на нет.

Я даже не заметила, как это случилось. Но, когда по прошествии многих лет я задумала издавать сборник своих избранных переводов «Ворон-Воронель», я не сумела

выбрать для него ни одного стихотворения перечисленных мною корифеев персидской поэзии, кроме Омара Хайяма. Только он один выдержал для меня испытание временем. Все остальные показались мне напыщенными, помпезными и малосодержательными. Их витиеватые словесные узоры, несомненно, предоставляют переводчику прекрасную возможность тренировать свои версификаторские способности, не предлагая, однако, никакой пищи для души, во всяком случае, для моей.

Но во времена моего ученичества подобные крамольные мысли еще не посещали мою юную голову. Я жила в постоянном предвкушении ожидающих меня поэтических откровений, в значительной степени приумноженных своей недоступностью для других, – простых смертных, – не знающих языка фарси. И я погрузилась в изучение этого красивого, богатого языка, построенного разумно, логично и экономно. После третьего курса меня отправили в Таджикистан для языковой практики.

Самолет мой вылетел вечером из аэропорта Внуково с тем, чтобы на рассвете прибыть в Сталинабад. Пассажиров было не слишком много, так что мне удалось пристроиться на двух креслах и задремать – в молодости так хорошо спится в любых условиях! Меня разбудил громкий голос пилота, который сообщил в мегафон, что, к сожалению, ему придется прервать рейс и совершить незапланированную посадку в Ташкенте. Но ждать придется недолго, заверил он нас, уже в семь утра нас отправят дальше, в Сталинабад. Хмурой полусонной толпой мы вывалились в переполненный зал ожидания, где нам сообщили, что рейс Ташкент-Сталинабад перенесен на одиннадцать часов утра.

Делать было нечего – промаявшись до половины одиннадцатого, я отправилась на летное поле искать свой самолет. Это было в те благословенные времена, когда еще никто не догадался взрывать и похищать самолеты, так что каждый желающий мог запросто гулять по летному полю. Самолет, вылетающий из Ташкента в Сталинабад, я опознала по огромной толпе, тревожно колышущейся перед его трапом. Было очевидно, что число желающих попасть

этим рейсом в Сталинабад намного превышает количество мест. Начинался жаркий рукопашный бой. Неизвестно, чем бы он окончился для меня, – скорей всего, меня бы запросто оттолкнули, – но некто молодой и симпатичный из команды осторожно взял меня под локоть и, как нож сквозь масло, прошел со мной сквозь бурлящее человеческое месиво и провел вверх по трапу в салон самолета.

Как ни странно, там было безлюдно и тихо – очень немногие из беснующейся снаружи толпы смогли проникнуть внутрь. Когда салон заполнился до половины, двери задраили, и самолет взлетел в небо. Не пролетели мы и часа, как в микрофонах зазвучал голос пилота – к сожалению, сообщил он, рейс придется прервать и совершить незапланированную посадку в Самарканде. Немногие из летевших со мной вечерним рейсом из Москвы стали тревожно перешептываться – как, опять? Что бы это могло означать?

Но нашего разрешения никто не спрашивал – через четверть часа самолет приземлился на совершенно пустынном летном поле Самаркандского аэропорта. Стюардессы начали поспешно выгонять нас из самолета наружу. Стоя на верхней площадке трапа, я огляделась – ни вдаль, ни вблизи от нас не было видно ни одного самолета, кроме нашего. Мое внимание отвлек разгорающийся в салоне скандал. Кто-то, обладавший высоким пронзительным тенором, ни за что не соглашался выходить из самолета.

«Я, Вася Кнопкин, – кричал тенор, – лечу в Сталинабад, вот посмотри, в билете написано! И никакого Самарканда там нет! Хватит, я уже в Ташкенте насиделся!»

В ответ невнятно защебетали встревоженные голоса стюардесс. Из неразборчивого словесного потока несколько раз выпорхнуло узнаваемое выражение «делать уборку», которое окончательно вывело Васю Кнопкина из себя:

«На хрена мне сдалась ваша уборка? И так уже на полдня опоздали – я за уборку денег не платил!» – выкрикнул он почти колоратурным сопрано.

На этой высокой ноте в женский хор вплелись мужские голоса – резкие, командные, и хор разом смолк.

Через несколько секунд Васю вынесли из салона на руках, оттеснив меня к перилам, снесли вниз по трапу и поставили на асфальт. Он рванулся было обратно, но, быстро смирился, осознав превосходящие силы противника. А может, не потому что осознал, а потому что иisséяк, кто его знает.

Ведь он, бедняга, не предполагал, что его приключения только начинаются.

Два часа ожидания на летном поле в Самарканде оказались тяжелее, чем ночь, проведенная на полу в зале ожидания Ташкентского аэропорта. Дело в том, что в Самарканде стояла настоящая жара среднеазиатского лета, многократно усугубленная соседством пышущего жаром самолета, полным отсутствием тени над головой и раскаленным асфальтом летного поля под ногами. Наконец, нас, коллективно сомлевших от жары, впустили в до блеска вымытый, и, как нам с пылу, с жару показалось, прохладный самолет. Пол в проходе выглядел так, будто по нему никогда не ступала нога человека. Иллюминаторы сверкали неземной чистотой, за иллюминаторами плавилось от зноя белесое небо, потерявшее цвет в слишком ярком солнечном свете. Мы плюхнулись на свои места, распрямили затекшие от двухчасового стояния ноги и коллективно расслабились.

«Летим, наконец?» – спросил кто-то.

Как бы отвечая на его вопрос, в дальнем конце пустынного летного поля появилось нечто, напоминающее свадебный кортеж. Впереди летела стайка мотоциклов с милиционерами в седлах, за мотоциклами скользили три сверкающие черным лаком «Чайки», за «Чайками» следовало с полдюжины добротных «Волг» и «Побед» благородных пепельных и бежевых тонов. Затаив дыхание, мы прильнули к иллюминаторам. Сделав эффектный лихой вираж под хвостом самолета, кортеж резко остановился перед самым трапом. Из «Побед» выскочили торопливые люди в тюбетейках и бросились отворять двери «Чаек». Зато пассажиры «Чаек» в добротных, мало соответствующих погоде пиджаках никуда не спешили – они медленно выходили из машин, в первую очередь соблюдая

достоинство, насмерть запечатленное в их осанке и в выражении их коричневых широкоскулых лиц.

Вдруг задняя дверь одной «Чайки» распахнулась изнутри, и оттуда, расталкивая тех, кто уже вышел и норовил открыть перед ним дверь, выскочил поджарый, жилистый старик с жабым лицом, в белой пионерской панамке, в цветастых шортах и в сандалиях на босу ногу. Спружинив пятками на асфальте, он круто развернулся, сунул руку вглубь автомобиля, и быстро отступил назад, выдернув оттуда как две капли воды похожую на него жилистую блондинку в цветастых шортах и в сандалиях на босу ногу, только без панамки. Когда они оказались рядом, выяснилось, что блондинка выше своего спутника на две головы, причем волосы на одной из них крашены пергидролем.

Старик в панамке громко крикнул что-то по-русски, и мотоциклисты, спешившись, бросились открывать багажники всех трех «Чаяк», выбрасывая оттуда на землю груды невиданных пестрых чемоданов и огромных сумок подстать цветастым шортам их хозяев. Крашеная блондинка начала, заламывая пальцы, пересчитывать свой багаж. Первый раз она, по-видимому, чего-то не досчиталась и стремительно застрекотала по-английски, на что старик с жабым лицом ответил ей очень похожей по интонации тирадой, а потом опять крикнул что-то по-русски, вынудив мотоциклистов наново обыскать все три багажника. В результате в одном из них был обнаружен небольшой саквояжик с металлической ручкой, после чего началась погрузка иноземного багажа в брюхо самолета.

Несмотря на жару, широкоскулые деятели в тибетейках затеяли торжественную церемонию прощания, но команда самолета не дала нам насладиться этим зрелищем. Она поднялась в салон и потребовала, чтобы мы все, занимавшие по пути из Ташкента передние места, пересели назад. Обалдевшие от жары и бессонной ночи, мы покорно двинулись к указанным местам, – все, кроме Васи Кнопкина. Вася же опять вытащил из кармана свой билет:

«Вот тут написано: Кнопкин Василий, место номер шесть, – пронзительным тенором прочел он. – Можете

прочитать. Зачем я буду уходить со своего законного места?»

«Это очень важный иностранец, – пролепетала одна из стюардесс, – его нужно посадить впереди».

«А я – советский гражданин Василий Кнопкин. Чем этот иностранец важнее меня? – поинтересовался Вася. – Я тоже хочу сидеть впереди, тем более в билете написано «место номер шесть». А ваш иностранец, если хочет, может сесть рядом со мной, я не заразный».

После этого заявления Вася начал демонстративно пристегиваться. К этому моменту церемония за окном завершилась, и группа людей, включающая знатных иностранцев, двинулась к трапу, прощально помахивая остающимся. Тогда, не теряя времени на лишние разговоры, два дюжих мужика в летной форме быстро скрутили Васю, так и не дав ему пристегнуться, и пронесли по проходу к одному из свободных мест в хвосте самолета. Вася попробовал было брыкаться, но его крепко прижали и принудительно пристегнули – как раз к моменту появления в салоне двух иноземных фигур в цветастых шортах и в сандалиях на босу ногу.

Стюардессы бросились рассаживать дорогих гостей, но тут снова произошла заминка. Старик с жабьим лицом шепнул что-то на ухо стоявшей с ним рядом миловидной брюнетке, и она вежливо обратилась к стюардессам:

«Господин Гарриман не любит сидеть в передней части самолета. Нельзя ли предоставить ему место в хвостовой?»

Стюардессы захлопотали, проворно пересаживая пассажиров на их прежние места. Все шло гладко, пока не подошла очередь Васи Кнопкина.

«С какой стати я буду бегать взад-вперед? – возмущенно завопил он, не поднимаясь с кресла. – Я вас не просил сажать меня сюда! Вы меня впихнули сюда насильно, и я добровольно отсюда не уйду!»

На этот раз никто не стал тратить время на выяснение отношений с Васей – его опять привычно скрутили и перенесли на руках на его законное место номер шесть, где его опять крепко прижали и пристегнули. После

чего остальные быстро расселись, и самолет, наконец, взлетел. Все были рады завершить поскорей этот чрезмерно затянувшийся полет.

Мы летели вдоль какого-то необычайно живописного ущелья – ведь это происходило до эры реактивных самолетов, стремительно мчащихся сквозь пространство на большой высоте. Так что наш воздушный извозчик не слишком быстро скользил в узком извилистом коридоре, образованном отвесными стенами ущелья, временами почти касаясь этих стен гораздо ниже их зубчатых снежных вершин. Все пассажиры, как знатные, так и незнатные, прильнули к иллюминаторам, следя за открывающейся их взорам захватывающей картиной, на которой были ясно видны все фазы смены пейзажа, происходящие при переходе от одной высоты к другой.

И тут прямо над головой господина Гарримана возник Вася Кнопкин. Чуть покачиваясь в такт неровному скольжению самолета над воздушными ямами, он, не говоря ни слова, протянул руку и начал шарить по креслу за спиной американца. Все пассажиры, как по команде, оторвались от зрелища за окном и, парализованные удивлением, уставились на Васю, не понимая, чего он хочет. Через секунду, вырвавшись из оцепенения, на него пружинисто налетела стюардесса:

«В чем дело? Чего вы там шарите, Кнопкин?»

Волновалась она напрасно: похоже, Вася Кнопкин уже потерял весь свой боевой запал. Смущенно улыбаясь, он пробормотал:

«Я фуражечку свою ищу. Она, наверно, между кресел провалилась».

И с торжеством вытащил из-за спины Гарримана слегка помятую кепку, которая и впрямь застряла между кресел.

Еще через час наш самолет, чистый, как слеза ребенка, приземлился в Сталинабаде. У трапа была воздвигнута переносная трибуна, на которой с цветами в руках возносилось к небу все правительство Таджикской Советской Социалистической Республики. Когда мы начали спускаться по трапу, грянула громкая музыка – это

выстроившийся рядом с трибуной духовой оркестр вносил свою лепту в торжественную встречу.

Назавтра в местных газетах появилось сообщение, что в Таджикистан с дружеским визитом прибыл бывший посол США в СССР Аверелл Гарриман.

О нас с Васей Кнопкиным ни в одной газете не было ни слова.

Но это не отменило факта нашего прибытия в Таджикистан, во всяком случае, моего. Я, к сожалению, не знаю, что случилось с Васей после всех его выходов в самолете, доставившем правительству Таджикской ССР господина Гарримана в цветастых шортах и в пионерской панамке. Но я знаю, что случилось со мной.

Я стала очарованной пленницей ослепительно белого Сталинабада, ныне переименованного в Душанбе, затопленного прозрачным воздухом, который врывается из многочисленных ущелий сомкнувшегося высоко над городом горного кольца. Однако побродив недельку по его тенистым, журчащим арыками улицам, я почувствовала, что с языковой практикой дело обстоит плохо. По сути, потаджикски мне разговаривать было не с кем, так как круг моих новых знакомых свелся к нескольким русским интеллигентам, зачастую еврейского происхождения, которые денно и нощно крутили бюрократические колесики республики, разгоняя таким образом ее склонную к восточному застою кровь. Я начала подумывать о бегстве куда-нибудь подальше, где никто не говорит по-русски.

Многочисленные русскоязычные советчики с удовольствием помогли мне выбрать маршрут – по их словам, стоило съездить в районный центр Гиссар, где еще сохранилась древняя персидско-таджикская традиция, и в экзотические джунгли вокруг Тигровой Балки. Тигровая Балка находилась на самом юге Таджикистана, – там, где Пяндж, сливаясь с Вахшем, образует Амударью. От одного звучания этих слов у меня начиналось романтическое головокружение, и хотелось немедленно тронуться в путь.

Единственным препятствием были деньги, вернее, полное их отсутствие. На свои скромные «командировочные» я едва-едва могла прожить впроголодь,

в основном, ходя по вечерам в гости, где меня кормили ужином. В гости я ходила, а не ездила, как бы далеко это ни было, потому что не разрешала себе потратиться на автобусный билет. Выходило, что заманчивые поездки по таджикской глубинке были мне не по карману.

Сперва я попыталась что-нибудь заработать, написав несколько статей в местную газету. Но из этого ничего не вышло – надо мной поиздевались и ничего не заплатили. Я до сих пор уверена, что меня намеренно проучили, чтобы я не зазнавалась, – дескать, пускай эта столичная штучка не воображает, будто она сходу способна вскочить в то кресло, к которому мы столько лет ползли, сбивая в кровь колени.

И тут мои мудрые русско-еврейские советчики придумали остроумный ход конем: а почему бы мне, как будущему переводчику, не попросить денег у местного Союза писателей на благородное дело освоения таджикского языка? Я быстро написала нужное заявление, и мне устроили встречу с самим председателем союза, легендарным Мирзо Турсун-Заде. Чем он, собственно, был легендарен, я толком так и не узнала, – разве, что той ходящей по лит-салонам легендой, будто все его поэмы при полном отсутствии оригиналов сочинил мой уважаемый мэтр, Семен Израилевич Липкин, не получивший потом ни гроша из присужденной за эти поэмы Государственной премии?

Мне повезло: легендарный ли, или мифический, Мирзо Турсун-Заде согласился меня принять – не без протекции, конечно, – и меня с трепетом ввели в его сильно затененный шторами кабинет. В правом дальнем углу кабинета стоял роскошный письменный стол полированного дерева, над которым едва-едва возвышался низкорослый, зато очень объемистый, всемогущий председатель. Про него без преувеличения можно было сказать, что он поперек себя шире: щеки у него по ширине были вровень с плечами, плечи вровень со столом, все остальное было скрыто от посторонних глаз мощными тумбами стола.

Великий человек молча выслушал мой сбивчивый лепет на его родном языке – я заранее заготовила свою речь, с помощью словаря разукрасив ее идиоматическими

восторгами по поводу таджикского языка и таджикской поэзии. Он по-прежнему продолжал молчать, когда я произнесла последнее слово своей речи и застыла, с трудом переводя дыхание. Сердце мое учащенно билось – почему он молчит? Может, он не понял, чего я от него хочу? А хотела я тридцать рублей на дорожные расходы – для меня это была большая сумма, так как моя ежемесячная стипендия не доходила и до двадцати пяти.

Я краем глаза зыркнула на сопровождавшего меня доброжелателя, специалиста по капризам великого человека – может быть, надо чего-нибудь еще добавить? Но он, не дрогнув ни одним мускулом в ответ на мой умоляющий взгляд, тоже молчал, чуть склонив голову. Время текло мучительно медленно. Наконец через бесконечно долгий час – или это целый день прошел в молчании? – председатель, не шевельнув губами, произнес:

«Ман все равно».

После чего мой сопровождающий цепко ухватил меня за локоть и ловко вытолкнул из председательского кабинета, а потом, предостерегающе приложив палец к губам, так же молча поволок меня по коридору прочь от немедленно закрывшейся за нами двери. Когда мы вышли из зашторенного Союза писателей на залитую солнцем улицу, он, наконец, произнес первые слова:

«Поздравляю, он дал вам деньги».

«Откуда вы знаете? – не поверила я. – Что он сказал? На каком языке?»

«На таджикском. Так по-таджикски говорят, если не возражают».

Это было выше моего понимания, но деньги я получила, – целых тридцать рублей! – и даже довольно быстро, без лишней бюрократической волокиты. Первым делом я помчалась в Курган-Тюбе, откуда шел прямой, как мне по наивности казалось, путь в Тигровую Балку. Географически путь, быть может, был и прямой, но бюрократически он оказался непроходимым. Как выяснилось на месте, Тигровая Балка была на самой границе с Афганистаном, и туда не впускали без специального пропуска.

За пропуском мне пришлось отправиться в пограничную милицию, которая приютилась в какой-то отдаленной улочке. Пока я ее нашла, я чуть не потеряла сознание от жары – ходить по выжженным солнцем улицам Курган-Тюбе было вовсе не так приятно, как по продутым сквозняками улицам Сталинабада. Но главная обида состояла в том, что муки мои были напрасны – пропуска в Тигровую Балку мне не дали. Крепкоскулый начальник отдела пропусков внимательно выслушал меня и еще более внимательно осмотрел.

«С кем поедешь? – спросил он. – Попутчики есть?»

Я замаялась, так как никаких попутчиков у меня не было: «Одна поеду».

«Одна поедешь, да? В Тигровую Балку? Интересно получается. Хорошая молодая девушка одна поедет в Тигровую Балку – но назад не вернется».

«Почему не вернется?» – не поняла я.

«Потому что, когда хорошая молодая девушка одна едет в Тигровую Балку, она никогда назад не возвращается. Пропуска не дам», – отрубил начальник и указал рукой на дверь, давая понять, что разговор окончен.

Я начала лепетать что-то по-таджикски, объясняя, как мне важна языковая практика, но он уже отключился от меня и стал кричать что-то в телефонную трубку. Я повернулась и пошла прочь, глотая по дороге слезы разочарования. Делать в знойном Курган-Тюбе мне было нечего. Я с трудом доплелась до автобусной станции и купила билет в Гиссар.

Зато поездка в Гиссар полностью скомпенсировала мою курган-тюбинскую неудачу. Не говоря уже о самом городке, который оказался именно таким, какие мы изучали на лекциях по этнографии Таджикистана, я попала там прямо в яблочко – на следующий день после моего приезда начинался мусульманский праздник Курбан. О том, что Курбан начнется именно завтра, рассказала мне местная учительница, Джамиля, у которой я, загодя заручившись рекомендательным письмом от одной сталинабадской поэтессы, остановилась на ночлег.

Это письмо обеспечило мне не только гостеприимный приют, но также послужило пропуском в настоящий таджикский деревенский дом, – иначе мне вовек бы его не увидеть! Проходя от автобуса по извилистым, окаймленным арыками улочкам Гиссара, я тщетно пыталась себе представить, как выглядит таинственная, полностью огражденная от внешнего мира жизнь внутри этих глухих стен. Каждая улица выглядела, как глубокое ущелье, с двух сторон стиснутое слепыми глинобитными стенами – ни в одном из ее домов не было выходящих на улицу окон. Что они там делали, в этих домах? Никто никогда не выглядывал оттуда наружу, никто не смел заглянуть внутрь.

Я постучалась в ворота, мне открыла сама Джамиля. Я протянула ей письмо, она мельком глянула на подпись и, улыбнувшись, отступила от порога, давая мне дорогу. Я вошла и обомлела – после пыльного ада раскаленной послеполуденным солнцем улицы я оказалась в раю. По стенам вились виноградные лозы, образуя в углах тенистые беседки, вдоль струящегося поперек двора большого арыка пестрели узорчатые ковры цветов. Из одной беседки сквозь кружево виноградных листьев на меня с любопытством уставились три юные гурии в возрасте от семи до двенадцати лет – дочери Джамили.

Я вынула из сумки привезенную еще из Москвы коробку конфет и приступила к долгожданной языковой практике. Девочки больше стеснялись, чем говорили, зато Джамиля, усадив меня на коврик в тени большого дерева, поставила на низенький столик две пиалы и чайник, и мы окунулись в увлекательную беседу обо всем на свете. Из всех обсужденных нами в тот вечер тем в моей памяти остались две. Одна – о том, чем целые дни занимаются таджикские женщины в тенистой полутьме своих наглухо закупоренных домов. Оказывается, завершив свои домашние хозяйственные дела, они собираются небольшими группками в доме одной из них и, попивая душистый чай из пиал, вышивают халаты и тюбетейки своих мужей, а то и на продажу. И при этом сосредоточенно разговаривают. Спрашивается, о чем? А о том самом – старшие подробно делятся с младшими разными хитрыми способами, какими

можно ублажить мужчину в постели. А младшие внимают и заучивают детали. Им и книг по эротическому воспитанию не надо.

Другая тема – о завтрашнем празднике, на который в Гиссар съезжаются верующие мусульмане со всей Гиссарской долины, потому что раньше здесь практически была столица. От столицы остались развалины древней крепости и огромная базарная площадь, куда когда-то свозили товары из всей восточной Бухары, – так назывались земли, завоеванные у восточных соседей штыками русской армии.

Назавтра я встала с утра пораньше и отправилась на базарную площадь. Шум стоял невообразимый, потому что народу, действительно, съехалось видимо-невидимо – на автобусах, на машинах, на телегах, на ослах и на верблюдах. Не говоря уже о тех, что пришли пешком. Все мужчины были одеты в некое подобие униформы – в густо-синие чапаны, слегка напоминающие старорусские кафтаны. На головах у всех были вышитые тюбетейки. Сначала они челночно сновали по площади или стояли мелкими группами непрерывно сменяющегося состава, а я наблюдала за ними, затаившись у входа в старинное медресе.

Потом раздался какой-то музыкальный звук, и неорганизованное броуновское движение сразу обрело форму – синие чапаны начали сноровисто выстраиваться в ровные шеренги, каждая длиной в пару сотен голов в тюбетейках. А может, и больше, – сосчитать их было непросто, но ряды их уходили так далеко, что отдаленные головы казались меньше размером, чем ближние. Они быстро выстроились и затихли. Над огромной площадью повисла почти бездыханная тишина, только журчала вода в арыках, да где-то в отдалении пронзительно взрывали ишаки. Молчание прервала почти столь же пронзительная мелодекламация муллы, временами переходящая в полупение.

Многотысячные синие ряды стояли недвижно, словно вытесанные из камня. И вдруг голос муллы взлетел еще выше, напоминая всхлип музыкальной пилы – и толпа на одном дыхании ахнула «Алла!». И тут же одним

слаженным движением сотни рядов в тюбетейках упали на колени и, высоко задрав задницы в синем, ударились головами о хорошо утоптанную землю базарной площади. И застыли.

Я тоже застыла. Далеко-далеко уходили направо и налево одинаковые коленопреклоненные ряды воинов ислама, высоко над площадью поднимался острый запах их сильно разогретых на беспощадном среднеазиатском солнце тел, упакованных в плотные чапаны.

Такого зрелища я не видела больше никогда, хоть уже тридцать лет живу в Израиле, где арабы регулярно справляют и Курбан, и Рамадан. Наверное, у нас это выглядит не менее впечатляюще, но меня никто не пустит на это поглядеть.

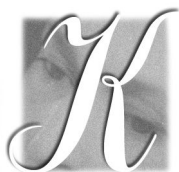
И потому праздник Курбан, подсмотренный мною из-за полуприкрытой двери медресе, остался в моей памяти воплощением сокрушительной силы ислама, не знающей ни сомнений, ни индивидуалистических метаний. Один короткий вскрик «Алла!» – и тысячи воинов ислама грохаются лбами о затоптанную многими поколениями землю, высоко вздымая к небу обтянутые синими чапанами зады.



Андрей Чередник

Два рассказа

Бабуня



« субботе должно распогодиться. Обещали». – Варвара уже который раз выходила на крыльцо и разглядывала небо, пытаясь угадать, какие у солнца шансы на завтра. Но дождь хлестал из всех сил.

В этих местах осадки случались редко. Тучи обходили дом стороной. Цеплялись за верхушки гор, а потом, разлохмаченные ветром, огибали его и уносились за горизонт. Дочка всегда говорила: «Мам, у тебя вечный оазис». Оно так и получалось, что оазис. Кругом затянет, а у Варвары – ни облачка. Но на этот раз зарядило на всю неделю. Пришлось сидеть дома. Машина бездействовала уже полгода. Прошлым летом Варя еще кое-как управлялась с рулем. Но потом сдалась: руки не слушались. И поставила машину на вечный якорь, в гараж. С тех пор передвигалась пешком, куда «доставали» ноги. Без машины уставала. Но еще тяжелее было свыкнуться с мыслью, что она больше никогда не сядет за руль. Заходила в гараж, задумчиво стирала с капота пыль, садилась в водительское кресло и, повздыхав, выбиралась наружу.

В среду позвонила дочка и пообещала в субботу приехать. Завтра в доме суета, разговоры. Только бы погода не подкачала.

Дочку Варвара ждала с нетерпением. Но больше всего – Дашеньку. Зятя недолюбливала, про себя называя его «черным ящиком». Молчаливый, замкнутый, хотя и подчеркнуто вежливый. И все время носит на лице ухмылку. Все два дня он просиживал на террасе, прикрывшись прессой, а в промежутках вышагивал по участку, потягивался, смотрел на часы, всем своим видом показывая, что эта дачная канитель ему в тягость. Варю такое

поведение коробило. Но она молчала, боясь обидеть дочь. А на попытки дочери втянуть мужа в какую-нибудь активность, говорила: «Не трогай его. Обвыкнется. Вот станете хозяева, тогда...» Она уже давно оформила дом на дочку, но ей не говорила, опасаясь чего-нибудь непредсказуемого.

«Надо приготовить банки и сахар для ягод». Вишня плодоносила обильно, каждый год. Ягоды уже поспели. Самое время бы собирать, да некому. Вся надежда на внуку. «Остальное... пусть висит. Птицы склюют», – устало думала она, покачиваясь в плетеном кресле и наблюдая, как день за днем набирают цвет и сок сначала верхние ярусы, что ближе к солнцу, а затем и нижние. В это время уже лисички появлялись. Но до леса не добраться, хотя он неподалеку.

Резко хлопнула форточка. Варвара вздрогнула и подошла к окну. Тучи над горой сначала немного разомкнулись, но скоро опять сбились в плотную массу.

«А вдруг не приедут?». – Однако, прогноз оставался прежним: в выходные – солнечная погода.

Варвара уже два года, как зарылась в свою нору. В городе не показывалась. Нет, дочка с зятем принимали ее безукоризненно. Были предупредительны. Но именно эта предупредительность и угнетала, выставляя ее немощь. Бесконечные «маман, куда схватила, я сама, Юра, ну помоги же...», «Варвара Васильевна, Вам же нельзя», «Бабунчик, дай я тебе подушку...». Все эти фразы лишний раз напоминали, что «маман», «Варвара Васильевна» и «бабунчик» – дряхлая старуха. Как могла, Варвара скрывала подступающую слабость, прятала одышку и украдкой глотала нитроглицерин. В квартире неуклюже пыталась что-то переставить, вымыть посуду. А перед отъездом старалась поскорее свернуть неприятную для нее церемонию проводов: очень уж трудно было расставаться с Дашенькой.

– Мама, ты все-то не хватай с собой, ведь приедешь еще – А зять вывешивал свою улыбку-ухмылку, подтверждая глазами: «Ну конечно, Варвара Васильевна. Конечно, приедете».

Нет, она уже не приедет. В последний раз, уезжая от них, она подумала: с каким, должно быть, облегчением,

помахав бабуне ладошкой, они уходят к себе. Впрочем, облегченно вздыхала и она, устав целую неделю разыгрывать из себя все еще бодрую старушенцию.

Нет уж. Пусть сами навещают. Здесь больше проку. Воздух, Дашеньке раздолье. И комната у нее своя. Только вот роль хозяйки давалась все хуже и хуже. Почти все хлопоты брала на себя дочка. А Варвара сидела рядом. Слушала ее истории, пытаюсь вникнуть, но не вникалось.

– Мама, да ты не слушаешь!

– Нет-нет, доченька, продолжай. Чутьочку отвлеклась, извини.

Дочка, обиженно поджав губы, делала паузу, потом продолжала. Цены, политика, магазинные приобретения, опять политика, опять цены. Сознание вяло следовало за потоком новостей, ни за что не цепляясь. И опять уносило куда-то в сторону.

Всегда незыблемая и прочная, земля вдруг стала уходить из-под ног.

Опора покачнулась еще в городе. С каждым приездом Варвара узнавала его все меньше. Вместо привычных домов и двориков – гаражи, банки, компьютерные магазины, дискотеки – символика нового времени. А вместо вчерашних детей с горящими глазами и бойкой речью – гладкие молодые люди с зализанными прическами, томным взглядом, произносящие не своим голосом не свои слова.

Город отнимал у Варвары ее мир, а с ним – частицу ее самой.

– Доченька, а помнишь ту липу?

– Какую?

– Как это «какую»? Она одна была. А потом ее срубили.

– Ну, помню. А при чем здесь липа? Ты о чем, мать? Опять не слушаешь?

– Слушаю-слушаю, просто вспомнилось...

Этой липе было лет сто. Огромная, разлапистая, она возвышалась над крышами. Зимой – белая, летом – зеленая, осенью – черная с желтыми прожилками. Потом опять белая. И так из года в год. Варя не представляла себе город

без этой липы. Казалось, что все дома опираются на нее. Упала она, и город рухнет. Но вышло иначе. Город остался, а липу снесли. На ее месте планировали что-то капитальное, а она не вписывалась. Ну, ее и под топор...

С липой оборвалась последняя ниточка, которая связывала ее с городом. С тех пор Варвара безвылазно сидела в деревне. Иногда включала телевизор. Искала в основном старые киноленты. Передачи о прошлом не увлекали. Старый мир, приправленный сегодняшним днем, смотрелся гротескно и только портил настроение. Ведущие программ – лакированные мальчишки и девочки с блестящими кремами и фальшивой улыбкой – широким жестом распахивали двери в прошлое, сопровождая экскурсию по времени надушенными, слащавыми фразами. А в их глазах читалось: «Смотрите, старички. Во все глаза смотрите на себя в молодости. Вы ведь тоскуете по ней? Ну, вот и наслаждайтесь. И не жалуйтесь, что мы о вас не заботимся, что не бережем наше сокровенное наследие».

А в конце передачи ненавистное слово «спонсор». При этом слове Варвара резко выключала телевизор.

Нет, только память способна сохранить вкус той жизни. И журналы. От умершего мужа осталось много старых журналов.

– Доча, посмотри, сколько подшивок. Специально держу для вас. Будете просматривать...

– Да ладно, мам. Давно уже надо... – но сдержалась. Мать всегда вздрагивала от слова «хлам». – Ну, хотя бы на антресоль их запрятать. Пылища от них одна. Не до журналов сейчас. Сама видишь, рубимся, что есть силы за материальный достаток. Не до чтива. – Потом усмехнулась:

– Вот разбогатеет, тогда и полистаем.

– Да, конечно. Крутитесь, как бешеные, – поддакнула она дочке. Ей не хотелось продолжать эту тему. «И в самом деле, разбогатеют, успокоятся, глядишь, и достанут журналы, – убеждала она себя, – лишь бы только не выбрасывали».

– Давайте лучше чай с малиной пить.

А за чаем опять слова. Они сливались в непрерывный гул, от которого хотелось прилечь, но

неудобно было прерывать чаепитие. А тут еще желтое пятно. Оно все чаще наползало на глаза. Говорили, что-то сосудистое.

Как-то вечером, который раз листая замусоленные страницы, Варвара заметила: чем старше номера журналов, тем больше волнуешься. Как будто именно из самых глубоких недр времени вырывается самое сильное пламя. А потом, подошла к окну и задумалась. Есть ли что-нибудь для нее сегодня, за окном, чтобы вызвать такие же трепетные чувства? И сразу в мыслях Дашенька. Приедет, чмокнется с бабуней и на вишню. Обмажется ягодами, половину подавит, потом счастливая и чумазая полезет к ней на колени, еще раз целоваться. Ну, конечно, Дашенька! Ее единственное осязаемое счастьеце в ситцевом сарафанчике. К тому же – копия дочки.

Последний раз, когда они приезжали, она зашла к ней в спальню и долго разглядывала ее личико, безмятежное и чистое. А потом не выдержала и заплакала, подумав, что и Даша когда-то вырастет и станет такой же озабоченной и чужой, как дочь. Но об этом лучше не думать. Когда вырастет, тогда и вырастет. Это случится не скоро. Интересно, с каким лицом спит зять? Неужели даже на ночь не снимает свою ухмылку?

А что кроме Дашеньки? Что еще не убито временем? И она отыскала! Горы, лес, облака. Однажды попробовала их зарисовать и незаметно втянулась.

Рисовала плохо, руки дрожали. Пропорции не давались, но она и не старалась передать форму, а целиком уходила в краски, пытаясь запечатлеть на бумаге цвет, а с ним вкус и запах. И радовалась, когда рисунок удавался. Труднее всего было с облаками. Особенно вечером, когда они подсвечивались сбоку и пробегали всю палитру оттенков – от ярко-оранжевых до лиловых, – постепенно чернея вместе с небом.

Варя смотрела на дождь, и вдруг подумала, что никогда еще она не ощущала этот мир так остро, как сейчас. Жизнь промчалась мимо, как безумный поезд. А сегодня она вглядывается в каждый листик, в каждую ягоду, вслушивается в шорох травы. А почему не раньше? Может

быть, успокаиваясь, тело переносит себя в ощущения? Так может и надо жить ощущениями, а не терзать свою память и бросаться вдогонку за каждым отливом, уносящим от тебя всё, к чему прикипел? Уносит, и ладно. Зыбкое, недолговечное исчезает. А остаются горы, облака, деревья. Они и есть твои верные спутники, которые проводят тебя до самых ворот и распрощаются с тобой тихо, скромно, без помпы и фальши. Не лучше ли, пока еще осталось время, впустить их в свое сердце, а с ними жизнь, которую ты в суете так и не рассмотрел? Многоцветную, неуловимую и загадочную. Вырастающую из ниоткуда и уходящую в никуда?

Взволнованная этой мыслью, Варя почувствовала страстное желание нарисовать жизнь. Всю! Одним широким мазком! Сердце колотилось, дышать стало трудно. Она достала все краски, какие были, распахнула дверь, вышла на террасу и, не обращая внимания на дождь, раскрыла альбом. И вдруг скривилась от внезапной боли в боку. Откинулась назад... Опять это желтое пятно. Оно расплзлось по всему глазу. И погасло...

Дождь моросил всю ночь.

Наутро тишину нарушил рев мотора. Шумно разбрызгивая лужи, урча и подвывая на каждом ухабе, к Вариному дому приближалась машина.

– Мамочка, смотри, какая над бабуней красота! Поехали быстрее, я хочу туда, поближе, чтобы вместе с бабуней!

– Да, красиво... Но ее видно только издали, Дашенька. В том месте бабуня ничего не видит. Юра, тормозни, полюбуемся...

Над Варвариным домом, черневшим вдалеке, гигантской аркой нависла радуга. Многоцветная, неуловимая и загадочная, не имеющая ни начала, ни конца. Подождала немного и растворилась с последними каплями тумана. И в тот же миг из-за туч на лужайку брызнул ослепительно яркий солнечный свет.

– Юра, трогаем.

– А все-таки распогодилось.

– Как и обещали.

Сынок

– Уснул? – Миша тихонько просунулся в спальню и присел на краешке кровати, стараясь не задеть торчащие из-под одеяла пятки сына.

– Давно уже. Слышишь, сопит вовсю. Долго ворочался... Переживает, конечно. – Ира осторожно сняла руку с Ваниного лба. – Я вот подержала на нем ладошку – он и уснул. Как раньше, помнишь?

– Ну, не так уж быстро, ты еще минут десять пела ему... как там начало-то?

– Миша попытался напеть колыбельную, но на первой строчке запнулся.

Ира улыбнулась:

– Слова-то забыл, эх ты, дырявая голова. А я вот помню. Все до одного. Ты лучше бы пятки ему прикрыв, вон торчат... вымахал во всю длину кровати. И когда только успел... Давно собирались одеяло ему побольше купить, да теперь уже вроде и не нужно... – голос Иры дрогнул, и она часто-часто заморгала.

– Да будет тебе. Все разлетаемся когда-то. – Но прозвучало неубедительно. «Все» – это чьи-то другие, а Ванька – их собственный.

– Зато макушка у него моя, – добавил Михаил, – всегда говорил, что моя. И глаза тоже мои.

Ира не отвечала, а только всхлипывала. Так они сидели на кровати. Ира у изголовья, отец у ног, смотрели на одеяльце и оба думали, что и в самом деле другого одеяла уже не нужно. Завтра Ванюшка уедет туда, где у него будет свое одеяло, возможно пошире, и своя кровать. И жизнь тоже своя – хлопотливая и шумная, как и всякая студенческая жизнь. Только без них.

Они изо всех сил помогали ему с университетом. Собирали бумаги, писали письма, что-то заполняли. Несколько дней после получения извещения о зачислении жили общей радостью, не веря, что все так скоро и счастливо завершилось.

Но сегодня утром, когда Ваня принес авиабилет, они замерли перед этим кусочком бумаги, точно увидели авиабилет первый раз в жизни.

Билет – самый настоящий, взрослый, осязаемый – упрямо втолковывал им, что Ванька улетает. И отлет завтра. И не просто завтра, а еще и в восемь ноль-ноль.

– Ма, ну ты чего... Пап, скажи ей... Мы же все хотели, – басил сынок, неловко прохаживаясь между Мишей и Ирой, всё изучавшими корочку билета. – Да я рядом буду-то. Два часа лёту. Как прилечу, сразу сообщу, а потом зимние каникулы. Вы приедете...

Ванька явно бравировал. Он и сам выглядел растерянным. Смущенно переминался с ноги на ногу, а потом тоже устался на билет, который почему-то стал чужим и холодным.

Ванька первый раз уезжал так далеко и надолго. Миша и Ира зареклись отпускать его от себя после больницы, куда семилетний Ваня попал с ревмокардитом, допрыгавшись со scarлатиной. Его положили в бокс для «острых». Первый день, как он сам вспоминал, было любопытно, хотя ужасно болели суставы. А потом даже весело, когда к нему положили еще одного мальчика – смешливого и слабого Сашу из Иркутска. Говорили, что он «тяжелый», часто ходили вокруг него и хмуро о чем-то шептались. От Сашки Ваня узнал, что в Сибири самые крупные ягоды в мире, величиной с кулак. А грибов вообще не сосчитать, и все белые. А еще он узнал, как больно, когда вкалывают камфару – вязкую жидкость, которую страшно медленно вводят шприцем под кожу. Ночью Сашу будили «на кислород». Приносили кислородную подушку, и он с шумным хрипом вдыхал его. Иногда делали ночной укол, и Ванька, притворяясь, что спит, слышал, как Саша тихонько постанывал от боли.

Однажды Сашка сказал, что к нему приезжает отец. Ванька знал, что в палату никого не пускают, но отца впустили. Он угощал их обоих крупной сибирской черникой и морошкой, которые описывал Саша. Саша называл отца на «вы», рассказывал про камфару, кислород, и вместе с Ванькой они набивали рот примятыми ягодами, пачкая руки и роняя сок на одеяло. Ягоды, хотя и не величиной с кулак, были, тем не менее, страшно вкусные, и Ванька горстями

отправлял их в рот, закрывая глаза от непривычных ощущений.

На следующий день после отъезда отца Сашу куда-то унесли и больше не приносили. Утром нянечка прибрала его постель и на Ванин вопросительный взгляд буркнула, что выписали. И Ванька ему страшно завидовал, хотя и недоумевал, как можно так быстро выписать Сашу, который даже до туалета не мог добраться без коляски.

А вскоре к нему просочилась Ира и стала навещать через день. Ее бы ни за что не пустили, но Ира ухитрилась проскользнуть. На проходной врала, что у нее назначено к главврачу, а проникнув внутрь и повертевшись некоторое время в коридоре, снимала с вешалки первый попавшийся халат и уверенно шла в бокс, как самая настоящая медсестра. Деловито рассовывала в тумбочку какие-то баночки, пакетики, целовала бледные Ванины щеки, беспокойно оглядываясь по сторонам, и спешно выходила. Мама могла приходить только через день, и Ванька даже распределил время так, чтобы ожидание не было таким тоскливым. Один день прислушивался к шагам, а другой день, когда у Иры была ночная смена, разглядывал свой балкончик, который был хорошо виден из окна палаты (больница находилась недалеко от их дома), и пытался угадать, что происходит там, внутри, за балконным стеклом. Иногда он закрывал глаза и мысленно вылетал в больничную форточку, махом перепрыгивал через крыши и заскакивал на балкон. Но, когда глаза открывал, они с балконом по-прежнему были врозь. И тогда Ваня просто смотрел в окно, пока не начинало щекотать в глазах, то ли от долгого смотрения, то ли потому, что сильно хотелось домой, – он не знал...

Так продолжалось десять дней, но потом Ирина нарвалась на обход, была разоблачена, пристыжена, халат водворен на вешалку и визиты прекратились.

Ванька все же надеялся, что она придумает что-нибудь и придет. А через три дня, устав прислушиваться к звуку шагов в коридоре, он собрался умирать. Перестал есть, с отсутствующим видом смотрел в потолок, не обращая внимания на ворчливых медсестер и понукания

нянечек. Не помогали никакие уговоры, а на аргументы «Ты ж помрешь» он сонно отвечал: «Ну и пусть помру, зато увижу маму». Он уверенно считал, что, если будет помирать, маму обязательно к нему пустят, как пустили отца к Сашке. Правда, Сашка не умирал, а, наоборот, выписался, как сказала нянечка.

В конце концов Ира забрала его под расписку, получив целый ворох таблеток и порошков с инструкцией давать лекарства в строгой последовательности и по часам.

– Если бы вы знали, где у меня ваши капризы, – ворчал главврач, проводя рукой по шее. – Растят маменькиных сынков. Через месяц закончил бы курс и выписался. Ну никакого понимания у людей.

Ира слушала его и думала, что у главного, наверное, нет своих детей, если он может вообразить себе ребенка целый месяц в больнице без матери. Но смолчала, боясь, что он передумает, и, вежливо приняв у врача пакет с лекарствами, заспешила к выходу, где стояли санки. А скоро из проходной, закутанный, слабый, но теперь уже абсолютно счастливый, выкатился в кресле Ваня, был погружен в санки, и Миша с Ирой повезли его домой.

Больница скрепила их тройной союз, и с тех пор они не отпускали от себя Ваню ни на шаг. Даже в летний санаторий. Да он и не очень стремился.

А вот сейчас, когда Ваня пришел с билетом и продемонстрировал его, откуда-то накатилась забытая больничная тоска и, как в палате, защекотало в глазах. Но Ванька старался не выдавать себя, суетливо кружил над чемоданом, куда Ира аккуратно закладывала вещи, с нарочитой строгостью интересовался, не забыла ли она синюю футболку и кроссовки, и делал вид, что внимательно вникает в материны наставления насчет сырости.

– Ванюш, ты за ногами следи, сразу же меняй носочки, как промочишь...

– Ла-а-адно, – протягивал Ванька, а сам ждал, когда же, наконец, закроется треклятый чемодан, который, как и билет, нагнал на него эти досадные воспоминания.

Но вот чемодан был закрыт, поставлен к дверям, а Ваня отправлен спать, где долго-долго ворочался, пока Ириша не подсела к нему.

А в пять утра Ванька уже был на ногах.

– Надо ехать, там за два часа нужно! В билете написано «за два часа до...»

Он дергал родителей, суетливо подбирал какую-то мелочь и запихивал ее в сумку – на всякий пожарный.

– Успеем, Ванюшкин, погоди, давай присядем. – Миша устало сел на диван. Он не хотел ехать, потому что вдруг физически ощутил время, которое с каждой секундой все больше давило на сердце.

Но было уже пора.

– Всё. Встали, – скомандовал Михаил, подхватил чемодан, и они спустились к машине.

На табло напротив их рейса замигали зеленые огоньки.

– Погоди, Ванютка, успеешь. Тут близко... Давай еще постоим. Мамуль, ты куда? Ну-ка не отделяйся. Обнимемся и... в общем, начинаем поступательное движение к каникулам. – Шутка не получилась. Потому что, пока Ваня своей небритой щекой терся об отцовский нос, Михаил окончательно и с ужасающей отчетливостью осознал, что их ласковый по-детски Ванюшка продлится всего пять минут. А потом он шагнет за стеклянную дверь, которая с болезненным треском разорвет живую ткань, стягивающую три жизни в одну. Он никогда не боялся боли, но сейчас ждал этой секунды с растущим страхом.

– Ну ладно, пока, что ли, – смущенно пробормотал Ванька, – в общем... ну давайте... – он хотел еще что-то добавить, но не сумел и несмело двинулся к контрольному пункту. А дойдя до середины зала, оглянулся на застывших в ступоре родителей, развернулся, бросился к матери и крепко-крепко стиснул ее, чуть оторвав от пола. А потом резко отстранился, пробрался через контроль и оказался за дверью.

– Чего реवेशь-то? Гляди, как стиснул, моя рука. Помахала бы ему. Вон он, выглядывает. Все. Пошел... Мой

затылок, говорил же тебе, и глаза... – но, глянув на Ирину, произнес: – Нет, глаза все-таки твои.

И, обняв ее за плечи, тихонько повел к выходу.

Миша шел и думал, что в любом разрыве – живого с мертвым, любящего с разлюбившим, родителя с повзрослевшим ребенком – вся боль ложится на одного. Утешало лишь то, что в этой разлуке «потерпевшим» будет не Ванька.

Ванька отделается малой кровью. Помыкается какое-то время без них, но скоро успокоится. Потому что для него любовь, боль, радость – все, что соединяло с ними, скоро последуют за ту дверь, куда он только что шагнул, и которая с этого момента будет все плотнее закрываться для Миши с Ириной. Для них Ванька останется прежним, они же все чаще будут казаться ему стареющими чудаками, смешными, наивными со своими носочками, укутыванием и прочими телячьими нежностями.

Они выбрались на улицу и направились к автобусной остановке, не произнося ни слова и стараясь не смотреть друг на друга, – два сгорбленных человечка, похожие на разворошенные птичьи гнезда, откуда только что выпорхнуло детство...



Эрнст Левин

Песенка Франца Шуберта

«Спокойной ночи»!



ту песенку я никогда не слышал по-русски и никогда не видел её переводов на русский язык. Слушал пару раз по-немецки – уже в Германии, смотрел в видеозаписи её эстрадное исполнение, но – при моём слабом знании языка – не имел никакого представления о содержании текста. И только совсем недавно – 5 февраля 2010 – моя жена обнаружила на израильском литературном сайте и показала мне немецкий подлинник (слова Вильгельма Мюллера, 1827) и два современных русских перевода этой песни. Показала потому, что один из этих переводов сделала её младшая сестра, живущая в Иерусалиме.

Поскольку, наряду с решением кроссвордов, моё хобби с юности – уточнение и «посильное», как сказал бы Солженицын, улучшение стихотворных переводов, я тут же прочитал эти стихи, составил подстрочный перевод и стал придирчиво сравнивать с ним оба рифмованных. Как всегда, заготовил рабочую таблицу для всех текстов (подлинник, два чужих перевода и пустая колонка для своего): строчка против строчки. И начинаю размышлять.

Мелодия известна. Размер простой, трехстопный ямб. Рифма перекрёстная. Строфа – сдвоенный катрен, восьмистишие. Всего четыре таких строфы. Никаких технических сложностей нет. Но техника – это потом, это мы умеем. Начнём с главного: с «прозрачности». Что хочет сказать автор о своём герое? Каков он из себя, этот самый

«я»? Как мне к нему относиться, чтобы потом передать своё отношение и читателю, и исполнителю?

Для удобства разбиваю все тексты на четыре строфы. Будем рассматривать по очереди четыре таблицы.

Итак, первая строфа оригинала (и подстрочника).

Слова Вильгельма Мюллера (1827)

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauss.
Das Maedchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh' -
Nun ist die Welt so truebe,
Der Weg gehuellt in Schnee.

Дословный перевод с немецкого

Чужим я вселился,
чужим я снова уйду.
Май был ко мне благосклонен
букетами цветов.
Девушка говорила о любви,
(а) мать вовсе о свадьбе –
теперь (же) мир так мрачен,
дорога покрыта снегом.

Перевод Лидии Воскресенской

Чужим пришел сюда я,
чужим покинул край;
Из роз венки сплетая
был весел щедрый май.
Любовь сулила счастье,
уж речь о свадьбе шла,
Теперь кругом ненастье,
от снега даль бела.

Перевод Ларисы Шульц

Чужим пришел к тебе я,
и ухожу чужим.
Веселый май украсил
меня венком цветным.
Люблю - шептала дева,
и к свадьбе дело шло,
но мрак сейчас, и путь мой
метелью занесло.

Перевод Эрнста Левина (05.02.2010)

Чужим пришел сюда я,
чужим уйти готов.
Я был осыпан в мае
букетами цветов.
"Любовь!" – ты говорила,
а мать: "Законный брак!"
А нынче так уныло:
зима, и снег, и мрак.

Сразу возникают два вопроса:

1. Чужим я вселился, чужим я снова уйду. Он сам хочет уйти, поскольку ему здесь все чужие? Или он хочет остаться, но его вынуждают уйти, поскольку он всем здесь чужой? В мае встретили прекрасно, но за полгода совсем уж худо стало... А почему? И, кстати, ошибка в переводе № 1: не покинул, а покину.

2. Девушка говорила о любви, а мать вовсе о свадьбе. Обе переводчицы слово **gar (вовсе)** поняли как **sogar (даже)**. Получился совсем другой смысл: усиление вместо противопоставления, согласие вместо возражения! Если я говорю: «и она меня любит, и её мать **даже** на свадьбу согласна» – это одно дело: все трое счастливы! А если я говорю: «она-то меня любит, а вот её мамаша **вовсе** не о любви думает, а только чтоб дочку замуж выдать! Вот, мол, сперва вы обвенчайтесь, а потом любитеесь на здоровье! А это мне ооччень не нравится!..» Наверно, полгода отбивался парень, а потом всё же удрал. Ну, они всё-таки трахались втихаря – вот же он прямо из её спальни ночью рванул, но сколько можно тянуть с «законным браком»!

Другие времена были... Сейчас говорят: «Переспать – ещё не повод для знакомства»... А тогда... 1827 год? Пушкин как раз «Евгения Онегина» писал... Ну, до Онегина наш «молодой повеса» не дотягивает. До Ленского тоже, хоть и у него *«вольнoлюбивые мечты»*. Романтика? «Всегда восторженная речь и кудри черные до плеч»? Не-а. Парень он простой. Даже не разночинец. На трепетного Гётевского Вертера он ещё меньше похож. Кем бы это его вообразить?.. А вот, пожалуй, кто сгодится, так это Роберта Бернса бродяги! Например, Финдлей в переводе Маршака!

Тебя попробуй в дом впустить...

«Впусти!» – сказал Финдлей.

– Всю ночь ты можешь прогостить.

«Всю ночь!» – сказал Финдлей.

Решено, так я его и буду трактовать. И надеюсь, что Шуберт со мной согласится. А читателям безразлично – и на меня, и на Вильгельма Мюллера им начхать. Для них ведь главный – Шуберт: чтобы пелось гладко.

До сих пор помню свой конфуз, когда я писал для институтского оркестра какой-то там «марш энтузиастов»:

«...и можем с гордостью сказать,

что нами юность прожита не зря!»

Как затянуло наше «трио вокалистов» – **штана-а-ами юность прожита не зря!** – так у меня челюсть и отвисла. Быстренько поменял местами два слова: **штою-у-уность нами прожита не зря!** И всё как будто устаканилось. С песнями осторожней надо. Переходим ко второму восьмистишию.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht waelen mit der Zeit,
Muss selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Monderschatten
Als mein Gefaehrte mit,
Und auf den weissen Matten

Such ich des Wildes Tritt.

Я не могу для своих странствий
выбирать время –
я должен сам указать себе путь
в этой темноте.
Тащится (только) лунная тень,
как мой попутчик, вместе со мной,
и на белых полях/лугах
ищу я следы диких (животных).

Нельзя мне медлить доле,
я должен в путь идти,
дорогу в темном поле
я должен сам найти.
За мною вслед тоскливо
лишь тень бредет моя.
В снегу ищу пытливо
следов звериных я.

Не сам я время выбрал
для своего пути,
но в этой мгле дорогу
я должен сам найти.
Лишь тень моя со мною,
да месяц в небесах.
Ищу следы оленьи
в заснеженных степях.

Мне дома не сидится,
душа стремится в путь,
и хочется, как птице,
лететь – куда-нибудь.
Пойду тропой звериной
под голубой луной,
один в тиши пустынной,
лишь тень моя со мной.

В этой строфе всё вроде ясно. То есть, наоборот: всё неясно и у автора, и у обеих переводчиц. Ну не выбирал время, ну сам должен искать дорогу, а куда, зачем и почему

он спешит – не сказано. Бабкины сказки и никакой информации. Правда, картинка красивая – снег, луна, тень как спутница. (Только почему же она **бредёт тоскливо** (в переводе № 1)? Он же не изгнанник, сам сбежал тайком). И зачем ему **«в снегу»** (не **«на снегу»**) **пытливо** искать *следов* оленей – тоже непонятно. Я подозреваю, что эти две строчки Мюллер употребил просто как балласт, для рифмы с двумя красивыми предыдущими, а переводчицы – механически, без всякого смысла, **вслед** за ним. Не хотят же они сказать, что парня гонит в путь жажда приключений, «на неведомых дорожках следы невиданных зверей»? Или он охотник? Всё же сохранию этих зверей из вежливости, в русском песенном звучании: «...звери-и-иной узкою тропой»)»... Итак, остается без ответа только один, третий вопрос:

3. Что же его гонит в путь, такого симпатягу? Но я-то знаю, что его гонит! Я ведь сам назначил этого парня на должность легкомысленного повесы – **его гонит в путь любовь!** *«У любви как у птички крылья»...* *«Любовь свободна, век кочуя, законов всех она сильнее»...* А кроме того, он знает, что легко найдёт себе и другую красотку, и третью... И именно потому я перевёл первый катрен этой строфы так, как перевёл: **Мне дома не сидится!..** Also weiter! Дальше.

Was soll ich laenger weilen,
Dass man mich trieb hinaus?
Lass irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus;
Die Liebe liebt das Wandern -
Gott hat sie so gemacht -
Von einem zu dem andern.
Fein Liebchen, gute Nacht!

Зачем мне быть (здесь) дольше –
пока меня выгонят отсюда?
Пусть глупые (помешанные) собаки
воют у дома своего хозяина.
Любви присуще странствовать –
так Бог её создал –
от одного к другому.

Нежная милашка, спокойной ночи!

Здесь больше ждать не стоит,
не то прогонят прочь.
Пускай собаки лают
у входа в дом всю ночь.
Кто любит, тот блуждает,
таков закон судьбы;
приюта он не знает,
таков закон судьбы.

Зачем мне ждать тоскливо,
покуда скажут – прочь?
Пусть воют псы у входа
хозяйские всю ночь.
Любовь движенье любит,
все новый ищет рай.
Так ей велели боги.
Спи, милая, прощай!

Зачем, как пёс дворовый,
стареть, ваш дом храня,
покуда в день суровый
не выгонят меня?
Любовь движенья хочет,
порыв в себе тая!
Прощай, спокойной ночи,
любимая моя.

4. Почему обе переводчицы проигнорировали слово «irre»? Похоже, будто они текст не читали, а только воспринимали на слух и, недостаточно зная немецкий, вместо **«irre Hunde»** (сумасшедшие, ненормальные, глупые, бестолковые собаки) услышали созвучное **«ihre Hunde»** (ваши собаки)? Но тогда было бы уместней «ваша собака» – не стоя же охраняет тёщин дом! И чего она воет и лает всю ночь, если не глупая? Странно, непонятно и нелогично. Надо как-то иначе переосмыслить. Ну, например, так. Служил верный пёс много лет, состарился, нюх потерял, сторожит плохо. Хозяин и выгнал его. Как в «Бременских

музыкантах» А он, бедный, не понимает, в чём дело, и воеет с горя. «Вот так и я, – думает наш Финдлей. Сколько можно тянуть резину и обещать жениться? В конце концов выгонит меня несостоявшаяся тёща. Жалко девку, конечно, я же её и в самом деле люблю, славненькую такую... Ну да свет на ней клином не сошёлся. Пора смываться потихоньку»...

5. Fein Liebchen, gute Nacht! Очень красноречивое обращение! **Fein Liebchen!** С явственным ироническим оттенком! Это вроде как вместо «дорогая» сказать «дорогуша», вместо «друг мой» – «дружок», вместо «милая» – «милка», вместо «любимая, прекрасная, родная...» – «красотка, душка, крошка, куколка»... Надо найти какой-то компромисс: без цинизма, но и без преувеличенных нежностей... Вот что я, пожалуй, сделаю. Здесь, в этой строфе, пусть он назовёт её «любимая моя» – вполне искренно и сердечно. Но у нас есть ещё одна строфа:

Will dich im Traum nicht stoeren,
Waer' schad' um deine Ruh,
Sollst meinen Tritt nicht hoeren –
Sacht, sacht die Tuere zu!
Schreib' im Voruebergehen
Ans Tor dir: “Gute Nacht!”
Damit du moegest sehen,
An dich hab ich gedacht.

Я не хочу мешать тебе спать,
жаль твоего покоя/отдыха.
Не слушай моих шагов –
тихо/осторожно закрою дверь.
Напишу, проходя мимо,
на воротах «Спокойной ночи!»
Чтоб ты могла увидеть (понять):
я думал о тебе.

К чему мешать покою,
будить тебя к чему?
Я тихо дверь закрою,
уйду в ночную тьму.
Пишу тебе над дверью:

«Мой друг, спокойно спи», –
То знак, о чем теперь я
грущу, бродя в степи.

Ничем не потревожу
твой сладкий сон, поверь.
Шаги мои неслышны.
Закройся тихо, дверь!
Смотри – «Спокойной ночи»
я на воротах пишу,
чтоб знала ты - твой образ
всегда в душе ношу.

Я, сон твой не нарушив,
тихонько ухожу,
а на дверях снаружи
красиво напишу:
«Прощай, спокойной ночи!» –
чтоб знала: я тебя
Любил, милашка, очень
и ухожу любя...

И в этой, самой главной строфе, когда любимая спит, а он, гад, смывается на цыпочках (может, даже с ухмылкой посылая воздушный поцелуй) – пусть он обязательно употребит более фамильярное слово – «крошка», «красотка», «милашка» или что-то в этом роде.

Так я и сделал. Правда, сначала в предпоследней строчке фигурировала «крошка» (слишком по-ковбойски), потом – «красотка» (показалось, что слишком по-французски. И наконец – милашка: вроде, поменьше циничной игривости, звучит простецки, но менее фривольно.

6. Schreib' im Voruebergehen... Замечу к слову: переводил я с оригинала, второй колонки – подстрочника – в моих табличках не было. Как нет её и на форуме в сети, куда я 6 февраля 2010 г. поместил готовый перевод (<http://berkovich-zametki.com/Forum2/viewtopic.php?f=28&t=1241>) – это сейчас, специально для читателей данной заметки, я её добавил. А тогда, переводя прямо с оригинала, я почему-то

(возможно, неосознанно подражая двум прежним переводчицам) пренебрёг громоздкой и неуклюжей конструкцией **«im Voruebergehen»** (проходя мимо, мимоходом, походя). Просто выбросил, не придавая значения. И начало последней строфы выглядело так:

*Шагов моих не слушай,
я лампу погашу,
и, сон твой не нарушив,
над дверью напишу...*

То есть, сплошная забота и бережность – как бы не разбудить бедняжку – и никакой иронии (как и в прежних переводах). Но когда я начал писать эту заметку и внёс в таблицу подстрочник, мне это бросилось в глаза: **«Напишу на воротах, проходя мимо»**, мимоходом, небрежно этак, между прочим... Ах ты, каналья, – думаю. – Так ты ради шутки! Да ведь он, впрочем, и не скрывает: пишет «ухожу любя», а сам ухмыляется: «Пусть она читает и верит»! Как же мне втиснуть это самое «мимоходом, походя, для понта»?.. Может быть, так прямо и написать: **«...для хохмы напишу»**? Нет, грубовато и жаргон. Эвфемизм нужен. Ага! Вот находка! Это же внутренний монолог, он сам с собой говорит! Так пусть скажет: «напишу так нежно, старательно, изящненько»...

«Красиво напишу»! – В этом слове уже содержится ирония и насмешка, когда говоришь о самом себе. Например: «Я ослепительно улыбнусь, учтиво поклонюсь, почтительно обращусь, красиво напишу...» – всё это звучит как признание в лёгком лицемерии...

Ещё одну опасность для переводчика таит в себе предварительное знакомство с другими переводами. Вот написала Лидия Воскресенская: *«грющу, бродя в степи»*; написала Лариса Шульц: *«ищу следы оленей в заснеженных степях»*. И я, не вдумываясь, тоже пишу как попугай:

«Пойду тропой звериной и снежной целиной, один в степи пустынной, лишь тень моя со мной».

А какая там, в Австрии-Германии «степь да степь кругом»? Спасибо, «не дремлет Пентагон, он на стрёме»! Поместил я перевод на сайт, сообщил о нём в Гостевой

книге, и вскорости поступили конструктивные отклики сетевых коллег из США, Израиля и Германии. Один резонно поинтересовался, откуда там взялась степь; второй справедливо посетовал, что тень-спутница была не простая, а лунная на снегу, так поэтично. И жалко, что у меня луна исчезла. Спасибо им – я немедленно **«в степи»** переправил на **«в тиши»**, а вместо строчки **«и снежной целиной»** написал **«под голубой луной»** – пустячок, а приятно.

Правда, не все отклики читателей оказались конструктивными. Один из них категорически отвергал мою трактовку образа лирического героя. **«Герой не легковесный бродяга, – писал он, – а трагическая личность, неодолимая страсть которой к новому и неизведанному заставляет его бросать всё насиженное, удобное и приятное и отправиться в неизвестном направлении, несмотря на сопряжённые с этим потери в прошлом и лишения и тяготы в будущем».**

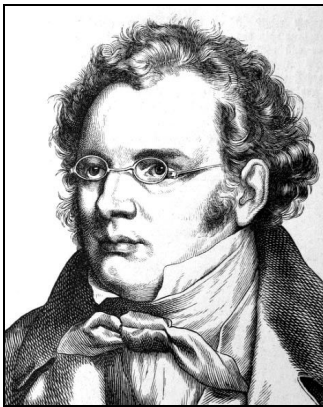
К сожалению, никакими аргументами критик своё утверждение не подкрепил. Мне оставалось только гадать, что мне напоминает эта фраза и кого, в случае её справедливости, должен напоминать герой песенки Шуберта – Мюллера. Увы, ничего не приходило в голову, кроме школьных учебников времён соцреализма да ещё почему-то красавчика Че Гевары...

В заключение печально вздохну: как много всё-таки прощается авторам текстов к прекрасным музыкальным произведениям – песням вплоть до гимнов, либретто опер и оперетт... И к старым, и к новым... Слишком мы снисходительны к небрежности. Нельзя канонизировать древние переводы, нужно их улучшать. И сугубо личное мнение: лучшие песенные шедевры, где слова с музыкой органично и гармонично создают зримую картину, удаются бардам, авторам и мелодии, и текста. Если попросите меня привести пример песенки, которую я готов слушать бесконечно, я назову песню одной моей ровесницы. Сейчас некоторые слова этой песенки (я называю её «японская») изменены, но приведу тот вариант, в котором впервые её услышал:

Какой большой ветер напал на наш остров,
С домишек сдул крыши, как с молока пену,
И если гвоздь к стенке прижать концом острым,
Без молотка, сразу, он сам войдет в стену.
Сломал ветлу ветер, разрыл в саду гряды,
Аж корешок редьки из почвы сам вылез,
И, подкатясь боком к соседнему саду,
В чужую влез грядку и там опять вырос.

А шторм унес в море десятка два шлюпок,
А рыбакам горе: не раскурить трубок,
А раскурить надо, да вот зажечь спичку –
Как на лету взглядом остановить птичку.

Какой большой ветер, ах, какой вихрь,
А ты сидишь прямо, а ты сидишь тихо.
И нет такой силы, чтобы тебя стронуть,
Скорей Нептун слезет со своего трона.
(Новелла Матвеева)



Франц Шуберт 1827 Вильгельм Мюллер

«Спокойной ночи!» из вокального цикла «Зимний путь»

Слова Вильгельма Мюллера	Перевод Лидии Воскресенской	Перевод Ларисы Шульц	Перевод Эрнста Левина (2010)

Песенка Франца Шуберта

Fremd bin ich eingezogen, Fremd zieh ich wieder aus. Der Mai war mir gewogen Mit manchem Blumenstrauss. Das Maedchen sprach von Liebe, Die Mutter gar von Eh' - Nun ist die Welt so truebe, Der Weg gehuellt in Schnee.	Чужим пришел сюда я, чужим покинул край; Из роз венки сплетая был весел щедрый май. Любовь сулила счастье, уж речь о свадьбе шла, Теперь кругом ненастье, от снега даль бела.	Чужим пришел к тебе я, и ухожу чужим. Веселый май украсил меня венком цветным. Люблю - шептала дева, и к свадьбе дело шло, но мрак сейчас, и путь мой метелью занесло.	Чужим пришел сюда я, чужим уйти готов. Я был осыпан в мае букетами цветов. "Любовь!" - ты говорила, а мать: "Законный брак!" А нынче так уныло: зима, и снег, и мрак.
Ich kann zu meiner Reisen Nicht waehlen mit der Zeit, Muss selbst den Weg mir weisen In dieser Dunkelheit. Es zieht ein Mondenschatten Als mein Gefaehrte mit, Und auf den weissen Matten Such ich des Wildes Tritt.	Нельзя мне медлить доле, я должен в путь идти, Дорогу в темном поле я должен сам найти. За мною вслед тоскливо лишь тень бредет моя. В снегу ищу пытливо следов звериных я.	Не сам я время выбрал для своего пути, но в этой мгле дорогу я должен сам найти. Лишь тень моя со мною, да месяц в небесах. Ищу следы оленьи в заснеженных степях.	Мне доме не сидится, душа стремится в путь, и хочется, как птице, лететь - куда-нибудь! Пойду тропой звериной под голубой луной - один в тиши пустынной, лишь тень моя со мной.
Was soll ich laenger weilen, Dass man mich trieb hinaus? Lass irre Hunde heulen Vor ihres Herren Haus; Die Liebe liebt	Здесь больше ждать не стоит, не то прогонят прочь, Пускай собаки лают у входа в дом всю ночь. Кто любит, тот	Зачем мне ждать тоскливо, покуда скажут - прочь? Пусть воют псы у входа	Зачем, как пёс дворовый, стареть, ваш дом храня,

das Wandern - Gott hat sie so gemacht - Von einem zu dem andern. Fein Liebchen, gute Nacht!	блуждает, таков закон судьбы; Приюта он не знает, таков закон судьбы.	хозяйские всю ночь. Любовь движенье любит, все новый ищет рай. Так ей велели боги. Спи, милая, прощай!	покуда в день суровый не выгонят меня? Любовь движенья хочет, Порыв в себе тая! Прощай, спокойной ночи, Любимая моя.
Will dich im Traum nicht stoeren, Waer' schad' um deine Ruh, Sollst meinen Tritt nicht hoeren - Sacht, sacht die Tuere zu! Schreib' im Voruebergehen Ans Tor dir: "Gute Nacht!" Damit du moegest sehen, An dich hab ich gedacht.	К чему мешать покою, будить тебя к чему? Я тихо дверь закрою, уйду в ночную тьму. Пишу тебе над дверью: "Мой друг, спокойно спи,"- То знак о чем теперь я грущу, бродя в степи.	Ничем не потревожу твой сладкий сон, поверь. Шаги мои неслышны. Закройся тихо, дверь! Смотри - "Спокойной ночи" я на вратах пишу, чтоб знала ты - твой образ всегда в душе ношу.	Я, сон твой не нарушив, тихонько ухожу, а на дверях снаружи красиво напишу: "Прощай, спокойной ночи!"- Чтоб знала - я тебя любил, милашка, очень и ухожу любя...



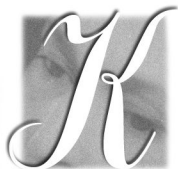
Джером Дэвид Сэлинджер Над пропастью во ржи

Перевод с английского*

Якова Лотовского

Продолжение. Начало в № 2(3)

9



ак только я сошел с поезда на Пэнн-стэйшн, сразу направился в телефонную будку. Захотелось звякнуть хоть кому-нибудь. Чемоданы я оставил снаружи, чтобы были видны, но, войдя в будку, я понял, что звонить мне некому. Мой брат Д.Б. в Голливуде. Сестренка Фиби ложится баиньки около девяти – сейчас с ней нельзя. Она была бы рада, если б я ее разбудил, но беда в том, что трубку возьмет не она, а кто-нибудь из предков – ей не положено. Значит, и это отпадало. Хотел позвонить Джейн Галлахер, узнать у ее мамы, когда Джейн приезжает на каникулы, но передумал. Все-таки поздновато для такого звонка. Потом решил звякнуть одной девице, с которой я довольно часто встречался – Сэлли Хэйес. Я знал, что у нее каникулы уже начались – она написала мне письмо, ужасно длинное и понтовое, приглашала прийти к ней в сочельник помочь украсить елку и т. д. и т. п. Но я боялся, что трубку возьмет ее маман. А она знакома с моей матерью, и я представил себе, как она сломя голову бросится звонить моей, что я в Нью-Йорке. К тому же, я не очень жаждал разговаривать с миссис Хэйес. Она как-то сказала Сэлли, что я невоспитанный. Сказала, что я невоспитанный и непутевый. Потом думал позвонить одному чуваку, с которым учился в Хутонской школе, Карлу Люсу, но я его недолюбливал. Короче, никому я так и не позвонил. Минут

* Перевод осуществлен с издания J.D. Salinger “The Catcher In The Rye”. Little, Brown & Company. Boston-Toronto-London, 1991.

через двадцать я вышел из будки, взял чемоданы, пошел через туннель к стоянке такси и взял машину.

И до того же, блин, растяпа, что назвал водителю наш обычный адрес. Я же собрался перекантоваться пару дней в отеле и не показываться дома, пока не начнутся каникулы, – совсем вылетело из головы. До меня это дошло, когда мы уже проехали полпути через парк. Я ему говорю:

– Послушайте, если можно, поверните обратно, я вам дал не тот адрес. Мне надо в другую сторону, в центр.

Но водитель попался ушлый.

– Здесь нельзя поворачивать, Мак. Одностороннее движение. Теперь надо ехать аж до Девяностой улицы.

Мне неохота было пререкаться.

– О'кей, – говорю. И тут вспомнил вдруг: – Скажите, вы знаете этих уток, что на озере у Южного выхода Сентрал-парка? Маленькое такое озерко? Вы случайно не в курсе, куда они деваются, эти утки, когда озеро замерзает? Может, знаете случайно?

Я понимал: откуда ему знать, – ну, а вдруг, мало ли.

Он обернулся и посмотрел на меня, как на придурка.

– Ты что, братец, – говорит, – издеваешься, что ли?

– Что вы! – говорю. – Мне просто интересно, и все дела.

Он больше ничего не сказал, и я тоже. Когда мы выехали из парка на 90-ю улицу, он говорит:

– Так, братец, а теперь куда?

– Понимаете, дело в том, что я не хочу селиться в отелях на Ист-Сайде, наткнешься еще на кого-нибудь из знакомых. Я путешествую инкогнито, – говорю. Ненавижу пошлые фразы типа «путешествую инкогнито». Но когда я имею дело с пошлыми людьми, сам веду себя пошло. – Вы, случайно, не в курсе – какой оркестр играет у Тафта или в «Нью-Йоркере»?

– Без понятия, Мак.

– О'кей, тогда везите меня в «Эдмонтон», – говорю.
– А не остановиться ли нам и выпить по коктейлю? Я угощаю. Бабки есть.

– Нельзя, Мак. Извини.

Чувак положительный, ничего не скажешь. Главное, высокоморальный.

Мы приехали в «Эдмонтон», и я снял номер. Еще в машине я надел свою красную охотничью шапку, на кой черт не знаю, но потом сбросил, чтоб не приняли за шизика и все такое. Но весь юмор в том, что в этом отеле оказалось полно всяких шизоидов и извращенцев. Сплошной дурдом.

Они мне дали совсем дерьмовый номер, из окна ничего не видно, одни задворки. Но мне было все равно. Слишком было паршиво на душе, чтобы обращать внимание на вид из окна. Меня провел в номер коридорный – старик лет шестидесяти пяти. Он нагнал на меня еще большую тоску, чем этот номер. Он был из тех лысых, что зачесывают волосы сбоку, чтобы прикрыть плешь. По мне уж лучше ходить лысым. И ничего себе работенка для старика – таскать чьи-то чемоданы на седьмом десятке жизни и ждать, когда тебе подадут на чай? Наверно, он был не шибко грамотный и все такое. В общем, жуткое дело.

Когда он ушел, я долго стоял у окна, не снимая куртки и так далее. А что еще было делать? Вы даже не представляете, что творилось в окнах напротив. Хоть бы потрудились опустить шторы. Один чувак, на вид вроде приличный, седой, в одних трусах отмачивал такое, что трудно поверить. Сначала он положил свой чемодан на кровать. Потом стал доставать оттуда женские шмотки и надевать на себя. Чисто женские шмотки – всякие там шелковые чулки, туфли на каблуках, бюстгальтер, пояс для чулок со свисающими резинками, всякое такое. Потом натянул на себя очень тесное черное вечернее платье. Ей-богу! Потом стал ходить взад-вперед мелкими шажками, как ходят женщины, курить сигарету и наблюдать себя в зеркале. Кроме него в номере никого не было. Разве что кто-нибудь в ванной – мне отсюда не было видно. А в окне прямо над ним мужчина и женщина прыскали друг в друга водой изо рта. Может, не водой, а виски – не знаю, что у них там было в стаканах. Сначала он хлебнет и прыснет на нее, потом она на него, и так по очереди. Клянусь! Вы бы на них посмотрели: хохочут до истерики, будто смешнее ничего в жизни не знали. Гостиница просто кишела уродами, кроме

шуток. Я, наверно, был здесь единственный нормальный тип, что не такая уж великая честь. Хоть бери да шли телеграмму старине Стрэдлэйтеру, чтобы первым же поездом выезжал в Нью-Йорк. Он был бы тут королем, в этом отеле.

Хочешь – не хочешь, а будешь следить за такой мурой не отрываясь. А барышня эта, между прочим, которой прыскали воду в лицо, была даже очень ничего. С этим у меня вообще проблема. В душе я наверно самый большой на свете сексуальный маньяк. Представляю себе, какие только *пакости* я мог бы проделывать, подвернись только случай. Я вполне допускаю, что можно ловить кайф, когда вы оба с подругой пьяны и прочее, и прыскаете друг другу в морду водой или еще чем. Хотя по идее это мне не нравится. Чем-то не тем пахнет. По-моему, если тебе не нравится девчонка, зачем перед ней выдрючиваться; а если нравится она, то нравится и ее лицо, а раз нравится лицо, то зачем делать такую фигню: прыскать ей воду в лицо? Но беда в том, что иногда и от пакостей ловишь кайф. Да и сами они хороши, девчонки – ты стараешься не позволять себе особых гадостей, стараешься не осквернить что-то хорошее, а они... Была у меня одна такая пару лет назад – еще хуже меня. Блин, такая оторва! Мы иногда даже получали кайф от гнусных вещей. Вообще-то секс такая штука, в которой я не очень-то разбираюсь. Никогда не поймешь что там к чему. Я вечно устанавливаю для себя правила сексуального поведения и сам же нарушаю. В прошлом году положил себе за правило, что пора кончать выпендриваться перед девчонками, на которых мне плевать. И сам же нарушил через пару дней – да в тот же *вечер* нарушил, если честно! Всю ночь обжимался с жуткой кривлякой, звали ее Анна-Луиза Шерман. Нет, секс – это такая штука, в которой я не понимаю что к чему. Ей-богу, не понимаю.

Я все стоял и прикидывал, как бы это звякнуть старушке Джейн по междугородке, прямо к ней в колледж, чем звонить ее мамаше и выспрашивать, когда она придет. Звонить в школы по ночам, конечно, не положено, но я все продумал. Скажу, что я ее дядя, если кто другой возьмет трубку. Я скажу, что ее тетя только что погибла в аварии, и я

должен срочно поговорить с племянницей. Этот номер прошел бы. Не позвонил я только потому, что был не в тонусе. А когда ты не в тонусе, ничего путного не выйдет.

Потом я сел на стул и выкурил пару сигарет. Должен доложить, чувствовал себя препаршивенько. И тут пришла одна идея. Я стал рыться в бумажнике, искать адрес – его дал мне один чувак. Я с ним познакомился летом на вечеринке. Он учился в Принстоне. Наконец нашел этот клочок. Он сильно замызгался там в бумажнике, но разобрать можно было. Это был адрес одной особы, не такой уж и шлюхи и все такое, но этот чувак из Принстона говорил, что она иногда не отказывала. Однажды он привел ее на танцы в Принстон, так его за это чуть не вытурили. Она работала стриптизеркой в кабаре или типа того. Короче, я подошел к телефону и позвонил ей. Звали ее Фэйт Кэвендиш, и жила она в отеле «Стэнфорд Армс», на углу 65-й и Бродвея. Трущоба какая-нибудь.

Сначала я решил, что ее нет дома, типа того. Никто не отвечал. Наконец кто-то взял трубку.

– Алло, – сказал я. Я говорил басом, чтобы она не догадалась о моем возрасте и прочее. У меня и без того голос довольно низкий.

– Алло, – отвечает женский голос не очень-то приветливо.

– Это мисс Фэйт Кэвендиш?

– Кто это? – спрашивает она. – Кто это звонит в такое время, черт возьми?

Я немного стухнул.

– Да, я понимаю, что поздно, – говорю я очень таким взрослым голосом. – Я надеюсь, вы простите, но мне необходимо поговорить с вами.

И все это таким, блин, светским тоном. Что ты!

– Кто это? – спрашивает она.

– Видите ли, вы меня не знаете, но я друг Эдди Бердселла. Он рекомендовал мне, если я окажусь в городе, непременно встретиться с вами на один-два коктейля.

– Кто? Вы друг кого?

Блин, прямо какая-то тигра! Рыком рычит на меня.

– Эдмунда Бердселла. Эдди Бердселла, – говорю. Я не помнил, как его точно – Эдмунд, Эдвард. Только раз его и видел на этой идиотской вечеринке.

– Не знаем таких, Джек. И если вы думаете, что мне приятно вскакивать среди ночи...

– Эдди *Бердселл*? Из Принстона? – втолковываю ей.

Слышно было как она бормочет фамилию, вспоминая.

– Бердселл, Бердселл... из Принстона... Из принстонского колледжа?

– Точно, – говорю.

– Так вы из принстонского колледжа?

– Вроде того.

– О!.. А как там Эдди? – говорит она. – Но, Боже, что за странные манеры звонить в такое время!

– Эдди в порядке. Просил передать вам привет.

– Хорошо. Спасибо. Передайте и ему привет, – говорит она. – Он парень что надо. Как он поживает?

Она вдруг подобрела на глазах.

– Да все так же. Сами знаете, – говорю. Какого беса *мне* знать, как он там поживает. Я его, в общем, и знать-то не знаю. Не знаю даже учился ли он еще в Принстоне. – Слушайте, – говорю, – может, нам встретиться все же и выпить по коктейлю?

– Да вы представляете себе, который час? – говорит она. – И позвольте узнать, как вас зовут? – Она почему-то вдруг заговорила с английским акцентом. – Голос у вас что-то очень молодой.

Я засмеялся.

– Благодарю за комплимент, – говорю так, будто я самый галантный чувак. – Меня зовут Холден Колфилд. – Надо было, конечно, назваться иначе, но я не сообразил.

– Видите ли, мистер Коффл, я не привыкла ходить на свидания по ночам. Я ведь девушка трудящаяся.

– Так ведь завтра воскресенье, – говорю.

– Ну и что? Мне хорошенько выспаться надо. Разве не понятно?

– А я думал, что мы с вами выпьем по коктейлю. Не так ведь и поздно.

– Вы очень милы, – говорит она. – Откуда вы звоните? Где вы сейчас?

– Я? Я из автомата, – говорю.

– Ага, – сказала она. Потом была долгая пауза. – Знаете, я буду очень рада встретиться с вами, мистер Коффл. Голос у вас привлекательный. Судя по голосу, вы симпатичный человек. Но теперь очень уж поздно.

– Я могу приехать к вам.

– Что ж, все бы хорошо, и мы бы выпили по коктейлю. Но моя подружка по комнате заболела. Она весь вечер маялась, не могла уснуть. Только-только закрыла глаза, кажется, спит. Вы понимаете?

– Да. Это плохо.

– Где вы остановились? Может, нам завтра с вами выпить коктейль?

– Завтра не могу. Я только сегодня свободен, – сказал я.

Вот болван! Зачем я так сказал.

– Ах, очень жаль!

– Передам от вас привет Эдди.

– Передадите? Вот спасибо. Надеюсь, вам весело будет в Нью-Йорке. Потрясающий город.

– Я знаю. Спасибо. Доброй ночи, – сказал я ей и повесил трубку.

Блин, все сам испортил. Можно было все же как-то выпить с ней коктейль и все такое.

10

Было еще довольно рано. Не скажу точно, который час, – короче, не так уж поздно. Вот чего я не терплю – так это ложиться спать, когда ни капли не устал. Я открыл чемоданы, достал свежую рубашку, пошел в ванную, помылся и сменил рубашку. Дай, думаю, схожу вниз, погляжу, что за фигня у них там в «Сиреневом зале». Там у них ночной клуб при гостинице, называется «Сиреневый зал».

Пока я менял рубаху, все думал: а не позвонить ли моей сестренке Фиби? Ужас как хотелось поговорить хоть с одним толковым человеком. Но тут был риск, все-таки она еще малышка – спит уже и не подойдет к телефону. Можно

было бы, конечно, бросить трубку, если подойдут предки, но этот номер бы мне не прошел. Они все равно узнали бы меня. Мама всегда догадается. Интуиция. Но жуть как хотелось хоть немножко поболтать со старушечкой Фиби.

Вы бы ее видели. Такое хорошее, славное дитя вы наверное в жизни не встречали. Такая умница! Думаю, у нее в школе одни отличные оценки с первого дня. Надо признать, что в семье я один такой тупица. Старший брат у меня писатель и все такое, а мой братишка Алли – он умер, я говорил – тот был вообще чудо. Я один такой тупица. Зато посмотрели бы вы на старушечку Фиби. Волосы у нее рыжеватые, но не такие, как у Алли. Летом у нее короткая стрижка, и она заводит их за уши. Ушки у нее маленькие, чудные. Зимой волосы у нее отрастают. Иногда мама заплетает их, иногда нет, и все равно красиво. Ей всего десять. Худенькая, вроде меня, но очень ладная. Ей бы в фигурное катание. Я как-то смотрел в окно, как она переходит через улицу в парк и подумал: ей бы в фигуристку – ладненькая, легкая. Она бы вам понравилась. Скажешь ей что-нибудь, она тут же схватывает о чем речь. Ее вполне можно брать с собой куда угодно. Например, поведешь ее на дерьмовую картину – она сразу понимает: картина – дерьмо. А сводишь на хорошую, она понимает, что картина – класс. Мы с Д.Б. повели ее как-то на французский фильм «Жена пекаря», там играет Раймю. Она обалдела. Но ее любимый фильм «39 ступеней», с Робертом Донатом. Она эту картину знает наизусть, я ее водил смотреть раз десять. Например, когда старина Донат прячется на шотландской ферме от полиции и т. д. и т. п., Фиби громко произносит вместе с шотландцем этим, который на экране: «Вы едите селедку?» Весь диалог знает назубок. А когда этот профессор, который по фильму немецкий шпион, тычет Роберту Донату обрубок своего мизинца, Фиби вперед него тычет передо мной из темноты *свой* мизинчик. Умница. Вам бы она понравилась. Иногда, правда, бывает немного возбужденная. Слишком чувствительная для ребенка. Это есть. А еще она все время сочиняет книжки. Только никогда не дописывает. Там все про девочку по имени Хэйзл Уэзерфилд, но старушка Фиби

называет ее Хэзл. Хэзл Уэзерфилд – это девочка-сыщик. Она вроде бы сирота, но вдруг возникает как бы отец, короче, какой-то взрослый. Это «высокий привлекательный джентльмен лет двадцати». Обалдеть можно! Фиби есть Фиби. Клянусь, она бы вам понравилась. Она была умницей даже когда была совсем крохой. Когда старушка Фиби была крошкой, мы с Алли брали ее в парк с собой, особенно по воскресеньям. У Алли была парусная лодка, он любил возиться с ней по воскресеньям, и мы всегда брали с собой старушку Фиби. Она надевала белые перчатки и шла между нами, как истинная леди. Когда мы с Алли о чем-либо там говорили, старушечка Фиби всегда вслушивалась. Иногда забудешь, что она здесь, все-таки совсем кроха, но она всегда напомнит. Вечно встревала. Толкнет меня или Алли и спросит: «Кто? Кто это сказал? Бобби или леди?» И приходится объяснять, а она на это: «О!» – и продолжает слушать. Алли тоже от нее балдел. В смысле – он любил ее тоже. Теперь ей уже десять, она не такая уж малышка, но все равно от нее все обалдевают – которые, конечно, понимают толк.

Короче, мне жутко хотелось поговорить с ней по телефону. Но я очень боялся нарваться на предков, и они поймут, что я в Нью-Йорке и что меня поперли из школы и все такое. Так что я надел чистую рубашу, привел себя в порядок и спустился лифтом в холл посмотреть как там и что.

Там почти никого не было, если не считать каких-то типов сутенерского вида и блондинок-потаскушек. Из «Сиреневого зала» доносились звуки оркестра, и я пошел туда. Народу было не густо, но мне все равно дали дерьмовый столик – с самого краю. Эх, надо было сунуть официанту бакс. В Нью-Йорке, блин, все делается через бабки, это всякий знает.

Оркестр был лажовый – Бадди Сингера. Ужасно громкий, слишком много меди – сплошной грохот. Людей моего возраста в зале почти никого. Вообще никого. Все больше какие-то пожилые пижоны со своими дамами. Рядом, правда, за столиком три osoby лет где-то под тридцать. Все три довольно страшненькие, по шляпкам

видно, что приезжие. Правда, одна из них, блондинка, вроде так ничего, и я начал как бы кидать на нее косяки, но тут подошел ко мне официант. Я заказал скотч-виски с содовой и попросил не разбавлять. Я говорил скороговоркой, а то когда мямлишь, они поймут, что тебе меньше двадцати одного, и спиртного не дадут. Но все равно вышла закавыка.

– Простите, сэр, – говорит. – У вас есть документ, где указан ваш возраст? Водительские права, например?

Я окатил его ледяным взглядом, будто он меня смертельно оскорбил, и говорю:

– Разве я похож на несовершеннолетнего?

– Простите, сэр, но нам не полагается...

– Ладно, ладно, – говорю. А сам думаю, ну вас на фиг, еще вляпаешься. – Принесите мне кока-колы.

Он повернулся уходить, но я его позвал.

– Не могли бы вы добавить туда чуточку рома или чего-нибудь? – попросил я его. Попросил очень вежливо и все такое. – Нельзя же сидеть в таком значном месте и чтобы ни в одном глазу? Хоть капельку рома или чего-нибудь там?

– Нет. Я очень извиняюсь, сэр, – отрезал он и ушел. И я на него не был в обиде. Он может потерять работу, если принесет выпивку несовершеннолетнему. Я же, черт меня возьми, несовершеннолетний!

Я начал опять бросать косяки на этих трех чучел за соседним столиком. Точнее, на блондинку. Остальные две были страшной войны. Но я не пилился, как дурак. Наоборот, я окинул всех троих равнодушным взглядом и все такое. В ответ на это они все втроем стали хихикать, как идиотки. Наверно решили, что я слишком молодой, чтобы кидать на женщин косяки. Мне стало противно – не *жениться* же на них собираюсь. Мне бы в ответ выразить им презрение, но мне ужасно хотелось потанцевать. Иногда мне жутко хочется танцевать, как сейчас, например. Я подвалил к ним, наклонился и говорю:

– Девушки, может кто потанцевать желает? – Причем, спросил не нахально и все такое, а очень даже деликатно. У них, у дур, возник небольшой переполох. Они еще больше захихикали. Кроме шуток, три полные идиотки.

– Может, станцуем разок, а? Давайте. – Мне ужасно хотелось потанцевать.

Наконец блондинка встала, видно, поняла, что именно ее я приглашал. Мы вышли на танцевальный паркет. С теми двумя мымирами, чуть ли не истерика случилась. Я бы в их сторону и глазом не повел.

Но игра стоила свеч. Танцевала блондинка – высокий класс. С лучшей партнершей я в жизни не танцевал. Кроме шуток, иногда дура душой, а как выйдет танцевать – полный отпад. А бывает наоборот, вроде симпатичная, и вдруг начинает *тебя* вести, или вообще не в зуб ногой, – с такой лучше уж сидеть и выпивать.

– Вы неслабо танцуете, – говорю ей. – Вполне могли бы стать «профи». Запросто. Я как-то танцевал с «профи», было дело. Вы лучше ее в два раза. Может, слышали таких – Марко и Миранда?

– Что? – Она даже не слушала меня. Все смотрела по сторонам.

– Я говорю: вы слышали таких – Марко и Миранда?

– Не знаю. Нет. Не слышала.

– Это танцоры. Она танцорка. Но не очень такая уж классная. То есть она танцует – все в порядке, но все-таки не очень классно. Знаете, как понять, что у тебя классная партнерша?

– Вы о чем? – Она совсем меня не слушала. Все внимание по сторонам.

– Я говорю: знаете, как понять что у тебя классная партнерша?

– Ну...

– Когда держишь руку у нее на спине, и не чувствуешь, что у тебя под рукой и ниже: ни ее ног, ни бедер и т. д. и т. п. – значит она классная партнерша.

Но она не слушала. Я решил помолчать. Мы просто танцевали. Бог мой, как эта дура танцевала! Бадди Сингер и его вонючий оркестр играли «Вся штука в этом» – и даже *они* не могли испортить эту вещь. Обалденная песня. Танцевал я без всяких выкрутасов – ненавижу, когда чуваки выделывают для показухи всякие кренделя во время танца – но я ее вертел по всей площадке, и она всю дорогу четко

была при мне. Смешно, но я думал, что она тоже ловит кайф, но вдруг она понесла какую-то чушь:

– Вчера вечером мы с подругами видели Питера Лорре. Киноартиста. Своими глазами видели. Он покупал газету. Он – прелесть.

– Да, вам повезло, – говорю. – Вам крупно повезло. Вы не представляете даже как вам повезло.

Полная идиотка. Но как танцует! Я не мог удержаться и... это самое... чмокнул в глупую ее макушку, прямо в пробор и все такое. А она вдруг обиделась.

– Это еще что такое?

– Ничего. Просто так. Вы не слабо танцуете, – говорю. – У меня есть сестренка. Она только в четвертом классе. Но танцует так, как никто из живых и мертвых. Вы танцуете не хуже, чтоб я сдох.

– Следите, пожалуйста, за своим языком.

Блин, тоже мне леди! Принцесса нашлась.

– Откуда вы приехали? – спрашиваю. Молчит. Пялятся по сторонам – видно, ждет, что появится Питер Лорре.

– Откуда вы приехали? – повторяю.

– Что? – говорит она.

– Откуда вы приехали? Можете не отвечать, если не хотите. Я не настаиваю.

– Из Сиэтла, штат Вашингтон, – говорит. Сделала мне великое одолжение.

– Вы замечательная собеседница, – говорю. – Вы это знаете?

– Что?

Я умолк. Все равно – как горохом об стенку.

– Хотите станцевать джиттербаг, если сыграют быстрый танец? Настоящий джиттер, без этих жлобских прыжков и прочее – а легонько и красиво. Если оркестр сбавляет быстрый танец, все разойдутся по местам, кроме старичков и толстячков, и нам будет свободней. О'кей?

– Да мне все равно, – говорит. – Кстати, а сколько вам лет?

Тут мне стало скучно.

– Мой бог! И зачем так все портить? – говорю. – Мне уже двенадцать, черт возьми! Я просто крупный мальчик для своих лет.

– Послушайте. Я просила вас следить за своей речью. Мне не нравится, когда разговаривают таким тоном. А то я пойду к своим подругам, поняли?

Я стал дико извиняться, так как оркестр заиграл быстрый танец. Она стала танцевать со мной джиттербаг – очень так легко, красиво и не по-жлобски. То есть высокий класс. Послушная руке – чуть только тронешь. А когда она крутилась, у нее так симпатично вертелась ее небольшая попка и т. д. и т. п. Я прямо балдел. Клянусь. Чуть в нее не втрескался, пока мы танцевали. Вечно у меня так с девчонками. Иногда на нее даже смотреть неохота, видишь – тупица и все, но тут сделает что-нибудь такое, не знаю, милое, и сразу готов в нее влюбиться, и не знаешь уже на каком ты свете. Ох, эти женщины, черт бы их побрал! Кого хочешь, сведут с ума. Честное слово!

Они не пригласили меня к себе за столик – просто невоспитанные, но я все-таки подсел. Блондинку, с которой я танцевал, звали Бернис Крабс или Кребс. А этих уродин звали Марти и Лаверн. Я сказал им, что меня зовут Джим Стил – пошли они на фиг. Я попробовал завязать с ними культурный разговор, но ничего не вышло. Им хоть руки выкручивай – не заговорят. Тупицы все три. И все три вертят головой туда-сюда, будто ждут, что вот-вот появится здесь компания кинозвезд. Думают, что кинозвезды, как только приезжают в Нью-Йорк, только и мечтают пойти сюда, в Сиреневый зал, а не в «Сторк-клуб» или в «Эль-Марокко» и так далее. За полчаса с трудом лишь узнал, где они работают в своем Сиэтле. Оказывается все они из одной страховой компании. Я спросил, нравится ли им их работа, но разве от таких тупиц можно получить вразумительный ответ? Я думал, что эти две уродины, Марта и Лаверн, – сестры, но они жутко обиделись, когда я спросил. Наверно, они не хотели походить друг на дружку, оно и понятно, но очень забавно было видеть.

Я потанцевал со всеми тремя по очереди. Одна мымра, Лаверн, не так уж плохо танцевала, но другая,

которая Марти, просто меня убила. Это все равно, что передвигать статую Свободы по паркету. Одно меня немного позабавило, когда я двигал ее туда-сюда. Я сказал ей, что вон там по залу идет Гэри Купер, киноартист.

– Где? – вскрикнула она и страшно заволновалась. – Где он?

– Эх, вы прозевали! Только что вышел. Надо было сразу посмотреть, когда я сказал.

Она даже остановилась и стала смотреть поверх голов, чтобы увидеть его.

– Вот беда! – сказала она. Причем с таким отчаяньем, что, блин, даже жалко ее стало. Не стоило подначивать. Над некоторыми не стоит издеваться, хоть они того заслуживают.

Юмор в том, что когда мы вернулись к столику, Марти сказала подругам, что Гэри Купер только что был здесь. Блин! Лаверн и Бернис, чуть не покончили с собой, когда услышали такое. Разволновались, спрашивают Марти, рассмотрела ли она его и все такое. Марти говорит – еле успела заметить. Сдуреть можно!

Бар закрывался, но я успел заказать для них по паре порций спиртного, а себе две кока-колы. Весь их стол был уставлен стаканами. Одна мымра, Лаверн, все подначивала меня, что пью только кока-колу. Потрясающее чувство юмора! Она и Марти пили «Тома Коллинза», и это в середине декабря! Сдуреть можно. Для них это была вершина. А блондинка Бернис пила «бурбон» с водой. Хлестала, как лошадь. И все втроем всё высматривали кинозвезд. Даже не разговаривали друг с дружкой. Разве только Марти была чуть поразговорчивей. Несла какую-то чушь, дешевую пошлятину, называла уборную «комнатка для девочек», а старого истасканного кларнетиста из оркестра «душкой», когда он пару раз вставал и ляпал какие-то плоские хохмы. Его кларнет она назвала «дудочкой». Жлобиха. Другая уродина, Лаверн, считала, что она жутко остроумная. Она все просила меня, чтобы я позвонил отцу и спросил от ее имени, свободен ли он сегодня вечером. *Четыре* раза повторила одно и то же, остроумная – дальше некуда! А Бернис, блондинка, все больше помалкивала.

Каждый раз, когда я ее о чем-то спрашивал, она отвечала: «Что?» Любому бы действовало на нервы.

Допив свои напитки, вдруг они все разом встали и сказали, что им пора бай-бай. Завтра рано вставать, они идут в Радио-Сити на утреннее шоу. Я попросил их еще побыть немного, но они отказались. Мы попрощались – и все дела. Я сказал, что как-нибудь повидаюсь с ними, когда окажусь в Сизтле. Прямо-таки! Нужны они мне очень!

За сигареты и прочее подали счет почти на тринадцать баксов. Им бы, конечно, следовало предложить деньги за то, что они выпили до меня. Ясное дело, я бы не позволил им платить, но они должны были предложить. Впрочем, это ерунда. Просто невоспитанные, и эти их жалкие шляпки с финтифлюшками... Не знаю, как-то еще паршивей стало, когда я представил себе, что им рано вставать, чтобы попасть на утреннее шоу в Радио-Сити. Это надо же – приезжают вот такие в Нью-Йорк из какого-то там Сизтла в страшненьких своих шляпках только для того, чтобы встать пораньше и попасть в мюзик-холл на дурацкое утреннее шоу в Радио-Сити – не знаю, тоска берет жуткая от такого. Я б заказал им по *сто* коктейлей каждой, лишь бы не говорили мне об этом.

Вскоре и я ушел из Сиреневого зала. Все равно уже закрывали, и оркестр давно уже не играл. Во-первых, в таких местах скучно сидеть, если не с кем потанцевать, а во-вторых, официант не дает что-нибудь приличное, только кока-колу. Нет на свете такого ночного клуба, где можно долго сидеть, если не заказать выпивку и не быть под градусом. Или если с тобой нет подруги, от которой ты без ума.

11

Когда я спустился в холл, опять вдруг вспомнил про Джейн Галлахер. Засело в голове, не мог избавиться. Я уселся в какое-то замызанное кресло и стал думать о том, как она со Стрэдлэйтером была в гнусной этой машине Эда Бэнки, и хотя я был уверен, что старина Стрэдлэйтер ей ни фига не сделал – я-то знаю Джейн, как свои пять пальцев, – и все-таки не шло из головы. Я ее знал, как свои пять пальцев, честное слово! Ведь она не только в шашки играла,

она была разносторонней спортсменкой. Когда мы познакомились, мы все лето каждое утро играли в теннис, а после полудня – в гольф. Мы очень близко сошлись. В смысле – не *физически*, ничего такого не было, просто виделись постоянно. Совсем не обязательно иметь с девчонкой секс, чтобы хорошо ее узнать.

А познакомились мы так: ее доberman-пинчер стал бегать по нужде на наш газон, и мою мать это очень нервировало. Она позвонила матери Джейн и устроила скандал. Моя маман умеет поднять бучу из-за таких дел. Потом вышло так. Пару дней спустя я встретил Джейн, она лежала ничком у бортика клубного бассейна. Привет, говорю ей. Я знал, что она живет в соседнем доме, но я с ней прежде ни разу не разговаривал. К моему привету она отнеслась слишком прохладно. Я из кожи вон лез, доказывал ей, что лично мне наплевать, *где* ее собака справляет нужду. Пусть даже в гостиной – мне один черт. Короче, мы после этого стали друзьями и все такое. В тот же вечер мы вместе играли в гольф. Она могла восемь раз промазать по мячу. *Восемь раз!* Я умаялся показывать, пока научил ее хотя бы не закрывать глаза, когда бьешь по мячу свинг. Но я ей здорово поставил руку. Я совсем неслабо играю в гольф. Если я скажу, сколько мне нужно ударов, чтоб пройти весь круг, вы не поверите. Как-то даже меня чуть не сняли для киноролика, но я в последнюю минуту отказался. Наверно, никто на свете так ненавидит кино, как я, и я был бы последним треплом, если бы дал себя снимать.

Забавная она была девчонка, старушка Джейн. Не могу сказать, что она такая уж красавица. Но я от нее балдел. Рот у нее никогда не закрывался. Особенно, когда она была чем-то взволнована и принималась тараторить, она такое выделявала ртом, губами и так далее. Я прямо кайф ловил. Никогда он у нее не был закрытым, ее рот. Хотя слегка, но всегда приоткрыт. Особенно, когда она играла в гольф или читала книгу. Она всегда читала, причем, очень толковые книги. Много читала поэзии, всякое такое. Я ей единственной, не считая нашей семьи, показал бейсбольную рукавицу Алли, исписанную стихами. Она никогда не видела Алли, потому что это было ее первое лето в штате

Мэйн – прежде она ездила в Кэйп-Код, – но я много всего ей рассказывал про него. Ее такие вещи интересовали.

Моей маман она не очень нравилась. Не знаю, мама считала, что Джейн и ее мать относятся к ней свысока и не всегда здороваются. Она часто видела их в поселке, так как Джейн бывало ездила со своей мамашей на рынок в ихнем Ла-Салле с откидным верхом. Мать даже не считала Джейн симпатичной. А я считал. Главное, что *мне* она нравилась.

Запомнился один день. Это был единственный раз, когда у нас со старушкой Джейн были нежности. Была суббота, и лило, как из ведра, а я сидел у них на веранде – у них была большая стеклянная веранда. Мы играли в шашки. Я над ней подшучивал, что она не убирает дамки с последнего ряда. Слегка так подначивал. Никогда не было желания сильно ее дразнить. А вообще я могу доводить девчонок прямо до истерики. Но которую мне очень нравится – как-то не умею. Им, может, даже и хочется иногда, чтоб их подразнили, но как-то трудно решиться, особенно если с нею давно знаком и никогда прежде этого не делал. Короче, я уже говорил, что у нас с Джейн в этот день были нежности. Дождь лил зверский, мы сидели на веранде, и вдруг этот пьяный скот, муж ее матери, вышел на веранду и спросил у Джейн, куда подевались сигареты. Я его знал не очень, но он, похоже, из тех типов, что будут с тобой разговаривать, только если им что-то от тебя надо. Отвратный тип. Короче, Джейн ничего ему не ответила, когда он спросил про сигареты. Он спросил снова, а она опять не ответила. Даже не подняла глаз от доски. Потом он убрался в дом. Когда он ушел, я спросил Джейн, в чем дело. Она и мне не ответила. Сделала вид, что обдумывает ход и все такое. Смотрю, вдруг на доску капнула слеза. Прямо на красный квадратик – блин, как сейчас вижу. И она тут же пальцем стерла ее с доски. Не знаю, меня это сильно взволновало. Я встаю, подхожу к ней и, потеснив ее, сажусь с ней рядом, вплотную, чуть ли ни на ее *бедро*. И тут она *по-настоящему* заплакала, а я вдруг стал ее целовать в лицо, куда попало – в глаза, в *нос*, в лоб, в брови, везде, в *уши* даже – только не в губы и все такое. Она как-то не давалась в губы. Короче, больше у нас с ней не было нежностей

никогда. Потом она встала, пошла в дом, надела этот ее красный с белым свитер, от которого я просто балдел, и мы пошли на какой-то дрянной фильм. По дороге я спросил у нее, не пристаёт ли к ней мистер Кюдэхи (так звали этого алкаша). Она еще была малолетка, но фигура у нее была – высокий класс, и этот сучий потрох Кюдэхи вполне мог. Но она сказала – нет. Так я и не понял – в чем там было дело. У некоторых девчонок никогда не поймешь в чем дело.

И если мы никогда не целовались и не обнимались, это не значит, что она была какой-то *ледышкой* или типа того. Ни в коем случае. Мы, между прочим, всегда держались за руки. Вроде бы чепуха, я понимаю, но ее было очень приятно держать за руку. Когда других девчонок держишь за руку, у них рука как *дохлая*, или, наоборот, *трепыхают* рукой, будто бояться, что тебе надоест держать, типа того. С Джейн было иначе. Как только начнется фильм или еще что-то там, мы сразу же беремся рука за руку и сидим неподвижно до самого конца. Только держимся и больше ничего. С Джейн я никогда не беспокоился, потеет у меня ладонь или нет. Я просто был счастлив. Это правда.

И еще я вспомнил одно дело. Как-то в кино Джейн проделала странную вещь, я прямо обалдел. Шел киножурнал или типа того, и вдруг я почувствовал, чья-то рука гладит мне шею, оказалось – Джейн. Странно, да? Ведь она малолетка, а обычно так поглаживают шею женщины лет двадцати пяти-тридцати, да и то своему мужу или ребенку – я, например, могу иной раз погладить так свою сестренку Фиби. Но когда совсем молодая девчонка, – ну до того приятно, обалденно.

Короче, про все это я думал, сидя в холле, в занюханном этом кресле. Старушка Джейн. Как представляю себе, что она сидит со Стрэдлэйтером в этом чертовом автомобиле Эда Бэнки, прямо крыша у меня едет. Знаю, что она не позволит ему то да се, но все равно я готов был на стенку лезть. Даже и теперь, честно говоря, вспоминать неохота.

В холле народу уже почти не было. Даже все эти шлюшки-блондинки пропали куда-то. Вдруг и мне захотелось отвалить отсюда на фиг. Скука ужасная. Но

усталости никакой. Я поднялся к себе в номер и надел куртку. Взглянул в окно, что там подделывают все эти уроды, но в окнах уже было темно. Я опять спустился лифтом, взял такси и велел везти меня к Эрни. Есть такой ночной клуб на Гринвич-Виллидж, туда довольно часто ходил мой брат Д.Б., пока не продал себя с потрохами и уехал в Голливуд. Бывало и меня брал с собой. Эрни, здоровенный такой, черный толстяк, играет там на фоно. Он жуткий сноб и даже словом тебя не удостоит, если ты не крутой чувак или знаменитость, или типа того, но на фоно играет классно. Играет он классно, но как-то притворно. Не знаю, трудно объяснить. Нет, я люблю его слушать, но иногда вдруг хочется опрокинуть к черту это его фоно. Может, оттого, что иногда в его игре так и *слышишь*: я вам не какой-нибудь там, я с кем попало водиться не буду.

12

Такси было старое и воняло так, будто здесь кто-то стравил. Вечно мне везет на такие блевотные такси, когда езжу ночью. А если учесть, что вокруг тихо, ни души – и это в субботний вечер! – вообще тоска. Иногда только переходила улицу какая-нибудь пара, обнявшись за талии, или какая-нибудь шпана со своими подругами, – хохочут, как гиены, хотя, уверен, ничего смешного там нет. В Нью-Йорке это ужасно, когда кто-нибудь ржет среди ночи. На всю улицу слышно. И становится тоскливо и одиноко. Жутко захотелось домой, потрепаться со старушкой Фиби. По дороге я понемногу разговорился с водителем. Его звали Горвиц. Этот вроде был получше того, прежнего водилы. Вот я и подумал, может он знает про уток.

– Слушайте, Горвиц, – говорю, – вы когда-нибудь ездили мимо озера в Сентрал-парке? В южной части?

– Мимо чего?

– Озеро. Маленькое такое. Там утки плавают. Знаете?

– Ну знаю. Так что из этого?

– Видели, там утки плавают? Весной и все такое. Вы случайно не знаете, куда они деваются зимой?

– Кто деваается?

– Утки. Может, случайно знаете? Может, кто-нибудь там подъезжает, скажем, на грузовике и увозит их? Или они сами улетают на юг или еще куда?

Старина Горвиц обернулся и посмотрел на меня. Очень нервный какой-то чувак. Но в общем парень ничего.

– Откуда мне знать, черт возьми! – говорит. – Какого черта мне знать про всякую чушь собачью?

– Да вы не обижайтесь, – говорю. Видно было, что он почему-то обиделся.

– А кто обижается? Никто тут не обижается.

Я решил больше к нему не обращаться, если это так его задевает. Но он сам продолжил. Обернулся ко мне и говорит:

– Рыбы, например, никуда не деваются. Они там и остаются, рыбы. В этом же озере и остаются, черт возьми.

– Рыбы – это другое дело. Совсем другое. Меня интересуют утки.

– Почему другое? Никакое не другое, – говорит Горвиц. По голосу слышно, что он все-таки обижается. – Да Господи, рыбе куда хуже зимой, чем уткам. Господи, сами подумайте головой.

Я помолчал минуту. Потом говорю:

– Хорошо. А рыбы, что делают, когда все озерко промерзает и люди по нему катаются на коньках и все такое?

Старина Горвиц снова оглянулся на меня.

– Какого беса мне знать, что они там делают! – закричал он на меня. – Сидят себе, где сидели, Господи, Боже мой!

– Не могут же они не чувствовать, что кругом лед. Так же?

– А кто говорит, что не чувствуют? Никто не говорит, что не чувствуют! – сказал Горвиц. Он так разнервничался, что я стал бояться, что он может врезаться в фонарный столб или еще куда. – Они живут прямо во льду. Они такие от природы, черт возьми! Просто полностью вмерзают в лед на всю зиму.

– Вы думаете? А что же они едят? Они же обледенели, плавать не могут. Как им добывать пищу, то да се?

– Да Господи, через *поры*! Неужели не ясно? Они через поры всасывают вещества из разных там водорослей и прочей чепухи. У них поры всегда открыты. Природа у них такая, черт возьми. Вы поняли мою мысль? – И он снова обернулся на меня.

– Угу. – Я с ним не стал спорить. Я боялся, что он разобьет на фиг такси. Сильно нервный попался, с таким лучше не спорить. – Может, заедем куда-нибудь, выпьем? – говорю ему.

Он даже не ответил. Видно, все еще думал про рыб. Я предложил опять. В общем, неплохой парень. Довольно занятный.

– Некогда мне пить, братец, – сказал он. – Кстати, сколько тебе лет? Что это тебе не спится дома так поздно?

– Пока не хочется.

Когда я вышел у входа к Эрни и расплатился, старина Горвиц снова вернулся к рыбам. Видно, они все сидели у него в голове.

– Слушайте, – сказал он. – Допустим, был бы ты рыбой, разве природа-мать не позаботилась бы о тебе? Так же? Что ж по-твоему, вся рыбадохнет зимой, а?

– Нет, но...

– Вот именно, недохнет, черт возьми! – сказал Горвиц и дал газу, как угорелый. В жизни не встречал таких нервных. Что ему ни скажешь – обижается.

Несмотря на такой поздний час у Эрни было столпотворение. И больше всего пижоны из частных школ и колледжей. Во всем мире в школах начинаются рождественские каникулы раньше, чем в нашей. В гардеробе номерков не хватало, такая уйма народу. Но было тихо – Эрни как раз играл. Тишина, как в церкви, стоит только ему сесть за фоно. Всем прямо елей на душу. Кроме меня еще три пары ожидали столиков, и все толкались, на цыпочки вставали, чтобы разглядеть, как играет Эрни. У него на фоно было приделано большое зеркало с подсветкой, чтобы все видели его лицо, когда он играет. Руки не видны – только

его большое старое лицо. Что ты! Не знаю, какую песню он играл, когда я пришел, но понты он разводил страшные. Всякие там замирания, дешевые трели на верхних нотах и прочий выпендрей, который мне до задницы. Но вы бы послушали, что творилось в зале, когда он закончил. Вас бы стошнило. Все как обезумели. Точь-в-точь как те придурки, что ржут в кино, когда совсем не смешно. Клянусь, был бы я пианистом или актером или еще кем-нибудь таким, и все бы эти болваны мной восхищались, – это не дай Бог! На фига мне их аплодисменты? Люди всегда хлопают не по делу. Был бы я пианистом, я бы играл на фиг в чулане. Короче, когда Эрни закончил и все стали отбивать себе ладони, он крутанулся на стуле и поклонился своим понтовым, *скромным* поклоном. Будто он не только великий пианист, но еще и скромный такой чувак. Сплошные понты! Он просто редкий сноб – и все дела. Смешно, но мне почему-то было за него неудобно, когда он кончил. Думаю, он и сам не понимает – хорошо он играет или плохо. И тут не во всем его вина. Отчасти виноваты эти болваны что отбивают ладони – они кого хочешь испортят, им только позволю. Короче, от всего этого на меня опять нашла тоска, хоть забирай куртку и уходи к себе в отель. Но было слишком рано, и жуть как не хотелось оставаться одному.

Наконец мне дали какой-то вшивый столик у самой стены, за столбом, – ни фига оттуда не видно. Столик был крохотный, самый крайний, сюда можно было пробраться, если за соседним столиком все встанут и дадут тебе такую возможность, – но разве эти уроды встанут? Я заказал виски с содовой, любимый мой напиток, не считая дайкири со льдом. Здесь, у Эрни, вам подадут спиртное даже если вам шесть лет, здесь темно и никому нет дел до твоего возраста. Пусть даже ты наркоман, всем наплевать.

Вокруг одни придурки. Кроме шуток. Слева, за таким же маленьким столиком, чуть ли ни *на* мне, сидел один некрасивый чувак с такой же некрасивой подругой. Примерно моего возраста, может, постарше. Прямо комедия! Надо было видеть, как они старались пить свою капельку как можно дольше. Я от нечего делать слушал одним ухом, о чем они болтают. Он рассказывал ей о каком-

то отборочном футбольном матче, на котором побывал сегодня. Описывал чуть ли ни каждый момент игры – нет, серьезно. В жизни не слышал такого нудного чувака. Видно было, что его подруге и на фиг не нужна эта дурацкая игра, но она была еще уродливей, чем он, и была вынуждена слушать. Некрасивым приходится терпеть. Иногда их просто жалко. До того жалко, что и видеть не хочется, – особенно, когда вот такой мудила пересказывает весь футбольный матч. Справа от меня разговор был еще хуже. Там сидел такой йейльский пижон, в сером фланелевом костюме и сменной жилетке. Эти пижоны из престижных университетов все на одно лицо. Отец хочет, чтоб и я учился в Йейле или в Принстоне, но, клянусь, меня туда ничем не заманишь, чтоб я сдох. Короче, с этим йейльским пижоном была очень красивая девица. Блин, просто красавица! Но вы бы послушали, о чем они говорили. Во-первых, оба они были слегка под градусом. Он ее щупал под столом и в то же время рассказывал про одного чувака из их общаги, который заглотал всю упаковку аспирина и чуть не загнулся. Его подружка только и приговаривала: «Какой ужас... Не надо, милый... Прошу тебя... Только не здесь». Прикиньте: чувак лапает подругу и в то же время втирает ей про чье-то самоубийство. Сдохнуть можно!

Я уже всю задницу отсидел в одиночестве. Только и оставалось, что пить да курить. И вот что я сделал: я попросил официанта передать старине Эрни, чтобы он выпил со мной. Пусть скажет ему, что я брат Д.Б. Но тот, по-моему, так и не передал ничего. Эти паразиты никогда не передадут, о чем их просят.

И вдруг окликает меня одна девица:

– Холден Колфилд! – Звали ее Лилиан Симмонс. Мой брат Д.Б. одно время с ней встречался. У нее очень большие буфера.

– Привет, – говорю. Я, конечно, попытался встать, но попробуй встать в такой тесноте. С ней был морской офицер, который выглядел так, будто ему в жопу вставили кочергу. – Как я рада тебя видеть! – сказала Лилиан Симмонс. Врет, конечно. – Как поживает твой старший братец? – Так бы сразу и сказала.

– Нормально. Он в Голливуде.

– В Голливуде! Какая прелесть! А что он там делает?

– Не знаю. Пишет, – говорю. Не хотелось распространяться на эту тему. Видно было, что она считает, что Голливуд для Д.Б. – предел мечтаний. Все так считают. Особенно те, кто не читал его рассказов. Меня это бесит.

– Потрясающе! – говорит Лилиан и знакомит меня со своим морячком. Звали его капитан Блоп или как-то так. Он был из тех, кто думает, что его посчитают слабаком, если он не сломает вам все сорок пальцев при рукопожатии. Блин, не люблю таких. – Ты здесь один, малыш? – спрашивает меня старушка Лилиан. Она загораживала, на фиг, весь проход. Ей явно нравилось стоять поперек. Официант ждал, когда она даст ему пройти, но она его в упор не видела. Просто смешно. Было видно, что официант от нее был не в восторге, более того, и моряк от нее был не в восторге, хоть он ее и привел. Да и мне она не нравилась. Она не нравилась никому. Не знаю, даже стало как-то ее жалко.

– Разве у тебя нет подруги, малыш? – спрашивает она. Я как поднялся, так и стоял. Но она даже не сказала мне, чтобы я сел. Она из таких, что заставят вас стоять часами. – Правда, он славный? – говорит она моряку. – Холден, ты хорошеешь с каждым днем.

Тут моряк говорит ей, чтобы она проходила. Он сказал, что она перекрыла весь проход.

– Холден, присоединяйся к нам, – говорит старушка Лилиан. – Бери свой стакан.

– Да мне, – говорю, – уже пора уходить. У меня свидание.

Видно было, что она подлизывается ко мне. Хочет, чтобы я рассказал Д.Б. о ней.

– Ах ты такой-сякой! Молодец. Когда увидишь своего великого братца, передай, что я его ненавижу!

Повернулась и пошла. А мы с моряком сказали друг другу, что очень рады были познакомиться. Что меня всегда убивает. Я всегда говорю «очень рад был с вами познакомиться», даже когда ничуть не рад. Но если хочешь жить с людьми, приходится говорить такие вещи.

После того, как я сказал, что у меня свидание, мне оставалось только уйти. Нельзя даже было остаться послушать, как Эрни сыграет что-нибудь более-менее приличное. Не сидеть же вместе с Лилиан и ее морячком и подыхать от скуки. Лучше уйти. Но я ужасно злился, когда получал свою куртку. Обязательно кто-нибудь тебе напортит.

13

Всю дорогу до отеля я шел пешком. Отмахал сорок один квартал. И не потому что хотелось прогуляться или типа того. Просто надоело мотаться в такси. Иногда не то что в такси – в лифте надоедает ездить. Так что пройтись пешком не мешает, даже если далеко или высоко. Когда я был малышом, я часто взбирался пешком до нашей квартиры. На двенадцатый этаж!

Снега не было и в помине. Ни снежинки на тротуарах. Но было очень холодно, я достал из кармана свою красную охотничью шапку и надел ее – мне было наплевать, как я выгляжу. Я даже наушники опустил. Хотел бы знать, кто спер мои перчатки в Пэнси. Теперь руки мерзнут. А и знал бы кто, все равно ничего бы не сделал. Я по натуре трусоватый, хоть стараюсь это не показывать, но это – факт. Допустим, узнал бы я, кто спер перчатки. Я бы пошел в комнату к этому воришке и сказал бы: «Короче. Как бы это получить мои перчатки?» А этот жук скажет самым невинным голосом: «Какие перчатки?» Тогда я открою его шкаф и найду где-то там свои перчатки. Где-нибудь в его галошах или еще где. Я возьму их и ткну ему под нос: «А это что? Эти, блин, перчатки твои?» А этот жучила сделает наивные глаза и скажет: «Впервые в жизни вижу эти перчатки. Если твои, забирай. На фиг мне чужие вещи». Потом я буду торчать перед ним минут пять. С перчатками этими в руках и т. д. и т. п. и думать: хорошо бы набить ему морду или типа того – сломать ему, на фиг, челюсть. Но храбрости мне не хватит. Я просто буду *стоять* и стараться выглядеть круто. Ну разве что, смогу сказать ему что-то обидное, вывести его из себя – вместо того, чтобы дать ему по челюсти. Если скажу ему что-то обидное, он, скорее всего, встанет, подойдет ко мне и скажет: «Эй, Колфилд, ты,

кажется, назвал меня вором?» А я вместо того, чтобы сказать: «Да, назвал, грязная ты скотина!» – скорее всего, скажу: «Я знаю только, что мои, черт возьми, перчатки оказались в твоих чертовых галошах». И чувак сразу поймет, что морду я ему бить не буду и скажет: «Только так – давай начистоту: ты меня обозвал вором?» А я, скорее всего, скажу: «Никто никого здесь вором не обзывал. Я знаю одно: мои, черт возьми, перчатки оказались в твоих чертовых галошах». И разборка будет идти часами. Все кончится тем, что я уйду от него, так и не набью ему морду. После этого спущусь в умывалку, закурю сигарету и буду перед зеркалом напускать на себя крутой вид. Короче, об этих вещах я думал всю дорогу, возвращаясь в отель. Кому охота быть трусом? Может, и я не такой уж трус. Не знаю. Может, мне просто наплевать, когда пропадают перчатки. Водится за мной такое – никогда не убиваюсь, если что потеряю. Это всегда выводило из себя мою маму, когда я был малышом. Другие могут искать целыми днями, когда что-нибудь потеряют. А по мне нет такой вещи, чтоб я за ней убивался. Может отчасти, потому что я трус. Это, конечно, не оправдание. Тут оправданий быть не может. Трусом быть нельзя. Если надо дать кому-то по морде, и ты чувствуешь, что по делу, – надо дать. Но я не могу. Я, скорее, выбросил бы его в окно или отрубил бы ему голову топором, чем дать по морде. Не терплю мордобоя. Мне не так страшно самому получить – хотя, конечно, я от этого не в восторге, – чем ударить человека в лицо. Мне страшно смотреть ему в глаза – вот в чем дело. Было бы проще, если бы нам обоим завязали глаза. Странная трусость, если подумать, но все же это трусость. Это так. Не надо себя обманывать.

Чем больше я думал о своих перчатках и о своей трусости, я все больше расстраивался, и решил зайти по дороге куда-нибудь выпить. У Эрни я выпил всего три порции, причем, последнюю не допил. Что-что, но насчет выпить я не дурак. Могу хоть всю ночь – и ни в одном глазу, особенно, под настроение. Однажды в Хутонской школе, мы с одним чуваком, Реймондом Голдфарбом, купили бутылку виски и выпили ее втихаря в школьной церкви в субботу

вечером. Его развезло, а по мне и заметно не было. Разве что стало как-то все побоку. Я, правда, блеванул, когда ложился спать, но это так, от нечего делать, мог бы и удержаться, если б захотел.

Короче, по дороге в отель, я толкнулся в один занюханный бар, но оттуда вывалились мне навстречу двое забулдыг, пьяные в дым, и стали спрашивать, где тут метро. Один из них, на вид кубинец, все дышал мне в лицо вонючим перегаром, пока я им объяснял дорогу. Я так и не вошел в этот вонючий бар. Пошел к себе в гостиницу.

В вестибюле было пусто. Запах такой, как от пятидесяти миллионов сигарных бычков. Спать не хотелось ничуть, но на душе было гадко. Настроение жуткое. Хоть ложись и подыхай.

И тут я влип в одну историю.

Не успел я войти в лифт, как лифтер говорит мне:

– Не угодно ли развлечься, молодой человек? Или для вас уже поздно?

– Вы о чем? – спрашиваю, поскольку не понял куда он клонит.

– Не угодно ли девочку на ночь?

– Кому? Мне? – говорю. Совершенно дурацкий ответ, но попробуй иначе, когда вот так - прямо в лоб.

– Сколько вам лет, шеф? – говорит лифтер.

– Мне? Двадцать два, – говорю.

– Ага. Ну, так как? Не угодно ли? Пять баксов за один заход. Пятнадцать за ночь. – Он взглянул на часы. – До двенадцати дня. Пять баксов за один заход, пятнадцать до полудня.

– О'кей, – говорю. Это против моих правил, но до того тоска заела, что я даже не раздумывал. В том-то и вся штука, что, когда тоска заедает, не думаешь ни о чем.

– Что – о'кей? Один заход или до полудня? Мне надо знать.

– Один заход.

– О'кей. В каком вы номере?

Я посмотрел на красный номерок, что на моем ключе.

– Двенадцать двадцать два, – говорю. Я уже жалел, что влип в это дело, но было поздно отказываться.

– О'кей. Пришлю девочку минут через пятнадцать.

Он открыл двери, и я вышел.

– Постойте. Она хоть симпатичная? – спросил я у него. – Мне не нужна старая кляча.

– Какая там старая кляча! Об этом не беспокойтесь, шеф.

– А кому платить?

– Ей, – говорит. – Я поехал, шеф.

И он захлопнул дверь прямо перед моим носом.

Я вошел в свой номер и слегка смочил волосы, но мой ежик трудно пригладить. Потом я проверил, воняет ли у меня изо рта после всех этих сигарет и виски с содовой, что я выпил у Эрни. Для этого надо поднести ко рту пригоршню идохнуть вверх к ноздрям. Вроде бы не очень пахло, но я все же почистил зубы. Потом надел другую, свежую рубаху. Я не знал, стоит ли наряжаться ради проститутки или типа того, но надо было чем-то себя занять. Я немного нервничал. У меня уже началось сексуальное возбуждение и все такое, но я все же и немного нервничал. Скажу честно, я – девственник. Не буду врать. Бывали у меня случаи избавиться от невинности и т. д. и т. п., но все как-то не выходило. Все что-то мешало. Скажем, ты у нее дома, так нет – обязательно вдруг явятся ее предки, а даже и нет, то ты этого боишься. Или сидишь на заднем сиденье чьей-нибудь машины, так непременно сидит впереди еще кто-то и крутит любовь, и передней девчонке обязательно, блин, надо знать, что происходит сзади. Вечно им надо знать, что происходит сзади. Короче, всегда что-то мешает. Но пару раз чуть-чуть не случилось. Ну один раз – точно. Но что-то помешало опять, что именно – не помню, забыл. Дело в том, что когда ты уже близок к цели с девчонкой, если она не проститутка или типа того, она начинает просить не делать этого. Вся беда в том, что я ее слушаюсь. Другие ребята – нет. А я не могу. Всегда непонятно: на самом деле они не хотят этого или просто им страшно, а может, просто так говорят, на тот случай, если это произойдет, то не по ее вине, а по твоей. Короче, я всегда останавливаюсь. Беда в том, что я их

жалею. Они же, в большинстве, такие дуры. Начнешь их целовать, и сразу видишь, что они голову теряют. Вы и сами замечали: когда девчонка сильно возбудится – глупеет на глазах. Не знаю. Они говорят «не надо» – я и останавливаюсь. А потом, когда провожу ее домой, всегда корю себя – *надо было*, но все равно всегда слушаюсь.

Короче, когда я переодевал рубашку, я подумал: это уж точно будет верняк. Раз она проститутка и все такое, то потренируюсь с ней, – может, пригодится, если когда-нибудь женюсь или типа того. Иногда это меня беспокоит. В Хутонской школе я как-то читал одну книжку, там про одного бывалого, утонченного ходока по женской части. Помню, что его звали месье Бланшар. Книжка туфтовая, но этот Бланшар – чувак был крутой. У него был большой замок на Ривьере, в Европе, и главной его заботой было отбиваться от женщин. Он был извращенец и не имел от них отбою, дубиной не отобьешься. Там в одном месте он говорит, что женское тело – это скрипка, и надо быть хорошим музыкантом, чтоб правильно играть на ней. Я понимаю, книжонка дрянная, но никак не могу выбить из головы эту скрипку. Вот мне и захотелось немного потренироваться, на случай, если я женюсь. Колфилд и его волшебная скрипка – во блин! Пошлятина, конечно. А, может, и не совсем. Хотелось быть опытным в этих делах. Если по правде, то я не очень знаю, когда я с девчонкой, где и что там у них расположено – клянусь. Возьмем ту, про которую я говорил, когда я просто прозевал момент. Я битый час возился, чтобы расстегнуть чертов этот лифчик. А когда наконец управился с этим, она готова была плюнуть мне в лицо.

Короче, я все ходил по комнате и ждал, когда явится проститутка. Я все думал – хоть попалась бы симпатичная. А в общем, какая разница. Лишь бы поскорее закончилось. Наконец кто-то постучался в дверь, и когда я пошел открывать, споткнулся о чемодан, который стоял поперек дороги, и так загремел, что чуть, блин, ногу не сломал. Вечно найду момент, чтоб споткнуться о чемодан или еще обо что-то.

Я открыл дверь – она. На ней было пальто из верблюжьей шерсти, без шляпы. Блондинка, но видно, что крашенная. И никакая не старая кляча.

– Добрый вечер, – говорю. Блин, и таким великосветским тоном, что самому противно.

– Вы тот парень, что Морис говорил? – спрашивает она. Вид у нее не очень приветливый.

– Это который лифтер?

– Ну да.

– Я он самый и есть. Заходите, пожалуйста, – говорю. Моя речь становилась все более раскованной. Честное слово.

Она вошла, сразу сняла пальто и кинула на кровать. На ней было зеленое платье. Потом она присела как-то боком на стул у письменного стола и стала покачивать ногой вверх-вниз. Закинула нога за ногу и покачивала вверх и вниз. Что-то слишком нервная для проститутки. Слишком. Наверно оттого, что очень молодая. Не старше меня. Я сел в кресло рядом с ней и предложил ей сигарету.

– Я не курю, – говорит она. Голосок у нее тонкий и жалостный. И говорит еле слышно. И ни разу не сказала «спасибо», когда я ей что-то предлагал. Просто не приучена.

– Позвольте представиться, – говорю. – Меня зовут Джим Стил.

– Часы у вас есть? – говорит она. На фиг ей мое имя. – Это самое, а сколько вам лет?

– Мне? Двадцать два.

– Не обманывайте.

Странно это у нее вышло. Совсем по-детски. Проститутка сказала бы: «Не вешай мне лапшу на уши!» или «Брось заливать!», а не по-детски: «Не обманывайте».

– А вам сколько? – спрашиваю.

– Сколько есть – все мои, – ответила она. Еще и шутит! – Часы у вас есть? – спрашивает опять. Потом встает и стаскивает через голову платье.

Я, конечно, немного опешил. Не знаю, как-то слишком уж сразу. Когда при тебе вдруг снимают платье через голову, ты должен испытывать прилив желания, но я

не испытал. Желание, может, у меня и было. Но смущение было еще сильней.

– Так часы у вас есть?

– Нету. Нет у меня часов, – говорю. Мой бог, до чего мне было неловко! – Как ваше имя? – спрашиваю у нее. На ней осталась лишь розовая рубашонка. Ужасно мне было неловко. Жутко не по себе.

– Санни, – говорит она. – Ну что, начнем?

– А вам не хочется разве сначала поговорить? – спрашиваю у нее. Это, конечно, вышло по-детски, но мне было ужасно неловко. – Что вы так торопитесь?

Она посмотрела на меня, как на придурка:

– Какие могут быть тут разговоры?

– Не знаю. Просто поговорить. Я думал – может, вам хочется поболтать немного.

Она снова села в кресло, что у стола. Похоже, ей это не нравилось. Опять стала качать ногой – блин, до чего нервная!

– Может, вы хотите сигарету? – говорю ей. Я забыл, что она не курит.

– Я не курю. Слушайте, если хотите поговорить – говорите. Мне некогда.

Но я совершенно не знал, о чем говорить. Мне хотелось спросить, отчего она стала проституткой, но постеснялся. Все равно бы не сказала.

– Вы сами не из Нью-Йорка? – наконец спросил я. Это все что пришло мне в голову.

– Из Голливуда, – отвечает. Потом встала и подошла к кровати, куда она скинула свое платье. – У вас есть плечики? Как бы это – чтоб платье не помялось? Оно только что из чистки.

– Конечно, – охотно отвечаю. Я был рад, что нашлось какое-то дело. Отнес ее платье в шкаф и повесил на плечики. Смех да и только. Но мне почему-то стало грустно, когда я его вешал. Я себе представил, как она заходит в магазин и покупает платье, и никто в магазине не знает, что она проститутка и все такое. Продавец думает: обычная девочка покупает себе платье. Не знаю почему, но мне стало от этого ужасно грустно.

Я снова сел и постарался продолжить разговор. Но она была никудышной собеседницей.

– Вы работаете каждый вечер? – спросил я, и тут же до меня дошло, что вопрос я задал жуткий.

– Ну да. – Она уже ходила по комнате. Взяла со стола меню и стала читать.

– А днем что вы делаете?

Она пожала плечами. Худая, как щепка.

– Сплю. Хожу в кино. – Она положила меню и посмотрела на меня. – Так это – давайте начинать. Времени у меня...

– Вот что, – говорю. – Я себя чувствую сегодня не очень. Трудный был денек. Ей-богу. Я вам заплачу и все такое, но вы не обидитесь, если ничего не будет? Не обидитесь? – Как на зло, мне не хотелось всего этого. Честное слово, она вызывала во мне грусть, а не желание. Мне с ней было скучно. И это зеленое платье, что висело в шкафу – и вообще. Даже не знаю, как можно иметь дело с человеком, который целыми днями торчит в идиотском кино. Ну не мог я, не мог.

Она подошла ко мне и посмотрела настороженно, будто не верила.

– А в чем дело? – спрашивает.

– Да ни в чем. – Блин, я вдруг и сам занервничал. – Дело в том, что я перенес операцию.

– Ну! Какую?

– Клавикорда.

– А что это за фигня?

– Клавикорда? – говорю. – Знаете, она, в общем, внутри, в спинномозговом канале. Внутри самого мозга.

– Да? – говорит. – Это плохо. – И садится вдруг мне на колени. – А ты симпатичный.

Я еще больше разнервничался и продолжал врать:

– Я еще не совсем поправился, – говорю.

– Ты похож на киноартиста. На этого... как его? Да ты знаешь его. Как же его зовут?

– Не знаю, – говорю. Она все сидела у меня на коленях.

– Да ты знаешь. Он в этом кинe с Мелвином Дугласом? Ну, Мелвина Дугласа младший брат? Ну, который упал с лодки? Да ты знаешь его.

– Не знаю такого. Я в кино хожу очень редко.

Тут она стала баловаться. Грубо так, знаете ли.

– Перестаньте, пожалуйста, – говорю. – У меня нет настроения, я же сказал. Я после операции.

Она с моих колен все не встает и смотрит на меня сальными глазами.

– Слушай, – говорит. – Я спала, когда этот придурок Морис разбудил меня. Если ты думаешь, что я...

– Я же сказал: заплачу за визит – и все дела. Сказал – значит заплачу. У меня бабки есть. Просто я еще не оправился после очень серьезной...

– Какого же беса ты сказал этому придурку Морису, что тебе нужна девочка? Если тебе оперировали мозги в спине, зачем ты заказываешь?

– Я думал, буду чувствовать себя получше. Чуть ошибся в своих расчетах. Кроме шуток. Извините. Встаньте на секунду, я достану свой бумажник. Встаньте-ка.

Она была ужасно расстроена, но встала с моих коленей, и я пошел к шифоньеру и взял свой бумажник. Достал пятерку и отдал ей.

– Спасибо большое, – говорю. – Огромное спасибо.

– Почему пять? Такса – десять долларов.

Видно было, что она что-то задумала. Я чувствовал, что влипну в историю. Похоже не напрасно.

– Морис сказал – пять, – говорю. – До утра пятнадцать, а за один заход – пять.

– Десять за один заход.

– Он сказал, что пять. Извините, но больше не могу, честное слово.

Она опять пожала плечами на свой лад и говорит холодно:

– Вам не трудно будет подать мое платье? Или это вам тоже трудно?

С закидомом девочка. Говорит таким тоненьким голоском, но все равно как-то с ней жутковато. Была бы она

большая старая проститутка, вся намазанная, было бы не так жутко.

Я подал ей платье. Она его надела, взяла свое верблюжье пальто.

– Ну, пока, лопух, – сказала она.

– Пока, – сказал я. И не стал ее благодарить или типа того. Еще этого не хватало.

14

Когда Санни ушла, я сел на стул и выкурил подряд две сигареты. За окном уже светало. Бог мой, до чего мне было паршиво, тяжело передать. И я стал разговаривать вслух с Алли. Это со мной бывает, когда мне совсем невмоготу. Я ему говорю: бери свой велосипед и жди меня возле дома Бобби Феллона. А Бобби Феллон жил тогда рядом с нами в Мэйне. Короче, как-то мы с Бобби собрались поехать на озеро Седебего на велосипедах. Взяли с собой чего-нибудь перекусить, то да се, а также свои мелкокалиберные ружья – совсем были детьми и все такое, думали, что из наших мелкашек дичи настреляем. Короче, Алли услышал об этом и захотел с нами, но я его не взял – рано, мол, подрасти. И теперь, когда иной раз становится тошно, я и говорю ему: «О'кей, ступай домой, бери свой велик, и встречаемся возле дома Бобби Феллона. Только побыстрому». Это не значит, что я его никуда с собой не брал. Брал. Но вот в тот день не взял. Он совсем не обиделся – он никогда не обижался, – но я всегда об этом вспоминаю, когда становится совсем невмоготу.

Наконец я все-таки разделся и лег в постель. И думаю: помолиться, что ли, на сон грядущий? Но не получалось. И так всегда: не могу молиться, даже когда хочется. Во-первых, я как бы атеист. Христос мне нравится и все такое, но мне побоку вся остальная дребедень из Библии. Взять хотя бы апостолов. Если честно, раздражают они меня страшно. Стали правильными, когда Христос умер и т. д. и т. п. А когда был жив, Он им был нужен, как дырка в голове. Всю дорогу Его подставляли. Меньше всего в Библии мне нравятся эти апостолы. Кроме Христа, если честно, больше всех из Библии мне по душе этот чудака, что жил в пещере и резал себя камнями и все такое. По мне этот

жалкий бедолага в сто раз лучше, чем апостолы. Я все время это доказывал одному чуваку, что жил на нашем этаже в Хутонской школе, Артуру Чайлдсу. Старина Чайлдс был квакер и все такое, он всегда читал Библию. Он был славный малый, он мне нравился, но мы никогда с ним не ладили насчет Библии, особенно, насчет апостолов. Он говорил, раз ты не любишь апостолов, ты не любишь Христа и т. д. и т. п. Если Христос *избрал* апостолов, говорит, значит надо их любить. Если бы избирал! – говорил я. – А то брал *без разбору*. Просто у Него не было времени искать и разбираться с каждым. И несколько я Его в этом не виню или типа того. Он же не виноват, что у Него не было времени. Помню, я спросил старину Чайлдса, как он думает: Иуда, который предал Христа и т. д. и т. п., попал ли он в ад, когда покончил собой? Конечно, говорит Чайлдс. Вот тут я с ним никак не мог согласиться. Могу спорить на тыщу баксов, что Иисус не отправил бы старину Иуду в ад. Я и сейчас, если бы имел, отдал бы тыщу баксов, если я неправ. Думаю, что любой из апостолов отправил бы Иуду в ад, причем, тут же, но на что хотите могу спорить, что Христос этого не сделал. Старина Чайлдс считал, что моя беда в том, что я не хожу в церковь и все такое. Тут он прав, не спорю. Не хожу я. Во-первых, мои предки – разной веры, и все дети в нашей семье атеисты. По правде говоря, я и священников не терплю. В школах, где я учился, у всех у них до того притворные голоса, когда они заводят свои проповеди. Блин, не терплю этого! Не понимаю, какого черта им не говорить нормальным голосом. Обязательно надо выпендриваться.

Короче, не лезли мне в голову молитвы на сон грядущий. Только начну, тут же представляю себе Санни, как она называет меня лопухом. В конце концов, я сел в постели и опять закурил. Во рту уже было противно от курева. Наверно не меньше двух пачек выкурил после отъезда из Пэнси.

И тут, когда я лежал и курил, кто-то постучал в дверь. Я надеялся, что это не ко мне стучат, но я хорошо знал, что это по мою душу. Даже не знаю *почему*, но я знал даже, *кто* это. Телепатия какая-то.

– Кто там? – спрашиваю. Я прилично перепугался. При таких делах меня всегда бьет мандраж.

Опять постучали. Уже громче.

Наконец я встал и в одной пижаме открыл дверь. Можно было не включать свет – за окном уже было утро. Точно – Санни и Морис, этот прыщавый лифтер.

– В чем дело? – говорю. – Что вам надо?

Блин, голос у меня ужасно дрожал!

– Пустяки, – говорит Морис. – Всего пять баксов.

Он говорил за двоих. Санни стояла лишь, разинув рот.

– Я ей уже заплатил, – говорю. – Я дал ей пять баксов. Можете у нее спросить.

Блин, до чего у меня дрожал голос!

– Надо десять, шеф. Я же вам говорил: десять баксов за один заход, пятнадцать до полудня. Я ж говорил вам.

– Вы мне так не говорили. Вы сказали пять баксов за один заход. И пятнадцать до полудня – это правда. Я четко слышал, что...

– Гоните бабки, шеф.

– За *что*? – спрашиваю. Блин, сердце так колотилось, чуть наружу не выскакивало. Хоть бы одет был. Это ужасно – стоять в одной пижаме при такой ситуации.

– Давайте, шеф, давайте, – говорит Морис. И, значит, толкает меня своей вонючей рукой. Я чуть с катушек не свалился – здоровый, сучий потрох. Дальше помню, что они с Санни оказались в комнате. Расположились, блин, будто у себя дома. Санни пристроилась на подоконнике. А Морис уселся в большое кресло и расстегнул ворот своей лифтерской униформы. Бог мой, как я нервничал!

– Короче, шеф. Выкладывайте по-быстрому. Мне еще на работу.

– Я вам уже сто раз сказал, что не должен вам ни цента. Я отдал ей пять...

– Кончайте трепаться. Деньги на бочку!

– Ради чего я должен ей давать еще пять баксов, – говорю. Мой голос вот-вот сорвется. – Вы хотите облапошить меня.

Морис уже расстегнул свою куртку до конца. Под ней был только фальшивая манишка и никакой рубахи, ничего. Только толстое волосатое пузо.

– Никто никого не хочет облапошить, – говорит он. – Гоните бабки, шеф.

– Не дам.

Когда я сказал это, он встал с кресла и направился ко мне и все такое. Вид у него был такой, будто он страшно устал или ему страшно все надоело. Мой бог, как я струхнул! Помню, что скрестил руки на груди. Самое паршивое, что я был в одной этой чертовой *пижаме*.

– Бабки, шеф! – Он вплотную подошел ко мне. И все твердит свое: – Гоните бабки, шеф!

Тупой кретин.

– Не дам.

– Шеф, не вынуждайте меня к грубостям. Я этого не хочу, но буду вынужден, – говорит он. – Вы должны нам пять баксов.

– Я *не* должен вам пять баксов, – говорю. – Если меня тронете, заору со страшной силой. Разбужу всю гостиницу, полицию, и все такое. – Мой голос дрожал, как желе.

– Давай ори. Ори во всю глотку. Давай, – говорит Морис, – если хочешь, чтоб твои предки узнали, что ты провел ночь со шлюхой. Мальчик из порядочного дома!

Ушлый был, сучий потрох. Сильно ушлый!

– Оставьте меня в покое! Если бы вы сказали «десять» – заплатил бы без никаких. Но вы точно сказали...

– Гони бабки!

Он прижал меня к самой двери. Он прямо навалился на меня своим гнусным волосатым пузом и все такое.

– Отстаньте от меня. Убирайтесь из моей комнаты, – говорю. Руки у меня все еще скрещены на груди и все такое. Блин, до чего я слабак!

И тут Санни вдруг отозвалась:

– Эй, Морис. Может взять его бумажник? Где-то он тут.

– Бери!

– Не трожьте мой бумажник!

– Вот он, – говорит Санни и уже помахивает мне пятью баксами. – Видишь? Больше не беру, только долг. Мы не воры.

Тут я вдруг заплакал. Понимал, что не следует, но ничего не мог с собой поделать.

– Как не воры! – говорю. – Украл пять...

– Цыц! – прикрикнул на меня Морис и придавил.

– Брось его, хватит, – говорит Санни. – Пошли. Ну его.

– Иду, – говорит Морис. Но не отходит от меня.

– Слышь, Морис. Пошли. Да брось ты его.

– А кто его трогает? – отвечает он невинным голосом. И тут он как даст щелбана мне по пижаме. Не буду говорить куда, но щелкнул очень больно. Я ему сказал, что он жлоб и мудака.

– Что вы говорите? – сказал он и приставил ладонь к уху, как глухой. – Как-как? Кто я такой?

А я все стою и плачу. Как ненормальный неврастеник и все такое.

– Ты мудака и жлоба! – говорю. – Ты кретина и мошенника, и через два года будешь побираться на улицах и просить мелоча на чашку кофе. Будешь пускать сопля по всей своей грязной, вонючей одежде. Будешь...

Тут он мне врезал под вздох. Я даже не успел увернуться или отскочить – только почувствовал страшный удар в живот.

Но я не был в нокауте или типа того, поскольку помню, что лежу на полу и вижу, как они уходят и прикрывают дверь. Я еще долго лежал на полу, как тогда со Стрэдлэйтером. Но сейчас я думал, что кончусь. Ей-богу. Мне казалось, что я тону или типа того. Дыхания не хватало. Наконец я с трудом встал и поплелся в ванную. Все держался за живот и не мог разогнуться и все такое.

Но я – дурачок. Ей-богу, настоящий придурок. На полпути к ванной я вдруг стал делать вид, что получил пулю в живот, что старина Морис всадил в меня пулю. И теперь я как бы иду в ванную сделать добрый глоток виски или чего-то такого, чтобы успокоить нервы и начать действовать. Я представлял себе, как выйду из ванной, уже одетый, с

пушкой в кармане и слегка пошатываясь. Потом спущусь вниз пешком, а не в лифте. И я иду, держусь за перила и все такое, струйка крови из угла рта. Я спускаюсь несколькими этажами ниже, держась за живот – а кровь льется на пол – и затем вызываю лифт. И когда старина Морис открывает дверь, он видит, что это я с пушкой в руке, и начинает дико и трусливо визжать, чтобы я его не трогал. Но я всаживаю в него весь заряд. Все шесть пуль в его жирное, волосатое пузо. Потом бросаю свою пушку в лифтовую шахту – сначала, конечно, стираю отпечатки пальцев и все такое. Потом возвращаюсь в номер, вызываю по телефону Джейн, и она перевязывает мою рану. Я представил себе, как затягиваюсь сигаретой из ее рук, а сам истекаю кровью и так далее.

Чертово кино! Все, что хочешь, сделает с человеком. Нет, серьезно!

Я проторчал в ванной около часу, принял душ и т. д. и т. п. Потом снова лег в постель. Долго не мог заснуть – спать не хотелось. Потом вроде уснул. Но мне больше всего хотелось покончить собой. Выпрыгнуть в окно. Я, может, и выпрыгнул бы, если б знал, что кто-нибудь накроет меня, когда я рухну. Не хотелось, чтобы толпа тупых зевак глазела, как я лежу в крови.

15

Спал я недолго. Было всего лишь часов десять утра, когда я проснулся. Я закурил, хотя страшно хотелось есть. Последний раз я ел, когда мы с Броссаром и Экли ездили в кино в Эгерстаун – съел два хамбургера. Это было так давно. Казалось, что лет пятьдесят назад. Телефон был рядом, я хотел позвонить, чтобы заказать завтрак в номер, но потом побоялся, что они пришлют его с этим Морисом. Если вы думаете, что я до смерти по нему соскучился, то вы сильно ошибаетесь. Я полежал в постели, выкурил еще одну сигарету. Можно было бы позвонить Джейн – узнать то-сё, дома она или нет, но как-то не было настроения.

Тогда я позвонил Сэлли Хэйес. Она училась в пансионе Мэри Э. Удрафф, и я знал, что она уже дома, судя по ее письму, которое я получил пару недель назад. Она мне нравилась не так чтобы очень, но мы были давно знакомы. Я

почему-то сдуру считал ее очень умной. Она знала всякое про театр, про пьесы, литературу, и т. д. и т. п. Когда человек кое-что знает про такие вещи, сразу не поймешь умный он или нет. Много воды утекло, пока я разобрался в ней. Может, я и понял бы это давно, если бы мы столько не обнимались. Весь юмор в том, что если я обнимаюсь с девчонкой, она всегда мне кажется умной. Тут, конечно, нет ничего общего, но мне все равно так кажется.

Короче, я позвонил. Сначала подошла прислуга. Потом отец. Наконец позвали ее.

– Сэлли? – говорю.

– Да. А кто это? – спрашивает она. Всегда выпендривается. Я же сказал ее отцу, кто звонит

– Это Холден Колфилд. Как поживаешь?

– Холден! Спасибо, хорошо. А ты?

– Чудесно. Послушай, ну как ты там? Как школа?

– Нормально, – говорит. – Школа школой.

– Вот и славно. Послушай. Как насчет сегодня – ты не занята? Хоть и воскресенье, но один-два дневных спектакля найти можно. Типа благотворительных. Может, сходим?

– С удовольствием! Восхитительно!

«Восхитительно». Вот какого слова я не терплю, так это «восхитительно». Такая пошлятина. Чуть было не сказал ей, что никуда уже не пойдем. Но она заговорила мне зубы. У нее и слова не вставишь, когда она треплется. Сначала несла что-то про какого-то чувака из Гарварда – наверно, только поступил, но она, конечно, это скрыла, говорила, что он ради нее в лепешку расшибется. Звонит ей *день и ночь*. Офигеть можно – «день и ночь»! Потом понесла про другого чувака, какого-то курсанта из Вест-Пойнта, который тоже готов из-за нее горло себе перерезать. Такие страсти! Я сказал, что встретимся под часами у гостиницы «Билтмор» ровно в два, и чур не опаздывать, потому что спектакли начинаются в полтретьего. Она всегда опаздывала. И повесил трубку. Она мне, в общем, до задницы, но, между тем, очень красивая чувиха.

Назначив свидание Сэлли, я встал, оделся, сложил чемодан. Перед тем, как покинуть номер, я взглянул в окно –

что там эти уроды вытворяют, но шторы везде были опущены. По утрам они, видно, становятся порядочными. Потом я спустился лифтом и расплатился. Старины Мориса нигде не было видно. Да я и не старался его увидеть, подлеца.

У гостиницы я взял такси, но был без понятия, куда мне ехать. Мне некуда было ехать. Было еще только воскресенье, а домой я мог вернуться не раньше среды или, *в крайнем случае*, вторника. А идти в другую гостиницу и искать на свою голову приключений – кому охота? Вот я и сказал таксисту, чтоб вез меня на Грэнд Сентрал Стейшн. Это как раз возле «Билтмора», где я назначил свидание Сэлли. Я решил сделать так: сдам вещи в камеру хранения, где вам дают ключик, потом позавтракаю. Вроде как проголодался. В машине я достал свой кошелек и на глазок прикинул наличность. Не помню, сколько там оказалось, но не густо. За последние две недели я истратил кучу бабок. По натуре я не жмот. Не истрачу, так потеряю. Через раз забываю взять сдачу в ресторане или ночном клубе и так далее. Моих предков это приводит в бешенство. И где-то они правы. Хотя отец довольно богатый. Не знаю, сколько он зарабатывает, он на эту тему никогда не распространяется, но, думаю, что прилично. Он работает юристом в корпорации. А эти ребята зашибают прилично. И еще почему я знаю: он всегда вкладывает деньги в постановки на Бродвее. Но постановки все проваливаются, и эти его затеи выводят из себя мою мать. Здоровье у нее и без того не фонтан с тех пор, как умер Алли. Она очень нервная. Я особенно за нее боялся, когда она узнает, что меня снова поперли.

Я сдал чемоданы на хранение на станции и зашел в сэндвич-бар позавтракать. Я заказал солидный завтрак: апельсиновый сок, бекон, яйца, жареный хлеб, кофе. Обычно я пью только апельсиновый сок. Не такой уж я любитель поесть. Это факт. Потому и худой, как скелет. Мне бы питаться мучным да сытным, но я никогда этого не делаю. Когда я где-нибудь бываю, я в основном беру сандвич со швейцарским сыром и стакан сладкого молока.

Вроде немного, но зато в этом молоке полно витаминов. Холден *Витамин*филд.

Когда я ел яичницу, вошли две монахини с чемоданами – видно, переезжали в другой монастырь или еще куда-то, и ждали поезда. Они сели за стойку рядом со мной. Они не знали куда приткнуть свои чемоданы, и я им помог. Это были дешевые чемоданы, не кожаные, а из какого-нибудь заменителя. Понимаю, что это не имеет значения, но я не терплю, когда плохие чемоданы. Это, конечно, гнусно, но я даже могу возненавидеть человека с плохими чемоданами. Как-то был такой случай. Когда я учился в Элктон-Хиллс, в комнате со мной жил один чувак, Дик Слэгл. У него были очень дешевые чемоданы. Он их держал под кроватью, а не на полке, чтобы никто не видел их рядом с моими чемоданами. Мне от этого было жутко не по себе, и я готов был даже выбросить свои, или махнуться с ним. Мои чемоданы были от фирмы Марк Кросс, натуральная кожа, всякие причиндалы, и стоили черт знает сколько. Но потом вышла смешная история. Мне надоело, и я засунул *свои* чемоданы к *себе* под кровать, чтобы старина Слэгл не комплексовал. Как вы думаете, что он сделал? На другой же день берет мои чемоданы и снова ставит на полку. До меня не сразу дошло зачем. А он хотел, чтобы они именно стояли на полке: может, кто подумает, что это *его* чемоданы. Клянусь! Чувак был странный. Он всегда придирался к ним, то есть к моим чемоданам. То они слишком новые, то слишком буржуазные. Это было его любимое слово. Он его где-то вычитал или услышал. Все, что было у меня, он называл буржуазным. Даже авторучка у меня была буржуазная. Он вечно брал ее у меня, но все равно она была буржуазная. Мы жили вместе около двух месяцев. Потом оба попросили, чтобы нас расселили. И смешная вещь: когда мы разошлись, мне его стало не хватать, потому что у него было настоящее чувство юмора, и мы бывало веселились не слабо. Вполне может быть, что и он без меня скучал. Сперва он только подначивал меня, называя мои вещи буржуазными, а мне – один черт, даже смешно было. Но потом это перестало походить на юмор. И вообще, трудно жить вместе с человеком, если твои

чемоданы намного лучше, чем его, если у тебя *хорошие* чемоданы, а у него нет. Тебе кажется, что он умный и все такое, что у него с юмором в порядке и ему наплевать у кого какие чемоданы, но это не так. Ему не наплевать. Потому я и жил вместе с этой тупой скотиной Стрэдлэйтером. По крайней мере, его чемоданы были не хуже моих.

Короче, эти две монашки сидели возле меня, и мы понемногу разговорились. У той, что сидела ближе, была соломенная корзинка – в них монашки и девицы из Армии Спасения собирают денежки под Рождество. Они стоят на перекрестках, особенно на Пятой авеню, у больших фирменных магазинов и всего такого. Короче, которая сидела рядом со мной уронила свою корзинку на пол, мне пришлось нагнуться и поднять. Я спросил ее, принимает ли она пожертвования в данный момент и прочее. Она сказала, что нет. Просто корзинка не поместилась в чемодан, приходится носить в руках. Она посмотрела на меня и улыбнулась – очень приветливая улыбка. У нее был длинный нос и какие-то нелепые очки в железной оправе, но лицо, черт возьми, такое доброе.

– Просто хотел узнать: если вы принимаете деньги, я бы мог пожертвовать немножко, - говорю ей. – Возьмите, а когда будете собирать, и эти прибавите.

– О, как вы добры! – говорит она, а ее спутница тоже посмотрела на меня. Та, другая, читала маленькую черную книжку и попивала кофе. Типа Библии, но очень тоненькая. Короче, что-то библейское. Обе взяли на завтрак только тосты и кофе. Мне от этого было не по себе. Противно жрать яичницу с беконом или еще что-то такое, когда кто-то рядом ест только кофе с хлебом.

Они согласились принять от меня десять баксов как пожертвование. И все спрашивали, могу ли я себе такое позволить. Я сказал, что при мне куча денег, но им почему-то не верилось. В конце концов согласились взять. И так благодарили, что мне стало неловко. Я перевел разговор на другую тему и спросил, куда они едут. Они сказали, что они школьные учительницы, только что прибыли из Чикаго, чтобы преподавать в одном интернате на 168-й или на 186-й улице – короче, где-то у черта на куличках. Которая сидела

возле меня, с железными очками, сказала, что преподает английский, а ее подруга – американскую историю и обществоведение. Меня так и подмывало задать идиотский вопрос: как она, будучи монашкой, может преподавать английский, если надо проходить разные такие книги, где ну, не то, чтобы про секс, а даже просто про любовь и т. д., и т. п. Взять, например, Юстэшу Вэй из «Возвращения в родные края» Томаса Гарди. Особого секса и всего такого там нет, и все же, что может думать монахиня, когда читает про эту Юстэшу. Я не стал, конечно, спрашивать. Я только сказал, что английский – мой любимый предмет.

– В самом деле? О, как я рада! – сказала которая в железных очках и преподает английский. – Что вы проходили в этом году? Мне это очень интересно.

Она была просто прелесть.

– Не знаю, все больше англосаксов. «Беовульф», Грендел, «Лорд Рэндал мой сын» и все такое. Но нам задавали и внеклассное чтение, кто хочет хороших отметок. Я прочел «Возвращение в родные края» Томаса Гарди, «Ромео и Джульетту», «Юлия...»

– Ах, «Ромео и Джульетта»! Какая прелесть! Вам, конечно, очень понравилось?

Не похоже, чтоб так говорила монахиня.

– Да. Кое-что понравилось, кое-что не очень. Но в общем душещипательная вещь.

– Что же вам не понравилось? Вы можете вспомнить?

Честно говоря, мне было как-то неловко обсуждать с ней «Ромео и Джульетту». В некоторых местах, я думаю, эта пьеса довольно сексуальна, а она – монашка и все такое. Но вопрос был задан и пришлось объясняться.

– Знаете, я не в восторге от самих Ромео и Джульетты, – говорю ей. – Они мне нравятся, но, не знаю, они довольно нудные иногда. Мне было гораздо жалче, когда убили старину Меркуцио, чем когда умерли Ромео с Джульеттой. Лично мне Ромео всегда не очень нравился: из-за него этот... как его... который кузен Джульетты... он проткнул Меркуцио шпагой.

– Тибальд.

– Да, Тибальд. – Вечно забываю имя этого чувака. – Это Ромео виноват. Не знаю, мне старина Меркуцио нравится в пьесе больше всех. Все эти Монтекки и Капулетти тоже ничего – особенно Джульетта, – но Меркуцио, он... ну как вам объяснить?.. Он очень славный и веселый, и все такое. Дело в том, что меня бесит, когда убивают, особенно таких славных и веселых, и все такое, да еще по чужой вине. Ромео с Джульеттой – дело другое: они сами, в принципе, виноваты.

– В какую школу вы ходите? – спрашивает она. Наверно, ей надоело говорить о Ромео и Джульетте.

В Пэнси, говорю. О, она знает про нее и говорит, что это хорошая школа. Я не стал спорить. Потом та, другая, что преподавала историю и обществоведение, говорит, что им пора идти. Я взял их счет, но они не позволили мне заплатить. Которая в железных очках, отняла у меня счет.

– Вы и так слишком щедры, – говорит. – Вы очень славный мальчик. – Она сама была славная. Она чем-то напомнила мне мать старины Эрнеста Морроу, которую я встретил в электричке. Особенно, когда улыбалась. – Очень приятно было с вами поговорить.

Я сказал, что мне тоже было очень приятно. И это без дураков. Было бы еще приятней, если б я не боялся, что они вдруг спросят – не католик ли я? Католики всегда хотят выяснить: католик ты или нет. Со мной это часто бывает, потому что у меня фамилия ирландская, а у кого ирландские корни – в основном, католики. И правда: мой отец раньше был католиком. Но он с этим завязал, когда женился на моей матери. Католикам всегда надо знать: католик ли ты, даже если они не знают твоей фамилии. Я знал одного чувака из католиков, Луиса Шейни, когда учился в Хутонской школе. Он был первым, кого я там встретил. Был первый школьный день. Он и я сидели у медпункта, ожидая осмотра, и стали трепаться про теннис. Он увлекался теннисом, я тоже. Он сказал, что каждое лето ездит в Форест-Хиллс на чемпионат Америки. Я сказал, что тоже там бываю. Потом мы обсудили, кто теперь лучшие теннисисты. Для своих лет он неслабо разбирался в теннисе. Это факт. Потом вдруг, ни с того ни с сего, спрашивает меня: «Ты случайно не знаешь,

где католическая церковь в этом городе?» Но по его тону я понял, что он хочет выяснить, не католик ли я. Это точно. И не из-за предрассудков и все такое, просто ему надо было знать. Он рад потрепаться про теннис и все такое, но будь я католиком и все такое, он был бы еще больше рад. Эти дела меня просто бесят. Нельзя сказать, что весь наш разговор пошел насмарку, нет, но все же как-то увял. Поэтому я рад был, что эти две монашки не спросили меня – католик ли я. Может, оно и не помешало бы нашему разговору, но все-таки было бы иначе. Я *не обвиняю* католиков. Ни в коем разе. Может, я и сам бы спрашивал, если бы был католиком. Кстати, это то же самое, что и с теми чемоданами, что я рассказывал. Я просто хочу сказать, что оно не способствует нормальному общению. Только и всего.

Когда они собрались уходить, эти две монахини, у меня получилось по-дурацки. Я курил и, когда встал попрощаться, случайно пустил им дым прямо в лицо. Я не хотел этого, но так получилось. Я дико извинялся, и они вежливо успокаивали меня, но все равно вышла ужасная лажа.

Когда они ушли, я стал жалеть, что пожертвовал им всего десять баксов. Но дело в том, что мне надо было идти на спектакль с Сэлли Хэйес и мне нужны были бабки на билеты и прочие дела. Но все равно совесть мучила. Проклятые деньги. Ну их на фиг! Вечно с ними морока.

16

Когда я позавтракал, было всего лишь около двенадцати, а мне встречаться с Сэлли в два, и я решил пройтись пешком. Эти две монашки не шли у меня из головы. И эта их старая соломенная корзинка, с которой они ходят собирать деньги в свободное от уроков время. Я все прикидывал в уме свою маман или кого-нибудь еще, мою тетюшку, например, или чокнутую мамашу Сэлли Хэйес, как они стоят у какого-нибудь фирменного магазина и собирают деньги для бедняков в старую, потрепанную плетеную корзинку. Даже представить себе такое было трудно. И не столько мою мать, как тех двух. Моя тетя большая благотворительница: Красный Крест, пятое-десятое, – но уж очень любит наряжаться, даже когда этим занимается,

всегда вырядится, накрасит губы и так далее. Никак не могу себе представить, как она в черном монашеском платье и с ненакрашенными губами собирает пожертвования. А мамаша Сэлли! Бог мой! Она согласилась бы ходить с корзинкой и собирать деньги только при одном условии, если каждый, кто делает взнос, лез бы к ней без мыла в задницу. А если просто молча бросали бы в корзинку, а на нее ноль внимания, она и часу бы не выдержала. Ей бы быстро надоело. Сдала бы корзинку и пошла бы перекусить в какое-нибудь шикарное место. Оттого мне и понравились монашки. Сразу видно, что они никогда не ели в шикарных местах. Мне стало грустно, когда я подумал, что они никогда не попадут в шикарный ресторан или типа того. Я понимаю, не велика потеря, и все же как-то стало грустно.

От не фиг делать я двинул по Бродвею, сто лет тут не был. К тому же надо было зайти в магазин пластинок, который открыт по воскресеньям. Хотелось купить пластинку для Фиби – «Крошка Ширли Бинз». Ее тяжело достать. Это про малышку, которая стесняется выходить из дому, потому что у нее выпали два передних зуба. Я слушал ее в Пэнси. Она была у одного чувака из соседней комнаты, я хотел у него купить. Фиби была бы в восторге. Но тот не захотел продать. Старая такая, чудесная пластинка, наверно, двадцатилетней давности, поет негритянка Эстелла Флетчер. Поет в стиле «дикси» и даже вульгарно, зато не выглядит слащаво. Пела бы белая певица, постаралась бы спеть *красиво*, короче, напустила бы соплей. А эта Эстелла Флетчер понимает, что к чему. Это лучшая пластинка из всех, что я слышал. Вот хорошо бы купить ее, если конечно, магазин открыт в воскресенье, куплю и потом пойду в парк. По воскресеньям Фиби часто катается на роликах в парке. Я примерно знаю это место.

Было не так холодно, как вчера, но солнце не показывалось, и идти пешком было не так уж приятно. Зато я получил кайф от одной вещи. Передо мной шла одна семья, наверное, из церкви – отец, мать и мальчонка лет шести. Сразу видно – беднота. На голове отца сидела глянцево-серая шляпа, в которых люди небогатые любят пофорсить. Они с женой шли рядом и разговаривали меж

собой и не обращали внимания на сына. А пацанчик был клевый. Он шел не по тротуару, а по обочине мостовой. Он старался идти строго по прямой, как это любят пацаны, и всю дорогу что-то напевал и бормотал. Я подошел поближе, чтобы услышать, что он там поет. Он пел песню: «Если ты ловил кого-то вечером во ржи...» И голосок у него был тихий и приятный. Пел он просто так, для себя. Машины летят мимо, тормоза визжат, родители на него ноль внимания, а он идет по обочине и поет себе: «Если ты ловил кого-то вечером во ржи». И мне стало как-то легче. На душе повеселело.

На Бродвее был шум и толкотня. Воскресенье, еще только полдень, а народу тьма. И все идут в кино – в «Парамаунт», или в «Астор», в «Стрэнд», «Кэпитол» – короче, куда-нибудь в толкотню. Каждый выражен по случаю воскресенья, что аж противно. И каждый, что еще противнее, стремится в кино. Не могу этого видеть. Я еще могу понять, когда идут туда от нечего делать, но когда все туда так и валят, чуть с ног не падают, это прямо бесит меня. Особенно, когда видишь, как миллион народу в жуткой очереди длиной в квартал терпеливо ждет билета и все такое. Черт! Скорее бы свернуть с этого Бродвея. Но мне повезло. В первом же магазине пластинок я нашел «Крошку Ширли Бинс». Правда, содрали с меня пять баксов за то, что пластинка редкая, но я не жалел. Бог мой! Я был счастлив выше крыши. Прямо не терпелось поскорей добраться до парка, найти мою старушку Фиби и отдать ей пластинку.

Когда я вышел из магазина, тут же мне попалась аптека. Дай, думаю, зайду и звякну Джейн, может, уже вернулась домой на каникулы. Я вошел и позвонил. К сожалению, подошла ее мамаша, и я повесил трубку. Неохота было вступать в длинные разговоры с ней и все такое. Я вообще не большой любитель разговаривать с мамашами по телефону. А все-таки надо было спросить, дома ли Джейн. Это не смертельно. Но что-то не было охоты. Для этого нужно настроение.

Надо было еще доставать эти чертовы билеты в театр, и я купил газету, посмотреть где что идет. Из-за того, что воскресенье, давали всего три шоу. Я пошел и взял два

билета в партер на «Я знаю, что люблю». Это был благотворительный спектакль, типа того. Мне не очень хотелось его смотреть, но я знал, что Сэлли, королева понтов, прямо будет писать кипятком, когда я ей скажу, что в пьесе играют Ланты и т. д. и т. п. Сэлли хлебом не корми, а дай посмотреть умную, утонченную пьесу, всякое такое, чтобы участвовали Ланты и всякое такое. А я – нет. Я, по правде говоря, совсем не люблю все эти театры. Это, конечно, лучше, чем кино, но и тут не фонтан. Во-первых, не выношу артистов. Они стараются быть правдивыми, но ничего похожего. А им кажется, что похоже. У кого-то их них получается неплохо, но все-таки не так, чтобы иметь от этого кайф. Даже если кто из артистов по-настоящему хорош, он *знает*, что он хорош, и это все портит. Возьмем, например, сэра Лоуренса Оливье. Я видел его в «Гамлете». В прошлом году Д.Б. водил нас с Фиби. Сначала повел нас перекусить, а потом – в кино. Он уже смотрел этот фильм и так рассказывал о нем во время завтрака, что прямо не терпелось увидеть. Но мне понравилось как-то не очень. Не нашел я в нем ничего особенного, в сэре Лоуренсе Оливье – ну не нашел. Ну, потрясающий голос, ну очень видный собой, ну приятно смотреть как он ходит, дерется на шпагах, все такое, но это совсем не тот Гамлет, о котором рассказывал Д.Б. Он больше смахивал на какого-то генерала, чем на того чудака, слегка чокнутого. Самое лучшее место в фильме, когда братан этой Офелии – как его, ну, который в самом конце дерется на дуэли с Гамлетом, – уезжает, и отец дает ему разные наставления. И Офелия, пока отец дает ее брату кучу наставлений, все время дурачится, то вытащит у него кинжал из ножен, то его подразнит, а тот все старается делать вид, что слушает эту белиберду. Это было неслабо. Я прямо забалдел. Но таких мест было не много. А Фиби понравилось только, когда Гамлет гладил там собаку по голове. Она сказала, что это самое интересное, и она права. Все-таки полезно бы прочитать эту пьесу. Дело в том, что мне всегда надо прочесть своими глазами. Когда играет актер, я как-то не умею слушать. Все как бы за него боюсь, что он вдруг начнет врать.

Я купил билеты на спектакль с Лантами, потом взял такси и поехал в парк. Надо было, конечно, сесть в метро или еще как-то, потому что бабок оставалось в обрез, но хотелось поскорей убратся на фиг с этого Бродвея.

В парке было паршиво. Не очень холодно, но солнце не показывалось, и никого вокруг – одни только собачьи какашки, плевки и сигарные бычки у скамеек, где сидят старики. Скамейки на вид сырые – не посидишь. От всего этого мне стало совсем не по себе, что даже как-то в дрожь бросало. Совсем не чувствовалось, что наступает Рождество. Казалось, что вообще *ничего* не наступает. Но я все-таки дошел до площадки, где обычно бывает Фиби, когда идет в парк. Она любит кататься поближе к оркестру. Забавно, что я тоже, когда был малышом, любил кататься возле оркестра.

Когда я пришел туда, нигде вокруг ее не было. Катались какие-то ребяташки, двое пацанов играли в софтбол, а Фиби не было. Я подошел к одной девчухе ее возраста, которая сидела одна на скамеечке и затыгивала потуже коньки. Может, она знает Фиби и скажет где она. Я присел рядом и спросил:

– Ты случайно не знаешь Фиби Колфилд?

– Кого? – спрашивает она. На ней были джинсы и штук двадцать свитеров. Похоже, что мама связала – очень грубые такие, топорной работы.

– Фиби Колфилд. Она живет на 71-й улице. Она в четвертом классе. Она еще...

– А вы знаете Фиби?

– Да. Я ее брат. Ты не знаешь где она сейчас?

– Она в классе у мисс Кэллон? – спрашивает девчуха.

– Не знаю. Вроде бы да, – говорю.

– Они, кажется, пошли в музей, – говорит она. – Наш класс ходил в субботу.

– В какой музей? – спрашиваю.

Она пожала плечами.

– Не знаю, – говорит. – Просто музей.

– Я понимаю, но там, где картины или где индейцы?

– Там где индейцы.

– Большое спасибо.

Я встал, собрался идти, но вдруг вспомнил, что ведь – воскресенье.

– Сегодня же воскресенье, – говорю этой девчоночке.

Она посмотрела на меня.

– Да? Значит их там нет.

Она все возилась с коньком, никак не могла подтянуть. Рукавичек у нее не было, ручки красные, окоченели. Я ей помог. Бог мой, я сто лет не держал в руках ключа от коньков. Но это не имеет значения. Дайте мне ключ еще через пятьдесят лет, даже в темноте, и я сразу узнаю, что это ключ от коньков. Она поблагодарила меня и все такое, когда я закрепил конек. Славная такая, воспитанная девочка. Как приятно, когда дитя вот так вежливо тебя поблагодарит, когда тыкрепишь ему конек или типа того. Вообще, все малыши славные. Я ее спросил, не хочет ли она со мной выпить горячего шоколаду или еще чего, но она сказала нет, большое спасибо. Сказала, что должна встретиться со своей подругой. Эти малышки всегда должны встретиться с подругой. Помереть от них можно!

Хоть было и воскресенье, и Фиби со своим классом не могла пойти в музей, и погода была мерзкая, я все равно пошел пешком через парк в Музей Естествознания. Это про него говорила девочка с ключом для коньков. Я этот музей знал, как облупленный. И походы эти. Фиби ходила в ту же школу, что и я мальчишкой, вот так и мы вечно ходили в этот музей. Наша училка, мисс Эйглтингер, таскала нас туда чуть ни каждую субботу. То мы смотрели на животных, то мы смотрели на быт индейцев в старые времена, на их посуду, соломенные корзины и другие причиндалы. Зато приятно вспомнить. Помню, как после осмотра индейских вещей, нам показывали там фильм в большом зале. Про Колумба. Всегда показывали, как он открыл Америку, как он умаялся клянчить бабки на путешествие у Фердинанда с Изабеллой, и как матросы подняли бунт и прочее. Всем нам старина Колумб был на фиг не нужен, но у всех были конфеты, жвачка, то-се, и в зале так приятно пахло. Такой запах, будто на дворе шел дождь, хотя никакого дождя не было, а ты сидишь в самом уютном на свете месте, и тебе

хорошо, приятно и над тобою не каплет. Черт его знает, любил я все-таки этот музей. Я помню, чтобы попасть в аудиторию, надо было пройти через индейский зал. Зал был длинный, очень длинный, и можно было говорить только шепотом. Впереди шла училка, а за ней весь класс. Шли строем, парами. Чаще всего я был в паре с одной девочкой по имени Гертруда Левин. Ей всегда хотелось, чтоб мы держались за руку, рука у нее всегда была липкой и потной, типа того. Пол был из каменных плит, и если у вас были в руке шарики и вы роняли их на пол, звук был таким звонким, что возникал переполох, и училка останавливала класс и шла выяснить, что там стряслось. Но она никогда не злилась, мисс Эйглтингер. Потом мы шли мимо длинного-предлинного боевого каноэ, длинней, чем три «кадиллака», с двумя десятками индейцев в нем, одни гребли, другие стояли со свирепым видом, и лица у всех были в боевой окраске. На корме каноэ сидел страшный такой чувак в маске. Это был колдун. У меня от него шел мороз по коже, но он мне все равно нравился. А если тронешь какое-то там весло и прочее, когда идешь по залу, кто-нибудь из зрителей обязательно скажет: «Дети, ничего нельзя трогать», но голос всегда добрый, не такой, как у полисмента или типа того. Дальше мы шли мимо большой такой стеклянной витрины, там внутри были индейцы, они терли палочки, чтоб добыть огонь, а индианка ткала одеяло. Эта индианка, что ткала одеяло, нагнулась, и виднелась ее грудь. Мы все пялили на нее глаза, даже девчонки, потому что они были еще маленькие и у них грудь ничем не отличалась от нашей. А перед входом в аудиторию, прямо у двери, мы проходили мимо эскимоса. Он сидел над прорубью замерзшего озера и ловил рыбу. Рядом с прорубью лежали две пойманные рыбки. В этом музее стеклянных витрин было до черта. А наверху еще больше! Там олень пил воду из лунки, птицы летели зимовать на юг. Птицы, которые были поближе, были чучелами и висели на нитках, а которые подальше, были нарисованы на стене, и если опрокинуть голову и смотреть на них снизу вверх, кажется, что они прямо-таки несутся на юг. Но самое лучшее в этом музее было то, что все там всегда оставалось на своих

местах. Ничто не менялось. Приходи сюда хоть сто тысяч раз, эскимос не выловит больше, чем те две рыбы, птицы будут все лететь на юг, олени все никак не выпьют воду из лунки, и рога их будут такими же красивыми, а ноги тонкими, индианка с голой грудью будет ткать все то же одеяло. Никаких изменений. Единственной вещью, что изменится, будешь ты. И не то, что станешь старше и так далее. Не в этом дело. У тебя хоть какие-нибудь, но будут изменения – вот в чем дело. То на тебе будет новое пальто. Или ты будешь в паре с кем-то другим, потому что твой всегдашний напарник заболел скарлатиной. Или вместо мисс Эйглтингер приведет вас в музей подменная училка. Или ты утром слышал, как отец с матерью поругались в ванной. Или ты увидел на улице лужу с радужными пятнами от бензина. Короче, ты стал уже чем-то другим – не могу объяснить в чем именно. А может, и смог бы, но как-то неохота.

Я вынул на ходу из кармана мою охотничью шапку и надел ее. Все равно не встречу никого из знакомых, а было очень сыро. Я все шел и думал о том, что вот и старушечка Фиби ходит по субботам в этот музей, как и я ходил. Я представил себе, как она смотрит на те же вещи, что и я смотрел, и как она каждый раз становится другой. От таких мыслей не то, чтобы стало грустно, но и веселее не становилось. Хорошо бы, чтоб некоторые вещи не менялись. Взять бы их под стекло и оставить в покое. Знаю, что такое невозможно. Ну и плохо, что невозможно. Короче, обо всем о таком думалось на ходу.

У детской площадки я остановился и стал глядеть, как двое малышей качались на доске. Один был толстенький, и я придавил доску, чтобы помочь худенькому перевесить, но тут же понял, что только мешаю им, и ушел от них.

Интересное дело. Когда я пришел к музею, вдруг почувствовал, что не вошел бы внутрь даже за миллион баксов. Не тянуло туда – и все, а я ведь пропер на фиг весь парк насквозь – и так стремился! Была бы там Фиби, я бы вошел, конечно. Но ее там не было. Ничего не оставалось, как взять такси и вернуться к отелю «Билтмор». Я мог бы

еще погулять, но надо было идти на это дурацкое свидание с Сэлли.

17

Пришел я раньше срока, сел на кожаный диванчик прямо под часами в вестибюле и стал разглядывать девчонок. Во многих школах уже начались каникулы, и куча девчонок торчала вокруг и ожидала, когда появятся их кавалеры. Одни сидели нога на ногу, другие – нет, у одних ноги были клевые, у других – никудышные, одни на вид были шикарные, другие – стервозные, если приглядеться. Очень интересное зрелище, сами понимаете. И не очень веселое, кстати. Потому что все время думаешь: а что с ними со всеми станет? Ну, позаканчивают они школы и колледжи. Ну, выйдут замуж за каких-нибудь олухов, что только и знают рассуждать: сколько миль дает его дурацкая машина на одном галлоне бензина и по-детски обижаться, когда проигрывают в гольф или в какой-нибудь дурацкий пинг-понг. Выйдут они за этих серых парней, которые никогда не читают книг. Или за каких-нибудь зануд. Насчет зануд, правда, нельзя быть категоричным. С занудами я еще не разобрался, и тут не стоит торопиться. Когда я учился в Элктон-хиллс, я два месяца жил в одной комнате с одним чуваком, Харрисом Маклином. Он был очень грамотный и все такое, но зануда – второго такого нет. Даже голос у него был скрипучий, притом трепался он почти без передышки. Никогда не умолкал, и беда в том, что никогда, чтобы о чем-нибудь интересном. Но одну вещь он делал неслабо. Этот паразит так умел свистеть – в жизни такого не слышал. Застилает кровать или вешает свои шмотки в шкаф – он их всегда держал в шкафу, меня это бесило – и насвистывает, если, конечно, не говорит своим скрипучим голосом. Он даже высвистывал классику, но чаще всего джаз. Он умел сбацать настоящий джаз. Типа «Блюз на жестяной крыше», и делал это так здорово и легко – вешая, скажем, те же шмотки в шкаф – обалдеть можно было. Я, конечно, никогда не говорил ему, что он свистит классно. Не знаю, разве можно говорить человеку в глаза, что он классно свистит? Я прожил с ним целых два месяца, и он достал меня своим занудством, в печенках сидел, но я все ему готов был

простить за его свист, в жизни такого не встречал. Вот вам и зануда! И не стоит сильно жалеть красивую девчонку, которая выйдет за такого замуж. Зануды, они, в общем, безобидные, и вполне может оказаться, что они умеют классно свистеть или еще что-нибудь там. Черта с два сразу их поймешь! Я лично не берусь.

Наконец старушка Сэлли появилась на лестнице, и я стал спускаться ей навстречу. Она выглядела классно. Клянусь! Черное пальто, какой-то черный берет. Она редко надевала головные уборы, но этот берет был ей к лицу. Самое смешное, что у меня, дурака, даже мелькнуло – жениться на ней. Я чокнутый. Она мне даже не очень *нравилась*, но тут я почувствовал будто влюблен и хочу жениться на ней. Ей-богу, я чокнутый! Сам признаюсь.

– Холден, – говорит она. – Как прелестно, что мы встретились! Сто лет не виделись. – У нее громкий такой голос, когда она на людях, даже становится неловко. А ей хоть бы хны, еще бы – такая на фиг раскрасавица.

– И мне приятно, – сказал я, причем, без дураков. – Как поживаешь?

– Прелестно! Я не опоздала?

Я сказал, что – нет, хотя, если честно, она пришла на десять минут позже. Ну и фиг с ним. Вся эта мура, эти комиксы из «Сатердей Ивнинг Пост» и все такое, когда показывают чуваков, что стоят обиженные на углу улицы из-за того, что она опаздывает на свидание – все это лажа. Если подруга выглядит обалденно, пусть даже она опоздала – разве смотришь на время? Никогда.

– Нам надо торопиться, – говорю. – Спектакль начинается в два сорок.

И мы двинулись вниз по лестнице к стоянке такси.

– А что мы идем смотреть? – спрашивает она.

– Не знаю. На Лантов идем. Больше никуда билетов не было.

– Ланты! Так это же прелестно!

Я же говорил, что она с ума сойдет, когда услышит про Лантов.

Мы немного пообжимались в такси по дороге в театр. Сперва она не хотела из-за того, что у нее губы

накрашены и все такое, но я вел себя как настоящий соблазнитель, и у нее не было выбора. Два раза, когда машина резко тормозила на красный свет, я чуть не падал. Эти чертовы водилы, клянусь, никогда не видят, куда едут. Потом – это чтоб вы поняли какой я придурок – когда мы отвалились друг от друга, я сказал, что люблю ее и все такое. Конечно, это была неправда, но вся штука в том, что в тот момент я так и думал. Ей-богу, придурок!

– О, дорогой! Я тоже тебя люблю, – сказала она. И тут же на одном дыхании говорит: – Пообещай мне отрастить волосы подлиннее. Короткая стрижка это по-жлобски. А у тебя такие симпатичненькие волосы.

«Симпатичненькие». Уссаться можно!

Спектакль был не из самых худших. Но все равно муча. Про каких-то старых супругов, что прожили вместе, наверно, пятьсот тысяч лет. А начинается, когда они были молодыми и всякое такое, и родители девушки не хотят, чтобы она шла замуж за этого чувака, но они все же поженились. Потом они становятся старше и старше. Муж уходит на войну, а у жены брат – алкаш. Не могу сказать, чтобы мне было интересно. Не знаю, мне было до фонаря, когда там в семье кто-нибудь помирал или типа того. Для меня они были просто группой актеров. Муж с женою, правда, были довольно славные старики – остроумные и все такое – но это меня тоже не волновало. Во-первых, они на протяжении всей пьесы знай только и пили чай или что-то там еще. Только и видишь, как слуга ставит им чай или жена кому-нибудь наливает. И каждый раз кто-то приходит, кто-то уходит, то встают, то садятся – просто голова кругом идет. Альфред Лант и Линн Фонтэнн играли старых супругов, играли неслабо, но что-то мне нравилось не очень. Они выделялись среди других актеров, это – да. Но они вели себя не как в жизни, но и не как актеры. Как бы это сказать? Они играли, как бы помня, что они знаменитые и все такое. Не знаю, они играли хорошо, даже слишком. Не успеет один из них договорить, как другой тут же подхватывает. Это должно было выглядеть, как в жизни, – люди разговаривают, перебивают друг дружку и т. д. и т. п. Но беда в том, что они слишком уж перебивали один другого.

Что-то типа Эрни из Гринвич-Виллиджа, когда он играет на фоно. Когда делаешь что-нибудь *слишком* хорошо, то незаметно для тебя, все это превращается в показуху. А тогда уже не может быть хорошо. Но, что ни говори, а они – я имею в виду Лантов – единственные на сцене выглядели по-божески. Что есть, то есть.

После первого действия мы вместе с другими пижонами вышли покурить. Ну, блин, вообще конец света! В жизни не видел таких позеров. Смолят – прямо дым из ушей, и каждый корчит из себя театрального знатока, причем, громко, чтоб другие слышали. Какой-то занюханный киноактер курил рядом с нами. Не знаю, как там его зовут, он всегда в фильмах про войну изображает чувака, у которого как до дела – всегда очко играет. С ним была офигенная блондинка, и оба они делали вид, что им побоку, что на них все пялятся. Блин, сама скромность! Прямо загляденье! А старушка Сэлли много не разговаривала – если не считать восторгов по поводу Лантов, – она все больше вертела головой и стреляла глазками. Потом вдруг узрела на другом конце фойе какого-то чувака. Он был в темно-сером фланелевом костюме и клетчатом жилете. Особая Университетская Лига. Велика важность! Он стоял у стены, накурился до тошноты и вид имел скучающий. Сэлли все повторяла: «Откуда я его знаю?» Она всегда кого-то знает, куда ее не приведешь. Она столько раз повторяла это, что меня заело на фиг, и я сказал: «Так иди поцелуй его в засос. Он тебе спасибо скажет». Она обиделась. Наконец этот пижон ее заметил и подошел поздороваться. Это надо было видеть, как они здороваются! Со стороны можно подумать, что они не виделись лет двадцать. Будто в детстве купались в одном корыте или типа того. Прямо не-разлей-вода. Смотреть противно. Самое смешное, что они, наверно, виделись *однажды* на какой-то там пошлой вечеринке. Наконец, когда они насюсюкались вдоволь, старушка Сэлли представила нас друг другу. Его звали Джордж и еще как-то – всегда забываю, – и он учился в Эндове. А это вам не что-нибудь там! Вы бы посмотрели на него, когда Сэлли спросила, как ему нравится пьеса. Такие понтеры, как он, даже место себе расчищают, чтобы

ответить на вопрос. Он сделал шаг назад и наступил при этом на ногу одной даме, что стояла рядом. Отдавил ей наверно все пальцы. Он сказал, что пьеса *как таковая* далеко не шедевр, но Ланты, безусловно, сущие ангелы. *Ангелы!* Сдохнуть можно! Потом они с Сэлли начали обсуждать всяких их общих знакомых. Такого понтового разговора я еще в жизни не слышал. От фонаря называли какой-нибудь город и тут же вспоминали, кто там живет из их знакомых. Клянусь, меня на рвоту потянуло, но, слава Богу, закончился антракт. Во втором антракте они снова завели свою тягомотину. Все перечисляли города и своих знакомых, что там живут. Самое противное, что у этого пижона был фальшивый, *особо-университетский* голос – утомленный такой, снобский. Какой-то даже женский. Причем, скотина, не прочь был отбить у меня подругу. После спектакля мне даже показалось, что он собирается влезть с нами в такси, потому что шел с нами еще два квартала, но потом сказал, что торопится на коктейль к каким-то другим пижонам. Так и вижу, как они сидят в баре в своих клетчатых жилетах и критикуют спектакли, книги, женщин усталыми, снобскими голосами. Сдохнуть можно от этих умников!

Когда мы сели в такси, мне и на старушку Сэлли противно было смотреть после этого хмыря из Эндовера, с которым она трепалась десять часов подряд. Я решил отвезти ее домой и все дела – честное слово! – но она вдруг говорит:

– У меня прелестная идея! – У нее вечно прелестные идеи. – Слушай, – говорит она. – Во сколько тебе надо быть дома к обеду? Я имею в виду: ты не очень торопишься? Тебя не ждут вовремя?

– Меня? Нет, никто меня не ждет, – говорю. Бог мой, это была суровая правда! – А что?

– Поехали на каток в Радио-Сити.

Такие вот у нее прелестные идеи.

– На каток в Радио-Сити? Прямо сейчас?

– На часок, не больше. Или ты не хочешь? Если не *хочешь*, то...

– Кто сказал, что не хочу, – говорю ей. – Поехали, если так уж тебе охота.

– Нет, ты действительно хочешь? Если не хочешь – не надо. Мне абсолютно все равно – ехать, не ехать.

Что-то непохоже.

– Там дают напрокат такие прелестные коротенькие юбочки, – говорит Сэлли. – Дженнет Калц на прошлой неделе брала.

Ясно отчего ей загорелось туда пойти. Хочет покрасоваться в короткой юбочке, что едва прикрывает попку и т. д. и т. п.

Короче, мы оказались там и нам выдали коньки, а Сэлли – эту коротенькую синюю юбочку, в которой только задом и вертеть. Она, действительно, выглядела в ней неслабо, доложу я вам. Можете не сомневаться, она сама это понимала. Нарочно шла впереди меня, чтоб я видел какая у нее красивая, круглая попка. И точно – красивая, ничего не скажешь.

Но юмор в том, что на этом чертовом катке мы катались хуже всех. То есть хуже не бывает. Смех один! Сэллины лодыжки так выворачивались, что почти касались льда. Это выглядело не только до чертиков смешно, но, думаю, и до чертиков больно. По себе чувствовал. Я чуть не сдох. Представляю себе, как мы выглядели! И, как на зло, сотни две зевак от нечего делать стояли и глазели, как люди велятся с копыт.

– Может, сходим в бар и закажем пару глотков чего-нибудь? – сказал я ей наконец.

– Это самое прелестное, что ты мог придумать, – сказала она. Она совсем себя замучила. Причем, немилосердно. Мне ее даже стало жалко.

Мы сняли эти проклятые коньки и пошли в бар, где можно посидеть в одних чулках, выпить и посмотреть на конькобежцев. Мы присели, Сэлли сняла перчатки, я дал ей сигарету. Нельзя сказать, чтобы вид у нее был веселый. Подошел официант, и я заказал для нее кока-колы (она непьющая), а себе виски с содовой, но этот сукин сын отказал мне, пришлось и себе заказать коку. Потом я стал жечь спички. Я часто это делаю, когда на меня находит. Даю

спичке гореть пока пальцы не обожгу и бросаю в пепельницу. Нервная привычка.

Потом вдруг ни с того ни с сего Сэлли заявляет:

– Послушай. Мне надо знать. Придешь ты или нет в сочельник помогать мне наряжать елку? Мне надо знать точно.

Она была расстроена из-за того, что наломала себе ноги этими коньками.

– Я же тебе написал, что приду. Ты уже спрашивала двадцать раз. Говорю тебе – приду.

– Понимаешь, мне надо знать точно, – говорит она и все озирается по сторонам.

Тут я перестал жечь спички и наклонился к ней через стол. Многое захотелось ей сказать.

– Послушай, Сэлли! – говорю ей.

– Что? – говорит она. А сама рассматривает одну девицу в другом конце зала.

– У тебя бывает, когда ты сыта под завязку? Я имею в виду, когда боишься, что тебе кранты, если не найдешь выхода. И вообще, ты любишь школу и все такое?

– Нет. Там очень скучно.

– Но ты ее ненавидишь? Без тебя знаю, что скучно, но я спрашиваю: ты *ненавидишь* ее?

– Как тебе сказать? Не то, чтобы ненавижу. Всегда как-то надо...

– А я ненавижу. Бог мой, страшно ненавижу, – говорю. – И не только школу. Все ненавижу. Ненавижу жить в Нью-Йорке и прочее. Все эти такси, автобусы на Медисон-авеню, в которых водила орет тебе, чтоб выходил через заднюю дверь, или когда представляют тебя какому-то позеру, который говорит, что Ланты – это ангелы, ненавижу ездить вверх-вниз в лифтах, примерять штаны у Брукса, или, например...

– Не кричи, пожалуйста! – сказала Сэлли. Чепуха – я вовсе не кричал.

– ...эти машины, – сказал я совсем уж тихо. – Здесь все чокнулись на этих машинах. Чуть на ней царапинка – уже повод для беспокойства, или начинаются эти разговоры – на сколько миль хватает галлона горючего, не успеют

купить новую машину, а уже в голове: как бы сменить ее на новейшую марку. А я даже *старые* машины не люблю. Не интересуют меня – и все. Я бы лучше имел лошадку. В лошадях больше *человеческого*, ей-богу. С лошадьёю ты можешь...

– Не понимаю, что ты несешь, – говорит Сэлли. – Перескакиваешь с одного на...

– Знаешь, что я тебе скажу? – говорю ей. – Если бы не ты, я бы не торчал сейчас в Нью-Йорке и вообще. Если бы не ты, удрал бы куда-нибудь на фиг. Куда-нибудь в леса или еще черт знает куда. Только из-за тебя торчу здесь.

– Какой ты милый! – говорит она. Но видно, что ей охота переменить тему.

– Ох, поучилась бы ты хоть немного в мужской школе, – говорю. – Хоть немного. Сплошная туфта. Вся учеба только ради того, чтобы стать таким способным, чтобы быть в состоянии купить однажды этот хренов «кадиллак», вечно делать вид, что ты убит, когда проигрывает наша команда, и весь треп только про баб, выпивку и секс, и каждый липнет к своей гнусной тусовке. У баскетболистов – своя, у католиков – своя, у этих драных интеллектуалов – своя, кто играет в бридж – тоже своя. Даже у членов Клуба Ежемесячной книги и то своя тусовка. А захочешь с кем-нибудь потолковать по душам...

– Нет. Ты не прав, – говорит Сэлли. – Многим парням школа больше дает, чем ты считаешь.

– Согласен! Согласен, что школа некоторым дает больше! Но мне она дала только это. Ясно? Это моя точка зрения. Это, черт возьми, моя личная точка зрения, – говорю. – Мне вообще ничто ничего не дает. Я вообще не в себе. Я вообще в полном ауте.

– Похоже на то.

И тут ко мне пришла одна идея.

– Послушай, – говорю ей. – Есть одна идея. Как ты смотришь, чтоб удрать отсюда на фиг вообще? Чем плохая идея? У меня есть один чувак в Гринвич-Виллидж, можно у него попросить машину на пару недель. Мы одно время учились в одной школе, он мне, кстати, должен десять баксов. Давай завтра утром двинем в Массачусетс или в

Вермонт или еще куда-то туда, а? Там красиво, обалденно красиво. Честное слово! – Чем больше я говорил, тем больше заводился, даже схватил ее руку – вроде как крыша у меня поехала, у идиота. – Кроме шуток! – говорю. – У меня сто восемьдесят долларов в банке. Могу снять их утром, как только банк откроют, потом пойду к этому чуваку и возьму машину. Серьезно! Мы проживем на туристских базах или типа того, пока деньги не кончатся. А когда кончатся, я найду какую-нибудь работу, и мы будем жить с тобой где-нибудь у ручья и все такое, а потом поженимся, всякое такое. Я сам буду рубить для нас дрова зимой, то да се. Ей-богу, нам будет здорово вдвоем! Ну как? Поедешь со мной? Давай, а? Ну, пожалуйста!

– Не понимаю. О чем ты говоришь? – говорит Сэлли. Голос у нее злющий.

– Почему нет? Черт возьми, почему нет?

– Не ори на меня, пожалуйста! – говорит. Чушь собачья – ничуть я на нее не орал.

– Почему нельзя? Ну, почему?

– Потому что нельзя – и все. Во-первых, мы с тобой, в общем-то, *дети*. А подумал ли ты – кончатся деньги и ты *не* найдешь работу? Мы ведь помрем с голоду. И вообще это такие фантазии, что даже...

– Никакие не фантазии. Я найду работу. Не бойся. Об этом не печалься. Так в чем дело? Не хочешь ехать со мной? Так и скажи, если не хочешь.

– Это не *то*. Это *совсем* не то, – говорит Сэлли. И я уже начинал ее ненавидеть. – У нас впереди уйма времени, когда нам можно будет, когда все нам будет можно. То есть когда ты закончишь колледж, и мы с тобой поженимся. И мы сможем побывать во всяких замечательных местах. Ты просто...

– Нет, не сможем, – говорю. – Никаких замечательных мест не будет. Все будет совсем не так.

У меня совсем на фиг испортилось настроение.

– Что? Я не слышу. То ты орешь на меня, то что-то там...

– Я говорю – нет, никаких замечательных мест не будет, когда я окончу колледж, и т. д. и т. п. Пойми ты! Все

будет иначе. Все тот же лифт, чемоданы, прочее барахло. Станем звонить всем вокруг, чтобы попрощаться и потом посылать им открытки из всяких отелей, пятое-десятое. Я буду работать в каком-нибудь офисе, буду зашибать большие бабки, ездить на работу в такси и двухъярусных автобусах, читать газеты, вечно играть в бридж, ходить в кино и смотреть дурацкие киноролики, рекламу и хронику. Тоже мне кинохроника! Господи! Непременно какие-нибудь скачки, или кто-то там разбивает бутылку о борт корабля, или какая-нибудь дурацкая шимпанзе в штанах на велосипеде. Все это типичное не то! Но тебе, я вижу, этого не понять.

– Может быть. Но ты и сам не понимаешь, – говорит Сэлли. Мы сейчас ненавидели друг друга до потери пульса. Ясно было, что с ней нельзя толком поговорить. Пожалел, что завел этот разговор.

– Ладно, давай уматывать отсюда, – говорю. – И вообще, если хочешь знать, все мне это до жопы.

Бог мой, она так и взвилась после этих слов. Я понимаю, что не следовало мне так, и обычно я так не выражаюсь, но она совсем уж вывела меня из себя. Обычно я никогда при девчонках не ругаюсь. Блин, но как она взвилась! Я начал безумно извиняться, но она не принимала моих извинений. Даже плакать начала. Я, честно говоря, малость струхнул: пойдет домой и расскажет отцу, что я ей сказал про жопу. У нее отец молчаливый тюфяк, меня на дух, не выносит, гад такой. Он как-то сказал Сэлли, что я какой-то слишком беспокойный.

– Прости ради Бога, – все прошу ее.

– Ты просишь прощения. Мне смешно, – говорит она.

Она все еще плакала, и мне вдруг стало ее как-то жалко, что я ей нагрубил.

– Пойдем, я отвезу тебя домой. Честное слово.

– Спасибо, не надо. Обойдусь без тебя. Если ты думаешь, что я позволю тебе провожать меня, то ты дурак. Ни один мальчик при мне в жизни так не выражался.

Что-то в этом было смешное, если взглянуть со стороны, и я вдруг отмочил такое, чего не стоило делать. Я

заржал. А смех у меня ужасно громкий, довольно идиотский. Если бы я, к примеру, сидел в кино позади себя, я бы наклонился и сказал бы себе: заткнись, пожалуйста. И это Сэлли совсем взбесило.

Я уж и так и сяк извинялся перед ней, вертелся вокруг нее, просил прощения, но она ни в какую. Все повторяла, чтоб я убирался прочь и оставил ее в покое. Что я и сделал в конце концов. Я пошел в гардероб, взял свои ботинки и прочие шмотки, и ушел себе. Ее, конечно, бросать не стоило, но я был сыт под завязку – хватит.

По правде говоря, сам не знаю, зачем я вообще вывалил ей все это. Я имею в виду, чтоб удрать куда-нибудь в Массачусетс, в Вермонт, и прочее. Да я бы наверняка не взял бы ее с собой, даже если бы она набивалась. Куда с такими, как она! Но самое противное, что я действительно *от души* предлагал ей ехать со мной. Вот это самое противное. Нет, я все-таки придурок, ей-богу!

18

Когда я вышел из катка, страшно захотелось есть. Я зашел в аптеку, съел сандвич со швейцарским сыром, попил молока. Потом подумал: может, стоит все-таки позвонить Джейн, вдруг она уже дома – и зашел в телефонную будку. У меня весь вечер свободный, отчего бы не позвонить, и если дома, пригласить на танцы или еще куда-нибудь. Столько знакомы, но ни разу с ней не танцевал. Только видел однажды, когда она танцует. Танцевала она очень даже неслабо. Это было в клубе в День Независимости. Я ее тогда знал не очень хорошо и не был уверен, могу ли я перехватить ее у кавалера. Танцевал с ней один такой хмырь, Эл Пайк, он учился в Чоуте. Я его тоже не очень-то знал. Вечно он ошивался по бассейнам в белых трусах «ластэкс» и прыгал с вышки. Всегда один и тот же несчастный «полуинт» вперед – это единственное, что он умел. Но делал вид, что он великий прыгун. Сплошные мускулы, а мозгов нет. Короче, такой вот партнер был у Джейн в тот вечер. Хоть убейте, мне этого не понять. Потом, когда мы с ней стали встречаться, я спросил ее, как она могла иметь дело с таким треплом, как Эл Пайк. Джейн сказала, что он не трепло. Просто у него комплекс

неполноценности. Но было видно, что она его жалеет, вроде того. Причем на полном серьезе. Станный народ – эти девчонки. Стоит только упомянуть какого-нибудь там жлоба, самодовольного и показного до предела, только заикнись о нем, тут же они скажут тебе, что у него просто комплекс неполноценности. Может, оно и так, но это не значит, что надо быть скотиной. Я так понимаю. Ох, эти женщины! Никогда не поймешь, что у них на уме. Один раз я познакомил подругу Роберты Уэлш с моим приятелем. Его звали Боб Робинсон, вот у него *точно* был комплекс неполноценности. Видно было, что он стесняется своих предков и все такое, потому что они люди бедные и вдобавок говорят «ляж», «бежи», «хочете». Но он не был скотиной. Очень даже приличный чувак. Однако подруге Роберты Уэлш он совсем не понравился. Она сказала Роберте, что он слишком задается, и все потому, что он как-то заикнулся, что он капитан команды дискуссионного клуба. Пустяк вроде, а она всем раззвонила, что он задавака! Фокус в том, что если девчонкам ты нравишься, можешь быть полной скотиной, а они скажут, что просто у тебя комплекс, а если не нравишься, то пусть ты даже клевый чувак, пусть даже с комплексом, они обязательно скажут, что ты задаешься. Даже у толковых девчонок такое бывает.

Короче, я опять позвонил Джейн, но никто не ответил, и я повесил трубку. Потом полез за своим блокнотом – поискать с кем бы провести вечер. Но фокус в том, что в моем блокноте всего три телефона: Джейн, мистера Антолини – он был моим учителем в Элктон-Хиллс – и служебный телефон отца. Всегда забываю записать номер. В конце концов, я позвонил Карлу Люсу. Он окончил Хутонскую школу, когда я уже ушел оттуда. Он был старше меня года на три и нравился мне не так, чтобы очень, но он был сильно грамотный чувак, у него был самый высокий показатель интеллекта во всей школе, и я подумал, почему бы нам с ним вместе где-нибудь не пообедать и потрепаться на умные темы. Иногда он выдает занятные вещи. Я ему и звякнул. Он теперь учился в Колумбийском, и жил на 65-й стрит, по идее он должен быть дома. Когда я дозвонился, он сказал, что пообедать не может, а вот выпить со мной

непрочь, в десять, в Уикер-баре, на 54-й. Думаю, что он сильно удивился моему звонку. Как-то я его обозвал толстожопым треплом.

До десяти у меня была куча времени, и я пошел в кино, в Радио-Сити. Хуже не придумаешь, зато совсем близко. Так что, ничего не оставалось, как пойти.

Я вошел, когда началось предэкранное шоу. Группа Рокетт выделявала коленца, как это они умеют, танцуя все в ряд и обхватив друг дружку за талию. Публика дико аплодировала. Один чувак за моей спиной все повторял своей жене: «Вот это четкость! Нет, но ты чувствуешь?» Сдохнуть можно! После Рокеттов выехал на роликах чувак во фраке и стал подныривать на ходу под низкие столики и при этом хохмить. Он, конечно, катался неслабо, но меня это не восхищало: так и видишь, как он целыми днями катается по сцене, чтоб вот так насобачиться. Дурость какая-то. Не знаю, может, я просто был не в духе. Потом пошли эти рождественские дела, которые ставят каждый год в Радио-Сити. Всякие ангелы появляются из своих коробок, какие-то чуваки таскают повсюду распятия, и вся эта компания – *целая тыща* народу – распевает во всю глотку «Приидите, верующие». Господи-боже! Считалось, что это выглядит религиозно, чертовски красиво и т. д. и т. п., но никакой религии и красоты не было в этой компании ряженых, что таскались по сцене с распятиями. Когда они закончили и потом по-новой пошли эти ангелы и коробки, было видно, что им давно охота отвалить отсюда, или хотя бы перекурить. В прошлом году я смотрел это же с Сэлли Хэйес, и она все повторяла: как красиво, какие костюмы и т. д. и т. п. Я сказал, что старину Христа наверно стошнило бы, если б он мог видеть весь этот маскарад и так далее. Сэлли сказала, что я безбожный атеист. Наверно, так и есть. А вот кто *точно* понравился бы Христу, так это чувак, что играл на литаврах в оркестре. Я наблюдаю его с моих восьми лет. Мы с братом Алли, когда ходили с родителями, вскакивали со своих мест и подходили поближе, чтобы поглядеть на него. Лучшего ударника я в жизни не встречал. Всего-то и дел у него было – пару раз стукнуть за все время игры, но он и в паузах не скучал. Зато, когда наступало ему

время ударить в литавры, он это делал с душой и необыкновенным чувством на лице. Однажды, когда мы ездили с отцом в Вашингтон, Алли даже послал ему оттуда открытку, но могу спорить, что тот ее так и не получил. Мы толком не знали его адрес.

Наконец рождественские дела кончились, и пошла эта мура на экране. Причем, такая дешевка, сдуреть можно. Там было про одного английского чувака, Алека кажись, он воевал на фронте и в госпитале потерял память и так далее. Выходит он из госпиталя с палочкой и ковыляет себе по городу, по Лондону то есть, и ни фига не знает даже, кто он такой. На самом деле он герцог, но он этого не помнит. Потом он встречает одну симпатичную и порядочную женщину, когда она собирается влезть в автобус. У нее слетает шляпка, он подает ей, они поднимаются в автобус и заводят разговор о Чарльзе Диккенсе. Они оба любят этого писателя. Причем, он даже таскает с собой «Оливера Твиста», и она тоже. Представляете? Меня чуть не стошнило. Короче, они тут же по уши влюбляются, потому что оба чокнулись на Чарльзе Диккенсе и все такое, и он помогает ей завести издательское дело. А она, эта особа, издательница. Только дела у нее идут туго, потому что брат у нее алкаш и пропивает все бабки: он сильно одичал, он был на войне врачом и теперь оперировать не может – сильно нервы расшатались. Вот он и киряет всю дорогу, хотя в общем он довольно толковый. Короче, Алек пишет книгу, а подруга издает ее, и они зарабатывают на этом кучу бабок. Они уже собрались пожениться, но тут появляется еще одна особа, Марша. А эта Марша была невестой Алека до того, как он потерял память, и она узнает его, когда он в магазине раздает автографы на своей книге. Она сообщает Алеку, что он герцог и т. д. и т. п. Но он не верит ей и не желает с ней идти к своей матери и все такое. Его мать слепая, как крот. Но другая, которая порядочная, заставляет его пойти. Она очень благородная и т. д. и т. п. Он идет. Но память к нему не возвращается, даже когда его здоровый датский дог прыгает ему на грудь, а мать ощупывает его лицо и приносит ему плюшевого мишку, которого он слюнявил в детстве. И вот однажды, какие-то пацаны играли

в крикет на лужайке и случайно тюкнули его мячом по кумполу. К нему тут же вернулась память, и он пошел к матери и поцеловал ее в лоб и т. д. и т. п. И он снова стал герцогом и напрочь забыл о той, порядочной, что держала издательское дело. Я бы рассказал вам, чем закончилась эта история, но мне самому от нее блевать охота была. И не потому, что я хочу *отбить* вам охоту или типа того. Ради Бога, там и отбивать не от чего! Ну, короче, в конце Алек и его порядочная подружка женятся, брат-алкаш берет себя в руки и оперирует мамашу Алека, и она снова становится зрячей, а сам алкаш сходится с Маршей. В конце все хохочут до упаду за обеденным столом, потому что дог приносит кучу щенков. Надо понимать, что все считали его кобелем, что ли. Одно могу сказать: если не хотите всего себя облевать, не ходите на этот фильм.

Меня удивила мадам, что сидела рядом и весь этот дурацкий фильм проплакала. И чем больше было туфты, тем сильнее она рыдала. Можно было подумать, что она вся такая из себя сердобольная, но я-то, сидя рядом, видел какая она есть. С ней был ребенок, ему было скучно, и он все ныл, что хочет в туалет, но она его не вела. Все говорила ему – сиди смирно, веди себя прилично. Сердобольная, как серый волк. Из тех, кто проливают слезы на этих туфтовых фильмах, девять из десяти в душе сволочной народ. Нет, серьезно!

Когда сеанс кончился, я двинул в Викиер-бар, где я должен был встретиться с Карлом Люсом, и по дороге все думал о войне и так далее. У меня всегда так после фильмов про войну. Не знаю, я бы не выдержал, если бы пришлось идти на войну. Точно, не выдержал бы. Что тебя призовут и даже где-то убьют и все такое – это ладно. А вот черт знает сколько кантоваться в армии – не вынес бы. Только из-за этого. Мой брат Д.Б. отслужил в армии целых четыре года. Причем, воевал, участвовал в высадке в Нормандии и все такое, но, по-моему, он саму армию ненавидел больше, чем войну. Я тогда в общем был пацаном, но помню как он приезжал домой в отпуск и все такое, и в основном только и лежал на кровати. Почти не появлялся в гостиной. Когда он попал на войну в Европу и так далее, его ни разу не ранило,

даже стрелять не пришлось. Только то и делал, что возил повсюду одного крутого генерала в штабной машине. Он как-то сказал нам с Алли, что если бы пришлось ему стрелять, то он не знал, в чью сторону бы стрелял. Сказал, что в армии полно всякой сволочи, не меньше, чем у нацистов. Помню Алли спросил у него, есть ли ему польза, как писателю, что он участвует в войне, в смысле – будет о чем писать и все такое. Он велел Алли принести его бейсбольную рукавицу и потом спросил у него – кто лучше писал про войну: Руперт Брук или Эмили Дикинсон? Алли сказал, что Эмили Дикинсон. Я не очень понимаю в этом, потому что мало читал стихов, но я бы, точно, чокнулся, если служил бы в армии и каждый день имел бы дело с такими типами, как Экли и Стрэдлэйтер, или этот Морис, маршировать с ними и все такое. Однажды я с неделю побывал в бойскаутах, – мне тошно было видеть затылок впереди стоящего. Нам только и твердили: смотреть в затылок впереди стоящего. Если случится война, пусть меня лучше выведут и расстреляют, ей-богу. Я бы и не протестовал. Но вот Д.Б., который страшно ненавидит войну, все же прошлым летом велел мне прочесть «Прощай оружие». Потрясающая книга, говорит. Но я так и не понял, почему он считает этого лейтенанта Генри славным парнем. Не понятно, как это Д.Б., который так ненавидит армию и войну, может нравиться этот лейтенант, пижон. Не понимаю, как ему может нравиться эта понтовая книга, если ему нравится Ринг Ларднер и он без ума от «Великого Гэтсби». Д.Б. обиделся, когда я это сказал, ты еще слишком молод, говорит, чтобы разобраться, но я так не считаю. Я сказал ему, что мне же нравится Ринг Ларднер и «Великий Гэтсби» и все такое. Старина Гэтсби! Вот это клевый чувак! Короче, я рад, что они придумали атомную бомбу. Если когда-нибудь начнется война, я сяду прямо на ядерную головку. Добровольно сяду, ей-богу!

19

Если вы не из Нью-Йорка, поясняю, что «Викер-бар» находится в шикарнейшей гостинице – «Сетон-отель». Раньше я довольно часто туда ходил, потом перестал. И постепенно отвык. Этот бар считается очень изысканным и т. д. и т. п., и

пижоны туда чуть ли не в окна лезут. Там выступали две французские крошки, Тина и Жанин, играли на фоно и пели раза три за вечер. Одна играла на фоно – страшно лажово, – другая пела всякую пошлятину и французские песенки. Та, что пела, Жанин то есть, всегда выйдет к микрофону и прежде, чем спеть, провякает с придыханием: «А тепер ми исполнимь длья вас *ву ле ву Франсэй*. Это история про маленьки франзуцки девочка, который попала в гранд сити, как Ну-Йорк и влюбилас маленьки малчик из Бруклин. Ми надеется, шьто вам будет понравиться». С выпендрёжем выдохнет все это в микрофон, а потом запоем какую-нибудь дурацкую песенку, не то по-английски, не то по-французски, а все эти пижоны прямо кипятком писают. Достаточно побывать там и послушать хотя бы как они безумно аплодируют и все такое, клянусь, тут же возненавидишь весь свет. И бармен там тоже фрукт. Жуткий сноб. Он с тобой и говорить не станет, если ты не крутой чувак, или знаменитость, или типа того. А вот если ты крутой, или знаменитость, или типа того, он готов тебе жопу лизать. Подойдет, улыбнется до ушей – ну, прямо свой в доску! – и спросит: «Ну, как там Коннектикут?» или «Как поживает Флорида?» Жуткое место! Кроме шуток. Я в конце концов бросил туда ходить.

Пришел я сюда рановато. Сел у стойки – народу было прилично — и взял двойной виски с содовой, не дожидаясь Люса. Я встал на ноги, когда делал заказ, чтоб они видели мой рост и так далее и не подумали, что я малолетка. Потом я стал наблюдать за всеми этими пижонами. Чувак, что сидел рядом, клеил одну девицу, вешал ей лапшу на уши. Все повторял, что у нее аристократические руки. Сдохнуть можно! В другом конце бара собрались гомики. Вид у них был не очень гомосекский, ни длинных волос, ничего такого, но было ясно, что они гомосеки. Наконец явился Люс.

Старина Люс. Такого чувака надо еще поискать! В Хутонской школе он был моим как бы опекуном как старшеклассник. Но его хлебом не корми, дай только потрепаться о сексе, что он и делал, когда ребята собирались вечерами в его комнате. Он в этом деле знал толк, особенно,

про извращения и все такое. Всегда рассказывал про каких-то уродов, которые имеют дело с овцами, или которые зашивают в подкладку шляпы женские трусики и так далее. Гомосеки, лесбиянки – старина Люс знал кто есть кто во всех Соединенных Штатах. Стоит лишь упомянуть кого-нибудь, и Люс тут же скажет вам – гомик он или нет. Иногда даже не веришь, что эти люди, киноактеры или типа того, по его словам гомосеки или лесбиянки и все такое. Некоторые, черт его знает, даже были женаты, хотя и гомики. Бывало, спросишь у него: «Неужто и Джо Блоу гомик? Джо Блоу! Этот амбал, который всегда играет гангстеров и ковбоев». И Люс говорит: «Определенно». Он всегда любил говорить: «Определенно». Он говорил: женат, не женат, не имеет значения. Вообще половина женатиков, говорил он, гомосеки, хотя сами об этом не подозревают. Говорил, что любой в принципе за одну ночь может превратиться в гомика, если это в нем заложено. Это пугало нас не на шутку: вдруг и сам станешь гомиком или типа того. Я подозревал, что в нем самом есть что-то педерастическое. Всегда говорил: «Проверим – твой при тебе?» и притиснет тебя в углу, когда идешь по коридору. И всегда, блин, в умывалке не закрывал дверь туалета – сидит и *болтает* с тобой, когда ты чистишь зубы или моешься. Точно – что-то от гомика. Я довольно часто встречал по школам разных фрутков с такими же примочками. Люс – того же сорта. Но что он очень грамотный чувак – это факт.

Он никогда не здоровается при встрече. Вот и сейчас: сел и сразу объявил, что забежал на пару минут. У него, мол, свидание. Заказал сухой martini. Очень сухой и без маслин – так он сказал бармену.

– Слушай, я нашел тебе педика, – говорю ему. – Вон в том конце бара. Только ты не оборачивайся. Я его берег для тебя.

– Ах как смешно! – говорит он. – Я смотрю, ты не изменился, Колфилд. Когда ты повзрослеешь?

Значит, я его достал. Это факт. А мне было смешно. Такие чуваки меня всегда смешат.

– Как твоя половая жизнь? – спрашиваю. Он ненавидел, когда его спрашивали о таком.

– Отвали, – говорит он. – Расслабься, блин, и сиди спокойно.

– А я спокоен, – говорю. – Как Колумбийский? Нравится тебе там?

– Определенно. Не нравилось – не пошел бы. – Он иногда становился страшно нудным.

– Что ты там изучаешь? – спрашиваю его. – Патологию сношений? – Я все продолжал изгаляться.

– Всё изволите шутить?

– Да нет. Просто по-дружески, – говорю. – Слушай, Люс. Ты очень умный и шибко грамотный. Мне нужен твой совет. Я попал в ужасное...

Он громко застонал.

– Слушай, Колфилд. Если хочешь спокойно посидеть, спокойно выпить и спокойно, мирно побеседо...

– Ладно, ладно, – говорю. – Расслабься! – Похоже, ему было неохота вести со мной серьезные разговоры. Беда с этими умниками. Никогда не могут поговорить серьезно с человеком, если им самим неохота. Пришлось трепаться с ним на всякие темы. – Нет, серьезно, как твоя половая жизнь? Ты все еще таскаешься с той же подругой, что и в Хутоне? Ну, у которой вот такенная...

– Да ты что! Давно нет, – говорит он.

– А что так? Где она теперь?

– Это меня слабо интересует. Говорят, стала чем-то вроде нью-хэмпширской блудницы.

– Ай-ай-ай! Нехорошо говоришь. Ведь она всегда тебе позволяла иметь с ней секс, а ты так про нее выражаешься.

– О Боже! – говорит старина Люс. – Опять ты заводишь свою колфилдскую пластинку. Кончай.

– Ничего я не завожу, – говорю ему, – но так говорить о ней нехорошо. Она же тебе всегда позволяла...

– Может, есть смысл перевернуть пластинку?

Я ничего не сказал. Боялся, что он встанет и уйдет, если я не заткнусь. Только то и сделал, что заказал себе выпить повторно. Мне вдруг захотелось набухаться.

– С кем же ты сейчас крутишь? – спрашиваю у него.

– Если, конечно, не секрет.

– Ты ее не знаешь.
– Ну кто? А вдруг знаю.
– Она живет в Гринвич-Виллидж. Она скульптор, если тебе так интересно.
– Что ты! Seriously? И сколько ей лет?
– Бог мой, никогда у нее не спрашивал.
– Ну, а приблизительно?
– Думаю, где-то сильно за тридцать, – говорит старина Люс.

– Сильно за тридцать! Ты что? И тебе нравится это? Тебе нравятся такие старухи?

Я его спрашивал потому, что он неслабо понимает в сексе и т. д. и т. п. Он был из таких. Он потерял невинность в четырнадцать лет, в Нантакете. Это правда.

– Ты хочешь спросить, нравятся ли мне зрелые женщины? Безусловно.

– Интересно! Почему? Нет, правда, с ними лучше делать секс?

– Послушай. Ты что не понял? Ты можешь избавить меня хоть сегодня от своих дурацких, чисто колфилдовских вопросов. Когда ты, черт побери, станешь взрослым?

Я решил слегка умолкнуть. Помолчал. Старина Люс заказал второй мартини и попросил бармена сделать еще суше.

– Слушай. Ты давно с ней имеешь дело, с этой скульпторшей? – спрашиваю у него. Мне было очень интересно. – Ты нашел ее, когда еще был в Хутоне?

– Да нет. Она только несколько месяцев назад приехала в Штаты.

– Да ну! И откуда?

– Представь себе из Шанхая.

– Кроме шуток? Она китаянка?

– Безусловно!

– Seriously? И тебе она нравится? Китаянка все-таки.

– Определенно!

– Интересно – чем? Просто любопытно.

– Восточная философия, если тебе угодно, меня больше устраивает, чем западная. – Неужели? Что ты

называешь «философией»? Секс, что ли? В Китае секс лучше? Ты это имеешь в виду?

– Господи! Не обязательно в Китае. Я сказал «восточная». И зачем вообще продолжать этот нелепый разговор?

– Послушай! Я серьезно. Кроме шуток. Почему на Востоке все это лучше?

– Господи! Тут очень трудно объяснить, – говорит старина Люс. – Просто они считают, что секс включает в себя и физический и духовный опыт. Я не собираюсь тебе...

– Но я тоже так считаю! Я тоже считаю, как ты сказал: и физический, и духовный. Правильно. Но смотря с кем ты имеешь дело. Если с кем-нибудь, кто тебе...

– Да не ори ты так, ради Бога, Колфилд. Если не умеешь говорить тихо, давай лучше прекратим...

– Ладно. Но дай и мне слово сказать, – говорю. Я немного завелся и говорил слишком громко. Иногда я говорю слишком громко, когда завожусь. – Понимаешь, что я хочу сказать. Я считаю, так и должно быть – духовное и физическое, и чтоб красиво было, и все такое. Но я считаю, что такого не может быть с кем попало, с первой встречной, когда с ней тискаешься, – просто не может так быть. А у тебя может?

– Давай оставим эту тему, – говорит старина Люс. – О'кей?

– Хорошо. Но послушай. Возьмем тебя и твою китаянку. В чем у вас хорошо?

– Я сказал – закончим эту тему.

Я, конечно, слишком лез ему в душу. Я понимаю. Но у Люса был один неприятный бзик. Когда мы были в Хутоне, он всегда вынуждал нас описывать всякие интимные вещи, а когда начинаешь *его* спрашивать о том же, он начинает дуться. Такие умники не любят умных разговоров, они любят, чтоб слушали только ихний треп. И всегда считают, раз он замолк, то и ты заткнись, и если он уходит в свою комнату, то и ты сматывайся. Когда я учился в Хутоне, старина Люс со своим вечным сексуальным трепом, очень не любил, если я или кто-нибудь еще продолжал трепаться на ту же тему после него. Даже если

мы продолжали в другой комнате. Старина Люс просто не выносил этого. Он всегда хотел, чтобы мы разошлись каждый к себе и заткнулись, если уж *он* перестал трепаться. Боялся, что кто-то ляпнет что-нибудь поумней его. Комедия просто!

– Наверно, мне надо в Китай, – говорю. – А то никакой сексуальной жизни.

– Ничего странного. При твоей недоразвитости.

– Это точно. Сам знаю, – говорю. – И знаешь в чем главная моя беда? Я никогда не могу иметь настоящий секс – я имею в виду *настоящий*, – с чувихой, которая мне не по душе. Не знаю. Мне надо, чтоб она была по душе. А то я просто теряю на фиг всякое желание и т. д. и т. п. Бог мой, вся моя половая жизни из-за этого – сплошной кошмарный случай.

– Господи! Я же говорил тебе в прошлый раз, что тебе надо сделать.

– Ты о чем? Чтобы я пошел к психоаналитику? – спрашиваю. Да, он советовал, было дело. У него отец психоаналитик и все такое.

– Господи! Как хочешь. Это твои проблемы. Мне своих хватает.

Я помолчал. Подумал немного.

– Ну, допустим, пойду я к твоему отцу, пусть меня проанализирует и все такое. Что он мне может сделать? Я имею в виду, чем поможет?

– Да ни черта он тебе не сделает. Просто потолкует с тобой, а ты с ним. Только для того, чтобы выявить образ твоего мышления.

– Что, что?

– Образ твоего мышления. У тебя там что-то закоротило... Бог мой! Зачем мне объяснять тебе элементарные вещи психоанализа. Если ты заинтересован, позвони ему, и он тебе назначит прием. Не хочешь – не звони. Скажу честно, мне это глубоко безразлично.

Я положил руку ему на плечо. Ради смеха.

– Сразу видно, что ты, блин, настоящий друг. Так или нет?

Он взглянул на часы.

– Все! Надо бежать! – говорит он и встает. – Приятно было встретиться.

Он подозвал бармена и попросил принести счет.

– Слушай, – говорю, пока он не рассчитался. – А тебе отец делал психоанализ?

– Мне? А почему ты спрашиваешь?

– Да так просто. Но делал или нет?

– Как сказать. Помог мне приспособиться к реальности, но глубокого анализа не понадобилось. А почему тебя интересует?

– Просто так. Интересно.

– Ладно. Будь здоров! – сказал он, положил на стол чаевые и двинулся уходить.

– Давай еще по одной, – говорю ему. – Ну, пожалуйста. Так грустно на душе. Кроме шуток.

Он сказал, что не может, что опаздывает и ушел.

Старина Люс. Мне, конечно, чихать на него, но словарный запас у него неслабый. У него был самый большой словарный запас в Хутоне, когда я там учился. Нам устраивали такие тесты.

(окончание следует)



Евгений Майбурд

Если...

О книге воспоминаний В. Туманова

*Светлой памяти Риммы Васильевны
Тумановой, мир ее душе
Если я не за себя, кто за меня?
Если же я только за себя, что – я?
И если не сейчас, то когда?
Талмуд. Поучения Отцов, 14*



от книга: Вадим Туманов. «Все потерять – и вновь начать с мечты...» (Изд-во ОАО «ТИПОГРАФИЯ «НОВОСТИ». 2004). Воспоминания.

А что такое – эта моя работа? К какому жанру ее отнести? Отзыв о книге? Не так пишутся отзывы, тем более рецензии. Эссе? Какое там, когда цитатного материала (синего) здесь едва ли не больше, чем моего собственного текста (черного), к тому же, наполовину состоящего из пересказа описанного в книге. Комментарии? Да кто я такой, чтобы комментировать воспоминания Туманова?

Ни отзыв, ни эссе, ни статья, ни очерк... Честно, не знаю. Мысли по поводу... Просто не могу не поделиться. При первом чтении проглотил вздох. Теперь с карандашом читаю, перечитываю, возвращаюсь к прочитанному, задумываюсь... Задаюсь вопросами. Пытаюсь осмыслить свои впечатления, личность автора, время, в котором довелось нам жить, себя самого...

«Времена не выбирают – в них живут и умирают». Но большой (больной) вопрос: как прожить. Есть ли у нас выбор? Очень уж часто внешние силы определяют условия и ограничения нашего поведения. «У меня не было выбора...», «А что я мог сделать?..», «А как я, по-твоему, должен был поступить?..» Знакомые фразы, не так ли? Кто из нас не

сказал чего-то подобного хотя бы раз в жизни, выбирая между добром и злом?

Однако, в пределах любых ограничений всегда остается пространство для собственного выбора. И чем жестче ограничения свободы выбора, тем тяжелее выбирать. Но выбор есть всегда, **покуда человек внутренне свободен**, ибо, что бы там ни было, всегда остается выбор – между жизнью и смертью. По крайности, пока тебя не связали по рукам и ногам и/или пока ты в сознании.

В этом – первый урок книги Туманова.

В целом, книга – великий документ эпохи. И еще: в ней отразилась выдающаяся личность. И еще: она затрагивает фундаментальные проблемы человеческого бытия, это экзистенциальная книга.

Мы слышим массу слов о том, какой человек был хороший, когда он нас покидает. Почему бы не сказать живому, как высоко его ценят? Думаю, Вадим Иванович уже вышел из того возраста, когда человек задирает нос, услышав в свой адрес несколько добрых слов.

Август 2008 г.

Живой

Уже не осталось ни волос, ни ума, а зубы – тьфу-тьфу – до сих пор целы.

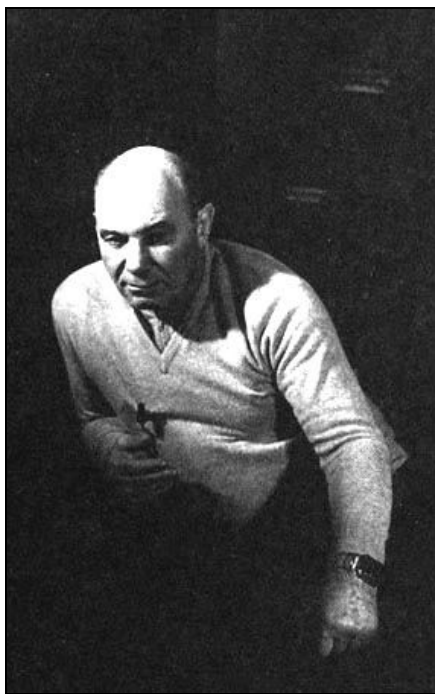
Рассказчик о себе. Способность к самоиронии, насколько я знаю людей, едва ли совместима с тенденцией приукрашивать воспоминания в свою пользу.

А зачем вообще начинать сразу о возможности сомнений в достоверности рассказа нашего мемуариста?

А затем, что многое в его рассказе совершенно выбивается из общего ряда. Затем, что иные эпизоды в его рассказе настолько отличаются от привычно-обычного-типичного и описанного другими, что иной воскликнет: «Да что еще за чудеса! Ты, паря, часом не того... не заливаешь?»

Всякая мемуарная книга рисует нам портрет автора – подчас независимо от того, как сам он субъективно хотел бы выглядеть. Автор пишет, а мы, основываясь на известных нам свидетельствах, вносим поправки в «автопортрет» – бывает, существенные. Классический пример: мемуары

Талейрана, когда даже сама необходимость таких поправок является частью исторически достоверного портрета автора. Бывает, что и самых благонамеренных мемуаристов иногда подводит память. Тогда возможна неточность в каких-то деталях или датах, до которых подчас докапываются дотошные биографы.



Фотографии из книги В.И. Туманова публикуются здесь с разрешения автора

Не знаю, как с отдельными деталями – картина пишется крупными мазками. Зато можно достаточно уверенно предполагать, открывая книгу, что самолюбования и приукрашивания не будет. Не только помещенная выше цитата, дающая четкий образ, – есть также и немало свидетелей. Множество честных и замечательных людей, кто сидел по тюрьмам, отбывал срок в лагерях, работал с Тумановым, и, главное, его дела – вот свидетели за него, за правду его рассказа.

Почему автор удивляется крепости своих зубов, за что им такое внимание? Потому что сказано это в определенном контексте. Вот весь эпизод:

...Мы, как условились, кинулись в разные стороны, но через десять-двенадцать прыжков я запутался в витках проводов на земле. Падаю, меня настигает конвой.

Не видел, как и чем меня били, – пришел в себя на вторые сутки в изоляторе.

Я сильно, очень сильно избит, но, очнувшись, с радостным удивлением обнаруживаю, что все зубы целы! Это невероятно. Зубы оказываются прочнее всех частей тела. Бывало, меня били прикладом по голове, иногда так, что голова, казалось, отлетала в сторону, но зубы в хрящевых окопах стояли насмерть. Уже не осталось ни волос, ни ума, а зубы – тьфу-тьфу – до сих пор целы.

Да... «тьфу-тьфу». И еще – открытие в области сравнительной прочности различных частей тела. Так сказать, безумную гипотезу испытать на себе.

Это был «побег на рывок», один из таких, что описан в песне Владимира Высоцкого. А изолятор – это не особая палата в больнице. Везде в этой книге изолятором называется карцер.

Но попробуем по порядку. Вырос он и жил на Дальнем Востоке. О детстве и отрочестве автора книга практически ничего не сообщает. Надо понимать, самый обыкновенный был ребенок, паренек, пионер, юноша, комсомолец (с 14 лет, это упомянуто)... Книга и так большая, четыре сотни страниц с лишком. Дай Бог успеть сказать самое существенное.

Вадим Иванович Туманов, прежде чем написать воспоминания о своей жизни, прожил несколько жизней, сильно несхожих по обстоятельствам, условиям, окружению героя, его деятельности и его достижениям. Моряк. Заключение. Бригадир. Зачинатель артельного движения. Организатор промышленности. И то, что можно назвать: «Пенсионер союзного значения» (только совсем не в том смысле). Всякий раз его внутренний мир так или иначе изменялся, обогащался. Личность не менялась.

1. Моряк

*Я больше не буду поэтом,
Я в море хочу уплыть...*
Александр Вертинский

...Когда в военные годы мальчишкой я попал на флот, у меня была одна мечта – только фронт. (Романтик? О, еще какой!..) Мир казался предельно ясным. Мы были готовы умереть за власть Советов. Нам и придется за нее умирать, но совсем не при тех обстоятельствах, которые мы воображали в своей наивной и глупой юности.



Краснофлотец Туманов. Июнь 1945 г.

Вот он и краснофлотец. Матросом на судне «Ингул» в 1945 г. во время войны с Японией. Обычный сухогруз, мобилизованный в действующую армию. В боевых операциях не поучаствовал, да и война была недолгой. Скоро он попадает в электромеханическое училище на о. Русский. Занятия боксом на досуге. Какой-то проступок (с

кем не бывает), за который его посылают в хасанский сектор береговой охраны. Это опять действительная служба.

Политзанятия. Старшина, обозленный отсутствием внимания, кричит на него, он огрызается, его хватают за левую руку, он правой бьет в челюсть. Старшина отлетает назад и... страшно сказать... падая навзничь, головой пробивает огромный портрет Сталина, стоявший сзади прислоненным к стене. Шум, переполох. 10 суток гауптвахты. По отбытии – зачисление в команду боксеров местной части. Несколько пробных боев, в том числе с чемпионами флота в разных категориях, с неизменным результатом: противник в нокдауне с первого удара. Его зачисляют в сборную флота.

(Владивосток. Те же дни. Некто в штатском изучает чей-то рапорт и заводит новую папочку-скоросшиватель).

Приходилось мне встречать в книгах или кино, или слышать от спортивных комментаторов: мол, у того-то великолепный удар правой. Или: такой-то – левша, у него коронный удар левой. У Туманова оказался великолепный удар – что правой, что левой. Как понимаю, от Бога.

Матросом на торговых судах ходил в США, Канаду. Мечтал стать капитаном. Окончил курсы штурманов. Уже четвертым помощником капитана ходил на грузовых судах в Канаду, Швецию, Корею, Китай. Назначен третьим штурманом на сухогруз «Уралмаш», совершавший полярные рейсы. Арктика – это здорово! (Романтик...) Но больше всего радует, что капитаном здесь Веселовский, которого очень уважает. Внезапно, в Мурманске Веселовского, без объяснения причин, обязывают передать судно другому капитану. Уходя, капитан приглашает его к себе:

– Я знаю, ты любишь Есенина, Вертинского, Лещенко... Я тоже их люблю, они всегда со мной. Сорок пластинок Вертинского и Лещенко обошли со мной полсвета. Теперь не знаю, как все сложится, а пластинки не должны пропасть. Возьми их себе.

...Судно «Уралмаш» вернулось из Гетеборга в Таллинн. На разгрузке работают пленные немцы, они очень

истощены. Один из них, немолодой, падает под грузом на палубе и не может подняться. На вахте Туманов. Он распоряжается поднять упавшего и накормить на камбузе. И еще несколько раз, будучи на вахте, он просит повара дать тому что-нибудь из еды. Об этом узнает первый помощник. А пом-то он по полит...

(Владивосток. Те же дни. Некто в штатском подшивает еще один рапорт в ту же папочку.)

Таллинн. Те же дни. Моряки, числом 14, идут в кафе. Там сидят десятка два уже подвыпивших летчиков. Естественно возникает драка. По выходе моряков из кафе, эстонская милиция пытается их остановить. Среди них Туманов, ему и слово:

Возбужденные, мы не воспринимали увещаний. Пока выясняли отношения, подъехали два легковых автомобиля. Из одного вышел высокий человек в роговых очках, и черт его дернул схватить меня за руку. Мой удар оказался сильнее, чем я предполагал. На меня навалились автоматчики. В себя я пришел в помещении эстонской политической контрразведки.

– Вы знали, на кого совершали покушение?

Я не видел задававшего вопросы: направленный свет ослеплял меня.

– Откуда мне знать.

– Вы покушались на жизнь товарища Лауристена.

– Кто это? – отводил я глаза.

– Заместитель председателя правительства Эстонии.

Я одурел.

Несколько дней спустя. Таллиннская прокуратура.

Вы хотя бы понимаете, в какое положение поставили всех нас? – говорил прокурор Лебедев. – Вы что, не знаете, какая в Эстонии ситуация?

Я молчал.

– Товарищ Лауристен в больнице. Вас доставят к нему. И если он не простит вас, придется давать санкцию на ваш арест.

По каким-то причинам власти не хотели раздувать это дело.

Я сел на табурет и ждал. Не знал, что сказать человеку, перед которым был очень виноват. Заместитель председателя

правительства появился в двери в больничном халате и с забинтованной головой <...> Лауристен, видимо, уловил мое состояние.

– Молодой человек, вы могли испортить себе всю жизнь. – Он посмотрел на меня изучающим взглядом. – Хочу, чтобы вы осознали это.

Я что-то пробормотал в ответ.

Он пересел к столу и быстро написал несколько строк на тетрадном листе. Затем обернулся ко мне.

– Я вас прощаю!

У ворот больницы конвой отпустил меня.

Лауристен простил, это дело не всплывало больше в истории Туманова. Были силы в стране, однако, которые ничего не прощают. И самое непростительное – выделяться из заурядности.

(Владивосток. Некто в штатском... короче, *скорошиватель*)

Вернулся на корабль. Наутро капитан приглашает его к себе и дает прочесть только что полученную радиограмму: «Срочно направить третьего помощника капитана Туманова в распоряжение отдела кадров Дальневосточного пароходства».

Поезда: Таллин-Ленинград-Москва-Владивосток. Встреча с матерью на вокзале в Хабаровске.

– Мне кажется, я больше тебя не увижу, сынок...

– Ну что ты, мама, – успел я сказать.

Владивосток. Начальник отдела командных кадров не понимает, в чем дело. Советует срочно уйти в долгий рейс и предлагает место второго помощника на пароходе, уходящем на три месяца к берегам Камчатки. Накануне выхода в море становится известно, что он снят с рейса. Капитан прямо сообщает ему, что это – распоряжение Водного отдела МГБ.

Сказали, интересовался его делом Красавин, оперуполномоченный Водного отдела МГБ. Некто в штатском материализовался.

Решил сам пойти к Красавину.

– Вы ко мне? По какому вопросу?

– По вопросу снятия меня с парохода «Одесса».

На его лице недоумение.

– Не понимаю, почему вы решили с этим обратиться ко мне. Я вас не знаю.

В ответ на объяснения (вот, сняли с парохода, мол, просто слышал его фамилию):

– Мы к вам претензий не имеем. Плавайте, где хотите.

Через три дня Красавин арестовывает его на улице. Его препровождают в тот самый кабинет, откуда ушел, провожаемый «Плавайте, где хотите». Формально предъявлено постановление об аресте. С него срывают шевроны и кокарду. Ведут в подвал. Камера предварительного заключения.

Сквозь бетонные блоки подвала в камеру пробиваются гудки паровозов, скрежетдвигающихся по рельсам порталных кранов, стуки полувагонов, скрип судовых лебедок и грохот якорных цепей, уходящих из бортовых клюзов под воду... (до чего отчетливо, во всех деталях, память рисует по звукам все, что в это время происходит в родном мире морского порта!)... А над всеми этими звуками, где-то совсем близко, перекрывая их, с какой-то, как мне представилось, ярко освещенной палубы репродукторами по всей акватории порта голос Лидии Руслановой: «Валенки, да валенки-и-и, эх да не подшиты, стареньки-и-и...» Лежу на нарах, глядя в низкий потолок, прислушиваясь к звукам ночного порта, еще не зная, что громохание металла и голос певицы будут всю оставшуюся жизнь вызывать в памяти эти первые часы неволи и причинять долгую, ноющую боль.

2. Зэка

Но я Сибири не боюсь –

Сибирь ведь тоже русская земля...

Из репертуара Петра Лещенко

Сибирь – метафора. Тут уже другие места. Отсюда Сибирь – это запад, а восток – Америка.

Из следственного изолятора – в городскую тюрьму.

В подвалах я еще был раздосадован тем, почему так долго разбираются с моим делом. Это же абсолютно ясно, что я не

сделал Советской власти ничего плохого. Схватив меня, заталкивая в машину, меня явно с кем-то перепутали. Товарищ Красавин! Извините – гражданин следователь. Я перед вами как на ладони. Вы ошиблись. Принимаете меня за кого-то другого, а я перед страной ни в чем не виноват. Даже в мыслях!

Я произношу такие монологи мысленно, особенно по ночам, ворочаясь на нарах. Но когда тебя ведут из подвала в автомобиль для перевозки заключенных – «воронок», направляющийся в тюрьму, понимаешь полную беспомощность перед надвигающимся на тебя чем-то неотвратимым и страшным.



Третий помощник капитана, 1948 г. Таким он попал в ГУЛАГ

Красавина он больше не увидит. Даже когда, это понадобится ему самому. Годы спустя, освобожденный из заключения, прибудет во Владивосток, чтобы вернуться в море, и направится в отдел кадров. Узнав, что начальником там теперь Красавин, не пойдет к нему проситься в штат.

...С ним работает следователь. Допросы. Действительно ли он говорил, что любит Есенина? Правда ли, что надсмехался над Маяковским? Правда ли, что отказался сделать доклад с осуждением американского империализма? Такие безобидные вопросы. Отвечал честно и правдиво: да, было такое и такое. А в Маньчжурском порту Дайрен ездил на рикшах?

– Там все на них ездят, больше не на чем.

– А вы не думали, что эксплуатируя бедного китайского рикшу, вы подрываете основы интернационализма?

– Я же ему заплатил!

И все в таком роде. Очевидно, он не понимает, что происходит и к чему все идет. Наивность? Простодушие? Да нет, скорее, прямодушие... А еще неведение – все время в море, откуда ему знать, что творится на суше?

Проходят недели. И вот – суд. В числе прочих улик – найденные при обыске пластинки Вертинского и Лещенко – еще одно свидетельство антисоветских настроений. В хорошие руки отдал их капитан Веселовский, да все одно – пропали...

Сейчас всем рассказанным никого уже не удивишь. Миллионы прошли через то же самое. По-разному реагировали люди на столь резкий перелом в жизни. Здесь бывали и растерянность, и отчаяние, и резиньяция. У Солженицына много об этом сказано. Но у Туманова все по-своему.

На суде я был в ярости. Когда человек украл метлу и его за это судят, ему обидно, что попался, но винить некого, кроме самого себя: пусть наказание неадекватно проступку, ему хотелось бы получить срок поменьше, но он знает, что метлу-то он украл. Он не злится ни на следователя, ни на существующую власть.

Но он-то, Туманов, знает, что перед властью ни в чем не виноват! Обвинение по ст. 58/10 – «антисоветская агитация». Естественно, ведет себя на суде, не *как положено*.

По этому делу прокурор просил дать мне шесть лет... Но поскольку я говорил грубо и на повышенных тонах, судья мне дал пятнадцать и распорядился вывести из зала. Я никогда не считал себя виновным по этой статье. Поэтому, получив буквально через несколько дней по статье 58-10 восемь лет, я никогда не обращался с просьбой о пересмотре того дела...

Запомнилось, как судья меня спросил: «Почему с такими настроениями вы вступали в комсомол?» Я ответил: «Теперь, сидя в тюрьме, понимаю, что был молод и глуп...»

Что называется, осознал свои ошибки... Поумнел...

Еще в подвале водного отдела МГБ к нему в камеру вдруг вводят человека, лицо которого кажется знакомым. Неудивительно. Он знал его по фотографиям в газетах. Юрий Константинович Хлебников, прославленный капитан легендарных ледоколов «Сибиряков» и «Ермак», первопроходец многих довоенных арктических экспедиций, а во время войны – участник прорыва блокады Ленинграда.

Затем их вместе переводят в пересыльную тюрьму. Хлебников рассказывает, что арестованы еще многие заслуженные капитаны, включая Альвареса, который в свое время привел из франкистской Испании в СССР пароход со всей командой. Все это усиливает в нем ощущение абсурдности происходящего и полнейшего бессилия перед лицом творимого властями произвола.

Поется в хорошей песне: «Пусть ярость благородная вскипает, как волна!» Она и вскипает. И не унимается. Да что же они, гады, творят! Он же точно знает, что ни в чем не виноват, а ему – статья и срок. За что? Такое насилие над своей судьбой и всяким здравым смыслом – невозможно принять как данность. Власть его предала – ей же хуже.

«Колыма, хотя и не остров, – пишет Солженицын, – а горше острова: оторванный кусок, куда убежишь с Колымы? Тут бегут только от отчаяния» (Архипелаг ГУЛАГ, часть 3, гл. 14). Но оказывается, не только от отчаяния. Иногда и от злости!

Надо бежать! Как-нибудь, куда-нибудь, но бежать, бежать, бежать – только эта мысль, одна она занимала и переполняла мое существо.

Побег как естественная реакция на произвол. В условиях, когда человек АБСОЛЮТНО бесправен, когда он лишен ЛЮБЫХ средств как-то повлиять на свои условия (все давно забыли, что такое петиции, прокурорский надзор, голодовки...), единственная форма протеста, доступная эку, это побег. Куда убежишь с Колымы? Он про это даже и не думает.

Его этапируют из пересылки «три-десять» («Тюрьма 3/10») в бухту Диамид, лагерь строгого режима. Тяжелая работа на каменоломне – дробить камни кайлом и таскать на

носилках. Прежде часто видел с корабля эту бухту, окруженную горами. И Токаревский маяк, который радовал сердце проблесковыми огнями, предупреждая о подводных камнях и помогая штурману проложить безопасный курс. Теперь весь ландшафт бухты Диамид он видит из зоны – с изнанки, сквозь три ряда колючей проволоки. И ощущает совершенную неуместность этого белого маяка. Образ, связанный с жизнью, которой для него уже не существует.

На нарах, рядом с тремя сотнями заключенных, таких же обессиленных, голодных, злых, слыша гудки пароходов, плывущих мимо, навстречу портовым огням, я чувствовал, как подкатывают приступы бешенства: за что мне все это?

Если не ошибаюсь, «диамидом» старатели прежних времен называли динамит. Власти еще не знают, какой *диамид* они себе заполучили... Описанный в самом начале эпизод – его первый побег, как раз из одноименного лагеря.

Когда он смог опять передвигаться (недели через две после избиения), его возвращают в «три-десять». Лет через 15, еще не зная даже о его существовании, один московский паренек сочинит дурашливую песню про двух незадачливых беглецов из лагеря, которая кончается так:

*Потом приказ про нашего полковника,
Что он поймал двух крупных уголовников.
Ему за нас и деньги, и два ордена,
А он от радости все бил по морде нас.*

*Нам после этого прибавили срока
И вот теперь мы те же самые зэка –
Зэка Васильев и Петров зэка.*

Второй побег

Поезд Владивосток-Ванино. Состав–этап, телячьи вагоны. Воры замышляют побег.

В вагоне меня многие знали по истории с надзирателем Мельником, ударившим меня связкой ключей в лицо и потом долго лечившимся.

Постой-постой... Кого ударили? И кто лечился?

Дело было еще в городской тюрьме, до суда. Вернемся немного назад. Помнится, он пока еще произносит по ночам мысленные монологи о своей полной невиновности...

Я сидел в камере, мучаясь неизвестностью – что будет дальше? <...> Сажу и думаю, что делать, как достучаться до кого-нибудь, еще способного слушать. Тут в камере между мною и тремя сидевшими произошла драка...

(как и почему возникла драка, не рассказывается; можно представить: натянутые нервы, чье-то неосторожное слово, толкнули или схватили за руку... Последнее, мы помним, воспринималось как недопустимое насилие над личностью и вызывало инстинктивную реакцию).

...Камеру открыл старший надзиратель Мельник. И попросил меня выйти в коридор. Я вышел. И тут же тяжелой связкой тюремных ключей он ударил меня в лицо – шрам сохранился до сих пор. Для меня самого было неожиданным, что моя инстинктивная ответная реакция окажется такой силы. Когда подскочили другие надзиратели, они кинулись не ко мне, а к отлетевшему в угол Мельнику, хлопоча над ним и стараясь привести его в чувство.

Меня ведут к начальнику тюрьмы Савину. Он и его офицеры поражены наглостью – заключенный! сворачивает скулу! старшему надзирателю! Случай для тюрьмы редчайший. Они даже не бьют меня, только рассматривают удивленно.

Я оказываюсь в изоляторе...

Ударить надзирателя! Нечто небывалое. Да так хорошо врезать! Конечно, «тюремный телеграф» разнес новость по камерам тюрьмы и за ее пределы – заключенных все время тасовали.

«Чтобы смело биться, – пишет Солженицын, – человеку надо ощущать защиту спины, поддержку с боков, землю под ногами. Все эти условия разрушены для Пятьдесят Восьмой. Пройдя мясорубку политического следствия, человек сокрушен телом: он голодал, не спал, вымерзал в карцерах, валялся избитый. Но если бы только телом! – он сокрушен и душой. Ему втолковано и доказано,

что взгляды его, и жизненное поведение, и отношения с людьми – все было неверно, потому что привело его к разгрому» (АГ, часть 2, гл. 1).

Трудно не согласиться со сказанным. Все так. У всех так. И у тех, кого во время следствия миновали избиения или карцеры, тоже ведь так было. Если нет подобного ощущения защищенности тыла и почвы под ногами, тогда биться смело не получается. И никто не осмелится тебя упрекнуть.

Трудно не согласиться, повторяю. У всех так. У Туманова – не так.

Так что же получается, ему не нужно ощущать защиту спины, поддержку с боков и землю под ногами? Выходит, не нужно. Или – не обязательно. А еще вернее, его такие вещи не заботят. Конечно хорошо, когда тылы прикрыты. А если этого нет в наличии? Ну нет – так нет, не это главное. А что же – главное? Много еще будет таких вопросов...

...Тем временем, поезд идет на Ванино. Уголовники задумали побег. По неписанным правилам, воры никому не препятствуют бежать вместе с ними, и конечно он решает последовать за ними. Но его приглашают персонально. Пропилена дыра в полу. Один за другим туда прыгают, он – восьмым, а всего человек двадцать. С площадки последнего вагона начинают стрелять. Поезд останавливается. Стрельба. Собаки. Одна из них настигает его и валит на землю. Человек семь убито. Остальных волокут к поезду. Этап продолжается.

Заманчивое предложение

В пересылке Ванино он снова встречает Фунта. Познакомились они еще во Владивостоке, в пересыльной «три-десять».

В мою бытность на пересылке хозяйничала команда известного в прошлом вора – ссученного Ивана Фунта и его подручных, помогавших администрации обеспечивать в зоне порядок, как они его понимали <...>

Иван Фунт числился комендантом пересылки. Впасть в немилость к нему или его подручным было страшнее, чем навлечь

на себя гнев начальства. У администрации, измывавшейся над заключенными, еще могли быть какие-то внутренние тормоза. Хотя бы проблески мысли о своей семье, о детях, о карьере, наконец. Комендант и его команда сомнений не знали. (таких и называли: *беспредельщики*) Это была созданная лучшими руками госбезопасности крепкая рука, наводившая ужас на заключенных <...> Не знаю, где появились первые зондеркоманды, в фашистской Германии или в Советском Союзе, но их создание, бесспорно, было дальновидным и по-своему замечательным изобретением системы перемола личности.

Он не помнит, что произошло, что он не так сделал, когда внезапно один из фунтовцев сильно ударил его ногой в пах. От неожиданности и боли он не сумел провести свой коронный удар, свора кинулась на него и стала избивать палками. Вдруг все затихает, бандиты расступаются, появляется Фунт. Приказывает прекратить избивание, приглашает к себе, в отдельную комнату в том же бараке. С глазу на глаз.

– Значит, моряк? И боксом занимался?

Откуда он знает обо мне? Слух ли прошел, или секретный отдел лагеря, знакомясь с делами заключенных, информирует Фунта о новичках, к которым стоит присмотреться?

Я кивнул.

Фунт приглашает его к себе в команду. Хочешь – нарядчиком, хочешь – заведуй столовой. Хозяином своего положения – на весь лагерный срок.

Что-то неистребимо сидело во мне, мешая пойти в услужение к кому бы то ни было. Тем более – к лагерному начальству.

– Спасибо, но я не могу этого сделать, – сказал я.

– Ты что?! – удивился Фунт.

– Мне непонятно, как это люди идут служить тем, кто их осудил.

Он на меня смотрел как на ненормального.

Ну кто, скажите, кто отважился бы отказаться от предложения облегчить себе жизнь – фактически, не облегчить, а сохранить! – избежав общих работ на Колыме? Я бы отказался? Ой, не знаю, не знаю... (боюсь себе

признаться, что знаю)... А вы? Солженицын нашел одного, кто отказывался и отрубил десятку на общих. Но ему ставили условие – стучать. И было то не на Колыме, в более «легких» лагерях. Да многие чего только не делали (чего только ни делали!) ради этого, а тут – ты и не просил, тебе предлагают и даже не вербуют в стукачи. Кто бы отказался? Нашелся такой – похоже, один на всю Колыму.

Потом уже – первый побег в Диамиде, поезд на Ванино, второй побег. И вот – ворота ванинской пересылки.

Из толпы вышел комендант лагеря. Он был в офицерских галифе, заправленных в хромовые сапоги, и в военном кителе без погон. Если бы не широкие плечи и катающаяся между ними чугунная голова, я бы еще сомневался, не обознался ли, но сомнений не было – Иван Фунт! Видно, пошел в гору, если стал комендантом пересылки, более крупной, чем владивостокская, неминуемой для каждого, кто шел на Колыму.

В тот же день Фунт подходит к нему.

– Старый знакомый!

Фунт повторил предложение войти в комендантскую команду.

– Мы с вами уже говорили. Я не могу работать на тех, кто меня посадил.

Мне показалось, этот негодяй теперь смотрел на меня с симпатией и даже с тайным уважением. Я слышал, когда-то его самого, честного вора, долго не могли сломать, но кто знает, через какие испытания пришлось ему пройти, прежде чем стать на сторону администрации.

– Ты же подохнешь на Колыме, – сказал Фунт.

Я пожал плечами. <...> (Пожалеет ли он об этом когда-нибудь? Посмотрим...)

Через много лет я расскажу эту историю Высоцкому, и он напишет «Райские яблоки»:

*...И среди ничего возвышались литые ворота,
И огромный этап – тысяч пять – на коленях сидел.*

Песня Высоцкого, конечно, о другом. Но в этих строчках образ явно подсказан рассказом Туманова о

прибытии на ванинскую пересылку. Оттуда же и возникшее в этой песне слово «беспредел».

Бунт на борту

*Я помню тот Ванинский порт
И вид парохода угрюмый.
Как шли мы по трапу на борт
В холодные мрачные трюмы.*

*Над нами сгущался туман.
Ревела пучина морская.
Лежал на пути Магадан,
Столица колымского края...*

– распевали по дворам подростки в 40-50-е годы песню неизвестного автора. Кончалась она так:

*Будь проклята ты, Колыма,
Что названа «чудом планеты»!
Сойдешь поневоле с ума –
Отсюда возврата уж нету!*

Вот и он идет по трапу на борт. Не на мостик, не в отдельную каюту, как бывало всегда и как ему пристало. В трюм. Этап из Ванино в Магадан. Судно «Феликс Дзержинский». Пятитрюмный пароход, приспособленный для перевозки пяти с половиной тысяч заключенных. В этот раз туда загрузили шесть с половиной. На Колыму.

По словам людей бывалых, автоматчиков и собак на палубе в этот раз – намного больше, чем обычно. Стало известно: на борту – генерал Деревянко, бывший командующий Дальневосточной армией (в каковом качестве принимал, вместе с Макартуром, капитуляцию Японии), а ныне – начальник Управления Северо-Восточных исправительных трудовых лагерей (УСВИТЛ). Этого Деревянко упоминает и Солженицын.

Курс – в Охотское море через пролив Лаперуза. Слева – о. Сахалин, справа – о. Хоккайдо.

На второй день плавания в третьем трюме начинают обсуждать возможность восстания. Конечно, Туманов был в третьем трюме. И конечно, без него не обошлось.

Организаторами мятежа стали бывшие боевые офицеры Советской Армии и моряки-дальневосточники (капитаны, штурманы, механики). Я в их числе. Было и несколько воров – без них нельзя было обойтись.

Все боевые офицеры прошли войну с Германией, затем – тяжелое сражение с Квантунской армией в Манчжурии. У всех на гимнастерках – следы множества орденов, отобранных при аресте, и сорванных нашивок за ранения.

Теперь генерал Деревянко, участник подписания японской капитуляции, стоял на капитанском мостике, а победители – боевые офицеры – томились в трюме.

Во главе штаба заговора – два полковника, Ашаров и Редькин, и капитан Красной Армии Куранов. Заключенных небольшими группами выпускали их трюмов на палубу для оправки в приваренных у бортов галюнах. Наладили связь с другими трюмами, согласовали действия.

Замысел был прост: первая группа военных, по преимуществу бывшие фронтовики, вырывается на палубу, разоружает и изолирует конвой, захватывает мостик и радиорубку. Надо было моментально овладеть радиорубкой, чтобы никто не успел подать сигнал тревоги.

Вслед за военными, почти одновременно с ними, на палубу влетает вторая группа – из моряков. Я должен был с другими судоводителями и механиками занять штурманскую, рулевую рубку и машинное отделение, быстро изменить курс – на остров Хоккайдо или к берегам Калифорнии.

<...> Даже вору, осужденные заслуженно, согласны были досиживать свой срок на какой-нибудь американской Колыме.

Много спорили – куда повернуть. Победила точка зрения, что до Америки слишком далеко и потому рискованно.

Восстание провалилось в первую же минуту. Кто-то заложил мятежников, и не успела первая группа

добровольцев выскочить на палубу, как конвой открыл ураганный огонь.

Из темноты раздавались выстрелы, лаяли готовые сорваться с поводков собаки, первые трупы рухнули на мокрую палубу, и людская масса скатилась обратно в трюм, откуда минуту назад вырвалась.

Зазвучал громкоговоритель: если все немедленно не вернутся на свои места, в трюмы будет пущен горячий пар.

Заключенные понимали, с кем имеют дело. Никто не сомневался в готовности собравшихся на капитанском мостике включить систему.

Я представил себя сваренным и испытал чувство страха. Простого животного страха.

Наверху не прекращается стрельба. Бунт провалился. На палубе осталось четырнадцать застреленных из первой группы бунтовщиков. Мы сидим глубоко внизу, в уже задраенном трюме, тяжело переживая гибель товарищей и свое поражение.

Некоторых выживших участников заговора ему предстоит потом встречать на лагпунктах Колымы. В том числе, Ивана Ивановича Редькина.

Мы с ним будем вспоминать эту ночь и беспричинно смеяться, представляя, как бы мы жили сейчас где-нибудь у подножья Фудзиямы, отдыхая в тени цветущей сакуры...

Две недели следствия в Магадане. Зачинщиков бунта никто не выдал. Магаданская пересылка. Оттуда – в поселок Сусуман.

Первые подвиги на Колыме

Я тогда не знал, что за годы, проведенные на Колыме, придется переживать (или, правильнее, – пересидеть?) в большинстве лагерей Дальстроя.

Во многом, из-за своего поведения. Побег или стычка – избиение – больница – штрафной лагерь – пересылка – другой лагерь. Это у него общая схема, хотя бывали различные вариации. А вот и обобщение столь многообразного опыта:

У того, кто читает лагерную литературу, описывающую по преимуществу места концентрации политических заключенных, складывается впечатление, что в зоне дни текут ужасно медленно, в черед однообразных унылых занятий: люди томятся, изредка обмениваясь слухами с воли, и просыпаются только при умных идейных спорах. В лагере, где тянулись дни солженицынского Ивана Денисовича и его достаточно просвещенного окружения, именно так, возможно, все и обстояло. Но даже один шуховский лагерный день не могу представить в знакомых мне колымских лагерях. В тех из них, я это особо подчеркиваю, где сидели уголовники или по преимуществу они. Не было дня или даже спокойного часа, когда бы в зоне не случилось чего-то чрезвычайного. Вечно в бараках шли смертельные драки, а то и войны, кто-то непременно бежит, за ним погоня с собаками, кого-то грабят, вольнонаемные женщины – врачи, счетоводы – крутят романы с заключенными, кого-то вынимают из петли... <...> и за все колымские годы я не припомню часа, когда бы нечего было делать.



Дорога от Магаданского порта на пересылку

И другого рода обобщение. Не зря же сживал он когда-то на политзанятиях! И не все пропускал мимо ушей. Основными понятиями политграмоты все же овладел. Глядите:

На пространствах Северо-востока СССР фантастически сочетались производительные силы времен строительства египетских пирамид, средневековые производственные

отношения, прусская армейская дисциплина, азиатское обесценение человеческой жизни при самых гуманных коммунистических лозунгах.

Лагерь Новый. Добыча золотоносного песка в шахтах. Встретил вора Генку Лещука, с которым подружился еще в Магадане. Сблизились (свойка свояка...) Два бригадира у них – два мерзавца.

Чувствую, у меня с ними могут возникнуть проблемы, но трудно предугадать, в какой ситуации. Все случилось во время обеда. Не помню, что послужило поводом, но началась перебранка, и они оба бросаются на меня. Мне удастся вывернуться и первым нанести удар подступившему ко мне вплотную Джафарову. Я знал, что у них ножи и что их ничто не остановит, но срывается с места Генка Лещук, вдвоем мы их бьем, не помня себя от ярости, и отпускаем уже полумертвыми.

Каждому – по 10 суток изолятора. Это – внутренняя тюрьма, устроенная прямо под сторожевой вышкой. Это – суточные 300 г хлеба и кружка теплой воды.

В знак протеста мы с Генкой решаем сжечь изолятор. И способом, который знают все лагерники – при помощи ваты из телогрейки – зажигаем огонь. В камеру врывается охрана, пожар тушат, а нас обоих везут в Сусуман. На следствии Генка всю вину берет на себя и мои протесты не принимает:

– У меня четвертак, мне терять нечего!

Не раз еще будут привозить его на Новый после очередных приключений. Однажды начальник режима предложит ему стать там комендантом. Продолжать?

...Да уж, не скажешь, что рассказчик каталогизирует свои подвиги – или, чего хлеще, козыряет ими. Я поначалу принялся считать, сколько раз он бежал или пытался бежать из лагерей. Пока не наткнулся на такое сообщение:

Первые зимне-весенние месяцы на переломе 1949-1950 годов промелькнули, как страницы детектива с побегами, драками в лагерях, томлением в изоляторах, затем новые побеги, погони и короткие передышки в райбольнице. Риск, азарт, противостояние пьянили и требовали действия.

«Риск, азарт»... Такой вид спорта себе нашел. Когда при каждом побеге могут убить, и уж при поимке точно избить до бесчувствия, покалечить. Но ведь были же времена, когда просто от избытка энергии выходили удалые молодцы на кулачный бой. Так что, и тут тоже – «разгуляться да потешиться»? Не совсем. Тут ключевое слово: «противостояние». *Противостояние*... Кто кого – да? Я или «они»? И уже отсюда и риск, и азарт. А «они» – это вся машина государственно-полицейского подавления личности и умерщвления людей. Хорош поединок?

О некоторых побегах упоминается вскользь и по случайному поводу. Так, читаем о знакомстве с актером Кириллом Лавровым (середина 60-х) и натываемся на такое:

Кое-что из моих рассказов вошло в фильм «Верьте мне, люди», например, эпизод в театре – это же из истории нашего с Колей Варавкиным побега в Магадане.

Ни побег тот, ни Коля Варавкин больше в книге не упоминаются. В другом месте читаем:

Мне вспомнилась история Ивана Хаткевича, парня из Белоруссии. Мы знакомы были всего трое суток. Это случилось в 1951 году. Вместе оказались в побеге на Берелехе.

И все. О побеге том – больше ни слова.

Еще в другом месте упоминается эпизод, когда мы с Ванькой Обрубешем и Валькой Смехом бежали из лагеря... Кто такие эти Ванька Обрубеш и Валька Смех? Ни разу больше нам не встретить на страницах книги ни того, ни другого, ни, тем более, описания – как бежали и как попались... Рутинка...

Сколько же было еще таких нерассказанных побегов? И сколько всего?

«Передышки» в больнице, понятно, – последствия обязательных избиений после поимки. Какое-то бессчетное количество избиений. Нешуточных, жестоких. Допустим, в конце концов можно выжить, но возможно ли выйти из всего этого здоровым и невредимым? В другом месте он напишет:

Могут ли ученые объяснить, каким образом человек через ватник или куртку за мгновение до удара безошибочно чувствует, куда точно он придется, и именно это место напрягается, чтобы удар принять? Еще и такой, значит, талант был ему дан...

Вот один из описанных побегов.

Его, Генку и еще двоих везут в райбольницу. В поселке по дороге упростили повести их в столовую.

Получилось так, что один наш товарищ остался в машине и с ним конвоир, а второй надзиратель, Кутовой, человек с садистскими наклонностями, покалечивший немало людей, пошел с нами. Обменявшись по пути с Генкой взглядами и мигом поняв друг друга, мы связываем его, слегка бьем по физиономии, («слегка»... то есть, не покалечив на всю оставшуюся жизнь) толкаем в кусты шиповника, а сами уходим в сторону Сусумана. Там на окраине жили Генкины приятели, тоже из уголовников, мы решили какое-то время провести у них. На третий день нас обнаружила поисковая группа охраны лагерей. Крепко избив, нас повезли на Борискин.

Борискин ручей – название штрафного лагеря. Туманов уже там побывал прежде. Тогдашний начальник Симонов (характеристика: личность омерзительная) спяну предложил ему стать бригадиром.

Странно, почему-то все начальники, во всяком случае многие, заметив отношение ко мне солагерников, искали во мне опору. Морда, что ли, у меня такая? Симонова озадачил мой отказ, но он не торопил, надеясь, видно, присмотреться трезвыми глазами.

Теперь на Борискине было другое начальство, но не лучше прежнего. От отчаяния (как он говорит) рождается мысль: сжечь весь этот лагерь! У Генки идея встретила полное понимание.

Мы сразу начали продумывать план. Чтобы лагерь сгорел дотла, все четыре барака должны заняться пламенем одновременно <...>

Вообще-то, спалить лагерь не представляло труда. (да что там, подумаешь, сжечь лагерь строгого режима – пара пустяков).

Проблема – не допустить в бараках паники и помочь каждому выбраться...

Пока будет полыхать огонь, на плацу не замерзнем, скорее согреемся.

Посвятили только человек двадцать (чтобы предотвратить, как теперь говорят, утечку информации). Условились о времени и о том, как вовремя вывести людей из горящих бараков. Около полуночи весь лагерь запылал.

Залаляли собаки, слышались выстрелы, а мы сидели, прижавшись друг к другу, как деревенские погорельцы, и с детской глупой радостью смотрели на пляшущие огни. Сутки сидели на морозе, укрываясь матрацами и одеялами.

Допросы, дознания зачинщиков не выявили. Всех разбросали по разным лагпунктам. Борискин скоро восстановили, усилили охрану и т. п.

Еще побег, дело было в Сусумане. Один из лагерников отбывал срок за подделку документов. Теперь он умудрился нарисовать облигацию, выигравшую тысячу рублей. Какие люди! Какие таланты! Нарисовать облигацию... не в студии какой-нибудь – в лагере! Туманов и Леха Рысь (кто такой?), спокойно уйдя с работы, явились с облигацией в сусуманскую сберкасса. Слишком длинно было бы все цитировать. Вот они входят. За столиком сидит и что-то пишет майор госбезопасности, в углу пересмеиваются две девчушки.

Они небрежно вываливают ворох облигаций и просят проверить. Служащая проверяет, а они вдвоем переговариваются – мол, вдруг бы выиграть, а то пропились совсем. Вот служащая встает и передает одну из облигаций старику с лупой, сидящему в глубине. Вот так сюрприз... Старик долго изучает облигацию. А в голове в это время: как быть? Бежать? Да еще этот майор... Наконец старик возвращает облигацию: все нормально.

В соседнем окошке нам отсчитывают и протягивают тысячу рублей. Мы заставляем себя не торопиться. Я обещаю девчонкам принести шоколад. Майор вскидывает голову, и я вижу его завидующие глаза.

Ускоренным шагом мы покидаем поселок.

– Леха, – говорю я, – давай купим девчонкам шоколад.

– Ты что, одурел?!

Укрылись в доме одного из знакомых, но скоро их нашли. Опять сусуманская тюрьма, пересылка, затем, один за другим, несколько лагпунктов. И вот он на Перспективном.

Новые знакомства: Венька и Толик. Первый – артист по любым замкам и запорам. О втором только сказано: один его вид внушал людям, что его лучше не трогать. Решили бежать втроем. Ни сам побег, ни документы – уже не проблема. Главное – где взять деньги? Можно заметить, как из спонтанного рывка в никуда побег превращается теперь в тщательно планируемое мероприятие, когда известно даже, где можно укрыться.

Решают ограбить кассу в ближайшей дражной конторе. Бесконвойный Толик (осталось сидеть всего восемь лет), свободно передвигаясь, разведal обстановку. Венька изготовил отмычки. Такое разделение труда. А причем Туманов? Но как же побег – и без него!

Уходят к ночи через старые шахтные забои. Вот контора, перед ней охранник. Накинулись, отобрали оружие, связали. Оказался грузин («Не надо меня убивать! У меня мама есть»). Поругались между собой: Туманов настоял, чтобы не убивать. Венька открыл сейф. Там оказалась 121 тыс. рублей. Часть закопали, остальные поделили. Ему досталось 15 тыс., из которых девять за несколько дней раздал другим беглецам. Их троих прячут поодиночке по старым приискам и чьим-то квартирам. На десятый день врывается милиция, его забирают.

Сусуманский райотдел милиции. Начальник *первого отдела* Пинаев и два десятка офицеров, а также интеллигентный человек в пенсне – следователь Морозов.

Ко мне приближается нечто человекообразное в чине старшего лейтенанта, с низким лбом, прикрытым волосами...

– Мы знаем, что ты боксер, но тут бокс не поможет. Я вот сейчас как врежу тебе сапогом!

– Глядя на вас, старший лейтенант, я не ожидал услышать ничего умнее.

Не бьют. Увозят в тюрьму. Ясно, что дело идет о кассе. Но он не признается. После ему расскажут, что раньше арестовали Веньку и посадили к нему парня, сильно избитого за побег. Как заподозрить «наседку»?

Допросы ведет капитан Мачабели, начальник отдела по борьбе с бандитизмом. Но безуспешно. И вот как-то Мачабели ему: заговоришь у меня в другой камере! Его вталкивают в «пресс-камеру».

Сюда помещают отпетых уголовников-беспредельщиков, поручая им выколотить из заключенного нужное начальству признание. Любым способом, в том числе изощренными пытками и изнасилованием. Их руками начальство лагеря убивало негодных. Я тоже был приговорен. К счастью, обитатели тюрьмы успели предупредить меня о беспредельщике по кличке Валет.

В камере вижу три омерзительные физиономии.

– Кто из вас Валет?

– Я! – сказал один.

Ни слова не говоря, бью первым. Он отлетает в угол, хрипит и корчится. Двое других пытаются наброситься на меня, но я устраиваю такое, что в камеру врываются дежурные и уводят меня в надзирательскую.

Мачабели командует надеть на него смирительную рубашку («нарушение тюремного режима»). Охранники связывают рукава за спиной и начинают закручивать их палкой. От боли он теряет сознание. Его приводят в чувство.

История ограбления кассы дошла до Москвы, на всех зонах Колымы о ней говорят.

Пускай дурная слава, но она разносится. Мое имя знают, оказывается, даже в тех лагерях, где бывать мне не пришлось.

Закрытый суд. Приговор: 25 лет.

Из всех лагерных судимостей я считаю себя виновным только в ограблении этой кассы. У меня нет никакого зла на судью и на следователя Николая Николаевича Морозова, который вел это дело. И даже сейчас, через много лет, если бы я знал, где находится Николай Николаевич, я бы постарался его разыскать и весело вспомнить прошлое.

Еще бы, есть о чем посмеяться...

Штрафной лагерь Широкий. У кого угодно организм может когда-то дать сбой. Туманову потребовалась операция. В чем там дело было, не сказано. По-видимому, нечто такое, что требовало серьезного хирургического вмешательства. Конвой везет его в больницу – в обычную районную, там необходимая хирургия. Для обитателя штафняка нужна виза начальника первого отдела. Сутки стоит машина у ворот больницы. Резолюция Пинаева: «Туманова только в морг». Везут назад. Его оперируют прямо на Широком, в бане, на грязных простынях.

Однажды, во время проверки, с начальником тюрьмы в камеру входит Мачабели. Увидев его в бинтах, интересуется. Узнав об операции, дает начальнику сто рублей: «Четыре ларька Туманову». «Ларек» – буханка хлеба, кусок маргарина и полмиски голубики с сахаром.

В камере все удивлены. Я – больше всех. Почему он это сделал?

Действительно, почему он это сделал?

Воры

В 1947-53 гг. Колыму сотрясала «сучья война», затеянная чекистами ради сразу двух зайцев: подчинить все своему контролю через таких, как Фунт, и вызвать массовое уничтожение заключенными друг друга, особенно *воров*. Об этом есть у Солженицына и у Шаламова. В те годы и попал туда Туманов.

Я не принадлежал ни к ворам, ни к сукам, был сам по себе, сближался только с людьми мне симпатичными. Чаще всего это были политические или воры. Самостоятельность давала мне преимущества, но раздражала тех, кто предпочитал держаться клана.

Если не ошибаюсь, только в Советском Союзе стал возможным оксюморон «честный вор». Это не квалификация преступника, это принадлежность к особой касте. Воры принципиально не сотрудничали с администрацией, даже в мелочах. Стоит вору подчиниться любому приказу, и он уже – ссученный. Практически все,

что пишет Солженицын про отвратительных «блатарей», относится к «сукам», не «честным ворам».

Вместе с Тумановым мы присутствуем при страшном обряде «ссучивания», или «трюмиловки». Дело происходит сразу по прибытии этапа в ванинскую пересылку, трюмиловку осуществляет банда Ивана Фунта. Вызывают *вора* и приказывают ударить в лагерный колокол. Откажется – зверски избивают или убивают. Некоторые подчинялись, переходя тем самым в касту сук. Вспомним Фунта. Широленные плечи, чугунная голова, властный пронизывающий взгляд, железная воля. Такого попробуй сломай... Недаром говорит наш рассказчик: кто знает, через что ему, когда-то «честному вору», пришлось пройти? Ко времени Туманова большинство лагерей перешло под контроль сук. Только на Новом еще были два барака *воров*.

С этими людьми и еще многими уголовниками меня на долгие годы сведет жизнь на колымских штрафнях.

Мне импонировала их бесшабашность и постоянное сопротивление лагерным властям. Письма из лагеря они подписывали неизменно: «С воровским приветом» и гордились, если умирали, по их понятиям, достойно, имея право сказать: «Я умираю как вор!»

У воров считается, что все они равны, но Иван Львов представлялся Туманову, по его выражению, как бы генсеком в криминальном мире Союза. Интеллигентное лицо, начитан, много знал. Никогда не матерился. На сходах говорил умно и весомо.

Как-то ему передали три бутылки спирту. Он предложил выпить и мне. Когда в тюрьме 450 заключенных и ты приглашен в круг из шести-восьми человек выпить граммов пятьдесят спирту, можно понять, как к тебе относятся. Однажды во время прогулки я сказал:

– Вань, ты же понимаешь, что хуже, обидней, оскорбительней слова «вор» для человека быть не может (говорит он человеку, который гордится, что он – вор). Когда-нибудь ты выйдешь из лагеря, уже в солидных годах, и перестанешь быть вором.

По законам того страшного мира одной этой фразы было достаточно, чтобы со мной было навсегда покончено. Иван покраснел и прищурившись, с какой-то злостью сказал...

Он говорил, что все понимает, но это его жизнь, так она сложилась. Он призвал Туманова в свидетели: обидели ли воры хоть раз кого из заключенных? А потом сравнил с положением обычных людей на воле: тяжелая работа за мизерную зарплату, вдобавок дерут налоги, а те, кто всем заправляет – не воры? Мы, сказал он, здесь чувствуем себя свободными, а в той жизни многие живут, как в тюрьме.

Я, говорит Туманов, далек от мысли представлять воров героями или оправдывать их. Он и вправду никогда не примет жизненную философию воров. Но в тот момент вряд ли у него было чем возразить Львову. Так была устроена жизнь в Советском Союзе. А в нынешней России... об этом разговор впереди.

«3 людьми робить...»

Колоритной фигурой в лагере Перспективный был старший надзиратель Киричук.

Рябой человек с зеленоватыми глазами, властный и грубый. У него была кличка «Кажу»: «Я тэбэ кажу... Я вам казав!» Он испытывал физическое наслаждение, читая заключенным мораль. Киричук появлялся в лагере в пять утра и начинал обход. Работал за себя, за начальника лагеря, за начальника режима. Зона была его жизнью <...> Ко мне он испытывал странные чувства: смесь внутренней симпатии с внешней показной неприязнью <...>

...Иногда кого-нибудь вызывают в надзирательскую. Там можно услышать от Киричука: «Зними головной убор, цэ ж государственное учреждение! Ты чого, пидлюка, на поверку запоздав?» При этом ему почему-то нравилось бить заключенных метлой по голове.

Где-то с месяц на Перспективном находился Эдди Рознер – гордость советской эстрады предвоенных лет, создатель знаменитого джаз-оркестра, известный в Европе трубач (трубач-виртуоз, нужно добавить, не меньше, чем известный Тимофей Докшицер). И ему тоже досталось от Киричука за опоздание метлой по голове.

Как-то Киричук вел меня в изолятор. Видя мое грустное лицо, похлопал по плечу:

– Ничего, Туманов... Дальше солнца нэ угонють, меньше трыста х... дадут!

Имелись в виду трыста граммов хлеба, которые полагались в штрафном изоляторе, меньше пайки не было. Он знал, что из изолятора я почти не выхожу.

Вскоре у него произошла стычка с надзирателем по кличке Ворошиловский конь. Он бьет ладонью, тот падает на железную печь. Обошлось без ожогов, но и так ЧП: поднять руку на надзирателя! Его срочно вызывают на вахту. Представляя, что там начнется, он отказывается идти. Надзиратели вызывают взвод охраны. Все случилось перед утренним разводом. Теперь смятение умов, на работу никто не идет, шум. Охране тоже не улыбается входить в зону, когда там уже собралась огромная, возбужденная толпа.

Появляется Киричук.

– Ты шо, Туманов, натворыл?!

– Гражданин начальник, пришел к нам в барак Ворошиловский конь, разорался, все ему не так. Если бы вы или начальник лагеря – другое дело, ничего бы такого не было, – хитрю я.

Киричук помолчал.

– Ну, шо вин дурный – то дурный, но драться нельзя!

Про себя подумал: зря все это затеял. Просто так не обойдется. Берлин, думаю, взяли, наверное и меня возьмут.

– В общем так, гражданин надзиратель, как вы скажете, так и будет.

– Пойдем в изолятор!

Иду за ним. На вахте удивлены. Почти на два часа был задержан развод, а тут пришел Киричук, и все моментально решилось. На вахте Киричук сказал:

– 3 людьми робыть трэба уметь.

Другой раз Киричук опять ведет его в изолятор. По пути мимо вахты, он замечает прибывшую агитбригаду. Сегодня концерт. Говорят, что в составе бригады Вадим Козин. А из группы его еще и окликают. Димка Янков! Командир подводной лодки. Сокамерник во Владивостоке (слушал «Голос Америки»). Ко всему, еще и профессиональный кларнетист.

– Вин хто тэбэ? – спросил меня Киричук.

– Вместе сидели во Владивостоке.
– У нас тут сегодня концерт, – повторяет Димка. – А ты куда?
– В изолятор.
– Мы что же, так и расстанемся?
– Видно, Димка, не судьба!
– Да ты что! У меня ж тут никого больше нет...
Киричук топчется на месте.
– Слухай, Туманов, изолятор по тэбэ всегда плаче, но вин от тэбэ не уйдэ. Зараз вэртайся на концерт, а ввечеру мы будэмо топать до изолятору.

Это был тот самый концерт зэка Козина, когда он вышел к краю сцены и сказал: «Я приехал петь для заключенных, поэтому прошу лагерное начальство оставить нас одних!» И после короткого замешательства начальник лагеря сделал охране знак – уйти.

Убить его!

На Колыму привезли группу Пивоварова. Сучья банда, вроде фунтовской. Но те держали определенный лагерь, а пивоваровцы были «гастролерами». Их уже провезли через Воркуту, Сиблаг, Норильск, Ангараг и другие зоны Севера. Везде с одним и тем же заданием и теми же методами, что и у Фунта.

К Туманову происходящее отношения не имело, но кто-то натравил на него пивоваровцев. Был среди них некий Ваха.

Он был широк в плечах и славился тем, что без промаха бил ножом соперника в сонную артерию. Брезгливый к людям, Ваха выглядел довольным, видя трупы.

Как-то Туманова, без объяснений, вызывают из камеры в «малую зону». В дверях барака – Ваха, косясь на него, перешептывается с надзирателем.

Улыбающийся Ваха разбитной походкой двинулся ко мне. Держа обе руки за спиной, конечно же – с ножом, он подошел вплотную. У меня мелькнула мысль: может быть, у него два ножа? И куда он ударит – в шею своим коронным или подлым ударом ниже пояса? Еще, быть может, мгновение – и меня не будет.

Вложив в удар всю накопившуюся злость, я опередил его взмах на тысячную долю секунды, и нож попал мне не в шею, а в правое плечо. Ваха отлетел к стене и стал сползать между окном и нарами. Но нары не дали ему упасть на пол (лежащего не бьют!), я наносил удары справа и слева, одной рукой справа в челюсть, а слева удары приходились по виску. В бараке полное оцепенение. Вбежали еще несколько надзирателей. Это спасло Ваху от смерти.

Его привозят в сусуманский КОЛП (комендантский отдельный лагерный пункт). В кабинете много военных и какая-то женщина в длинном красном пальто. Вводят, докладывают, что вот этот учинил драку. Про нож Вахи – ни слова.

Я попытался сказать, как было на самом деле, но не успел произнести «Гражданин начальник...», как человек в чине полковника заорал:

– Руки назад!

Это был полковник Аланов, начальник Заплага.

Редкий негодяй и, по-моему, психически больной человек, он не признавал других способов наводить порядок, кроме как топить лагерь в крови.

Надели наручники на руки, сведенные за спиной. Ноги выше щиколоток стянули брезентовыми ремнями.

Я с трудом удерживался на ногах, и ярость снова подкатывала ко мне... Аланов предложил женщине в красном уйти, потому что будут сцены неприятные, но она ответила с улыбкой:

– Ничего, я привыкла!

...Один из конвоиров – рябой, я это хорошо помню, – отступив назад, ударил меня правой ногой в сердце. Я падаю, и другие надзиратели пинают меня ногами. Чаще всего стараются попасть в бока и в голову.

В лагерях меня потом часто надзиратели били, иногда очень сильно, но никогда мне не было так не по себе, как в тот раз, из-за присутствия женщины в красном, которая мне тогда казалась омерзительной только потому, что смотрела, как меня, связанного, бьют.

Приходит в себя в изоляторе. Того рябого больше не встречал, женщину в красном – тоже. Про Аланова

сообщает, что тот потом спился и работал где-то завхозом. Пивоварова воры убьют на Индигирке. Судя по всему, что последовало за избиением Вахи, понятно, откуда вышла инициатива убить Туманова.

Рассказанная история произошла еще до того, как они с Лехой сожгли лагерь Борискин ручей, до ограбления кассы, суда, хирургии в бане и т. д.

Теперь, на Перспективном – новая история. Был там бригадир-беспредельщик Ерофеевский. Как-то Туманова выводят из изолятора на развод – и почему-то к тому в бригаду. Почему, зачем? В этот день с эстакады промывочного прибора на него сброшены два булыжника. Пролетели мимо.

Возвращаясь в зону, я предчувствовал: что-то должно случиться. Пройдя ворота, Ерофеевский останавливается и резко поворачивается ко мне. Зная, что у него нож, я мгновенно разворачиваюсь для удара справа, но он уходит под левую руку и выхватывает нож. Мне ничего не оставалось, как ударить левой. Удар пришелся в скулу. Ерофеевский падает, роняет нож, который я подхватываю, но не успеваю им воспользоваться. (к счастью!) К Ерофеевскому уже спешит комендант и обслуга лагеря, на кого, вероятно, он очень надеялся. С вахты бежит Киричук и другие надзиратели. Увидев меня с ножом, все остановились. Киричук смотрит на Ерофеевского – тот не шевелится. Голова и шея в крови.

– Отдай нож! – протягивает руку Киричук.

– Отдам за вахтой, гражданин начальник.

– Ты чем его ударил? – спрашивает он, рассматривая лежащего в луже крови Ерофеевского.

– Рукой.

– Ни, цэ не рукой. Цэ гирей! Ты куда гирю спулив?..

Я повторил, что рукой.

Меня ведут в надзирательскую. Командир дивизиона Рогов, тоже видевший Ерофеевского, покачал головой:

– Рукой так не ударишь. Скажи, что у тебя было?

Хотя стояло лето, в надзирательской топились побеленная известкой большая печь из кирпича. На печи надзиратели заваривали чай. Я говорю:

– Смотри, начальник, – и голой рукой бью в печь. Кулак проломил кирпичную кладку, из дыры повалил дым.

В надзирательской воцарилась тишина.

Меня увели в изолятор.

Пришел из санчасти Киричук, успокоенный:

– Прыдурки (он имел в виду врачей) установили, шо ты его рукой пызданув.

– Я же говорил.

На следующий день на поверке, когда вся зона выстроилась, Киричук по громкоговорителю сказал:

– Так, кто хочет в институт красоты, шоб заячыю морду пидделать, – к Туманову в лизолятор!

Это мне расскажет Боря Барабанов, когда тоже попадет в изолятор.

Барабанов – вор в законе. Они крепко подружились, и мы еще увидим Барабанова рядом с ним.

Года через два я снова встретил Ерофеевского. Его лицо являло собой жуткое зрелище: проваленная височная кость, верхняя челюсть и щека просто прилипли к носу. Квазимодо по сравнению с ним был бы красавцем. Но жалости я и тогда не испытал. Да и сейчас бы не пожалел этого беспредельщика.

Штрафняк Широкий

Мне неловко об этом вспоминать, похоже на бахвальство, но пишу, как все было на самом деле, чтобы передать атмосферу колымских лагерей начала 50-х. Когда я в этой зоне появился, в обоих бараках на оконных решетках повисли заключенные, и я слышу, будто относится это не ко мне: «Туманова привезли!».

Эта часть его лагерной жизни особенно примечательна по нескольким причинам.

Во-первых, описанный эпизод прибытия. Рассказчик останавливается далее на том, как работает «лагерный телеграф». Почему сведения о «подвигах» (кавычки его) становятся предметом интереса и темой новостей.

Отчасти это объяснялось, я думаю, массовой жадой сопротивления лагерным властям, и каждый победный факт удовлетворял нереализованные намерения многих. Все-таки была разница: одно дело дерзость при разборках в кругу заключенных и другой дело – при сопротивлении властям.

Во-вторых, сам лагерь не похож на другие. Он устроен особым образом, чтобы свозить сюда самых беспокойных заключенных из разных лагерей страны.

Это одно из самых гиблых мест на Колыме. В общей зоне полторы тысячи заключенных, и есть еще изолированная территория. В случае массовых беспорядков ее удобно простреливать пулеметами с угловых вышек. Всю ночь по этой территории мечутся лучи мощных прожекторов, выхватывая разделенные многорядной колючей проволокой два барака по десять камер в каждом. Камеры из десятимиллиметровой стали, какая идет на изготовление бульдозерных отвалов. Нары сделаны из распиленных пополам громадных бревен. Ни матраса, ни простыни.

Он и попадает в эту изолированную зону в зоне, в стальную камеру. Ему 25 лет. Не помню, чтобы у Солженицына упоминалось о стальных камерах на Колыме. Впрочем, А.С. оговаривается, что мало пишет про Колыму, потому что есть книги Шаламова и других, кто там сидел.

Выдерживать долгие морозы в почти не отапливаемых стальных сейфах, изнутри поблескивающих инеем, удастся немногим. Поблизости захоронение заключенных: короткие, воткнутые в землю палки с дощечками <...> Распадок утыкан дощечками до горизонта. А-235, В-456, К-778... Через многие годы мы побываем в этих местах с Евгением Евтушенко. Он возьмет одну из этих дощечек. Она и сейчас хранится у него дома.

Бывало, что в баню не водили месяцами. Все вшивые.

Однажды, решив обсыпать вшами начальника лагеря, камера за полчаса собрала их полулитровую банку.

А когда покидал этот лагерь в начале марта 1953 г., с ним вдруг что-то произошло...

Вот интересно устроен человек: когда меня выводили из стальной камеры окриком «На этап собирайся!», я, собравшись, уже в дверях остановился, посмотрел на железные стены, где провел полтора года, и на какую-то долю секунды мне стало как бы жаль расставаться с этим страшным местом. Мысленно говоришь этим стенам: «Прощайте, мы теперь, может быть, никогда больше не увидимся». Нет, мне не объяснить это чувство. (романтик неисправимый...) <...> Здесь оставался кусочек прожитой жизни, какой она была и больше никогда не будет.

В-третьих, на Широком их застало известие о «деле врачей». Сама по себе новость особого интереса не вызвала. Зная, как лепились их собственные дела, зэки не доверяли властям, а Тимашук называли поганкой. Но поскольку большинство арестованных врачей были евреями, это дало повод для новой темы: о межнациональных отношениях на Колыме.

В колымских лагерях антисемитизма я не встречал. То есть реплики сомнительного свойства можно было услышать из уст подвыпившей лагерной администрации. Кто-то мог обозвать солагерника-еврея «жидом», некоторые уголовники, не обязательно евреи, имели такую кличку и отзывались на нее, точно так же, как носители кличек «Хохол», «Татарин», «Китаец», «Чечен», «Мордвин»... Но среди заключенных антисемитизма как национальной нетерпимости не было, если только он не подогревался руководством специально.

<...> Я твердо знаю: в лагере никто не смел издеваться над человеком из-за его принадлежности к той или иной национальности.

В четвертых... Однажды из прогулочного дворика он видит: идет мимо новый начальник отдела по борьбе с бандитизмом. Майор Ванюхин был симпатичен ему и сам к нему относился прилично.

– Что, Туманов, гуляешь?

– Гуляю, гражданин начальник.

Он смотрит на меня, хитро улыбаясь:

– Ус хвост отбросил.

Я недоверчиво смотрю на майора.

– Вы это серьезно, гражданин начальник? – спрашиваю.

– Разве такими вещами шутят? – ответил майор.

Сталина на Колыме называли «Ус», «Зверь», «Гуталинщик», «Хабибулин» (хотя знали, что не татарин). Обычно к кличке прибавляли «сука».

Поворачиваюсь от него и бегу в тюрьму. Надзиратели не понимают, почему я так мало гулял. А я кричу во все подряд волчки железных дверей:

– Сталин сдох! Сталин сдох!

Я еще не понимаю, чем это может обернуться для страны, для всех нас, но какое-то будоражащее чувство подступающей новизны, ожидаемых перемен, радующих событий переполняет и требует выхода, хотя бы в диких выкриках:

– Сталин сдох! Хабибулин сдох!

Не побоюсь сказать: никто не ожидал. Казалось, он вечен, и не будет конца всему, что с ним связано. Многие посылали ему проклятия, но он был недосыгаем для мести. Даже во сне. Вряд ли кто-то думал дожить до такого события. Отсюда «будоражающее чувство». Здесь еще и радость оттого, что злодея настигло возмездие, пусть даже не в виде казни, которой он заслуживал, пусть даже без твоего участия. Справедливость восторжествовала уже в том, что «бессмертный» – сдох.

Не обо мне речь, я был тогда школьником, убежденным комсомольцем. Но те, кто мог мало-мальски соображать, понимали, что все зло ГУЛАГа – от него. Особенно – узники.

Много позже, пишет Туманов, читал он книгу о С.П. Королеве и был поражен: тот всю жизнь верил в Сталина, пока ему не открыл глаза XX съезд. Королев сидел на Колыме. Лагерь Мальдяк, созданный в 1937 г., содержал шесть зон по две тысячи человек.

Он ведь не дурак был. От лагерных старожилов, осужденных в 30-е годы, я не раз слышал то, что сам наблюдал позднее, в конце 40-х и начале 50-х: всякий, кто в лагере начинал говорить о Сталине хорошо, вызывал насмешку и подозрения. На него смотрели как на полудурка или могли ботинком дать по роже.

<...> Как можно было верить власти, ни за что сломавшей твою жизнь, к тому же находясь на Колыме, в окружении сплошных лагерей, где смерть многих тысяч людей была такой же будничной картиной, как сорванные осенним ветром с веток пожухлые листья. Всякий, кто утверждает, будто он в тех обстоятельствах верил Сталину, – или лукавит, или идиот.

Радостное чувство не обмануло. Для всех зэка начиналась совсем новые времена. И в его жизни, как писали в старых романах, готова была открыться новая страница. Но не враз и не сейчас, пока что он все еще лагерный заключенный. А в лагерях ведь всегда что-то

происходит... И уже в эти переломные времена продолжались убийства, произвол, и можно было погибнуть в любой непредсказуемый момент.

Резня в жензоне

Так ее называли, потому что это была бывшая женская зона под Сусуманом. Теперь там находились 400 несломленных воров, ненавидевших сук. И туда начальство решило перевести 26 беспредельщиков, активных участников трюмиловок, убивших и искалечивших немало воров. Конечно те и другие знали друг друга и по именам, и в лицо. Знали, и чего ожидать друг от друга. И чекисты знали. Но только что была введена статья о расстреле за убийство в лагере, вот на нее, как видно, рассчитывало начальство.

(Солженицын относит введение расстрельной статьи к 1961 г., но и Туманову не верить мы не можем, исходя из последующих событий, им описанных. Возможно, аналогичная статья вводилась дважды).

Если это так, тогда применять ее собирались в одну сторону – в отношении воров. Иначе зачем было все затевать? Выходит, так или иначе, с ворами решили кончать. Резня была запланирована.

...В тот вечер он с Барабановым зашли проводить старого портного, сидевшего по 58-й. Поболтали, пошутили и в веселом настроении возвращаются в барак. Оказалось, что этап сук уже брошен в зону.

За порогом страшная картина. На нарах и между ними в лужах крови лежат тела. Девять беспредельщиков зарезаны, остальные корчатся с переломанными руками и ногами. Барак не успокаивается, пока изувеченных, но оставшихся в живых, не сделает калеками. Крики, стоны, хриплые проклятия несутся по барaku и вырываются наружу.

Утром зону окружают сотни две автоматчиков. Всех выгоняют из бараков, выводят за ворота и велят сесть на землю. Выжившие суки указывают на тех, кто убивал. Их ставит отдельно капитан, командующий солдатами.

И хотя мы с Борькой ни с какой стороны к событиям не причастны, капитан вдруг обращает внимание на нас и жестом показывает перейти в отобранную им группу. Меня это взбесило. Что ему надо?! Нервы и без того напряжены. Поднявшись, спрашиваю капитана: «Меня за что?!» И по его словам – «Я сказал: проходите туда!» – понял, что меня он тоже причисляет к тем, кто участвовал в резне, и последствия для меня будут страшные. Я, не задумываясь, бью капитана. Он отлетает к окружившим нас солдатам, у ног которых, натянув поводки, тяжело дышат собаки.

Ко мне быстро подходит Ильяшенко, прокурор по надзору за лагерями.

– Именем закона!..

Но я уже не помню себя и следующим ударом сбиваю прокурора с ног. С прокурорского полуботинка летит в сторону черная галоша. Какие-то секунды я стою один, не зная, что предпринять. Ненависть ко всему на свете переполняет меня, я уже не в силах совладать с собой. Нет, я не был в беспамятстве, голова нормально работала, даже успел представить, что за этим последует, в какие-то мгновения делалось страшно, но остановиться не мог. В этот раз мне просто хотелось, чтобы меня убили.

Ничего не вижу перед собой. Поворачиваюсь на голос старшины:

– Разрешите, я его возьму!

Меня передергивает. Здоровый старшина направляется ко мне. После первого же удара, который, я думаю, он запомнил на всю жизнь, он рухнул на землю с залитым кровью лицом. Поворачиваюсь к солдатам с автоматами:

– Вас Советская власть тушенкой кормит, а вы не можете взять одного человека! Ну, иди! Иди, кто еще хочет!

– «Сейчас убьют. Все кончится. Все!» – вертится в голове.

По чьей-то команде оцепление открывает огонь. Стреляют под ноги и над головой. Я иду навстречу – мне хочется только одного: чтобы меня убили. Интересно: когда стреляют над головой, ты не хочешь, но голова сама отворачивается, ее просто невозможно удержать. Меня, может быть, и застрелили бы, но боялись попасть в оцепление за моей спиной.

Он не поднимает вопрос о причинах такого поведения капитана Финчука. А все-таки, в чем дело? Суки-свидетели на него не показали. Все знали, что он – не из воров. А капитан уверенно велел встать в строй воров-

смертников. Не было ли это попыткой расправиться с ним под столь удобным предлогом? В книге нет никаких упоминаний о его столкновениях с этим капитаном. И если предположение верно, тогда вряд ли это было собственной инициативой капитана. Ему указали.

Инцидент, однако, еще далеко не исчерпан. Вот он идет под пулями на цепь солдат. И не успевает заметить, как в руках охранников появился многометровый собачий поводок, который, в конце концов, на него накидывают. Он запутывается, падает. К нему бросаются солдаты, связывают руки. Как положено, бьют. Ногами. В этом месте своего рассказа он и упоминает о необъяснимой способности предчувствовать место, куда уже направлен удар, и успеть до какой-то степени его демпфировать. Во всяком случае, сознание он не теряет.

Меня перекидывают в машину. Я сумел развязаться и оказавшимся в руках концом шнура успел ударить майора Крестьянова. Меня сбрасывают с машины и снова бьют. Я весь в крови. Снова забрасывают в машину. В кузове – человек шесть избитых, уже не двигающихся, там же четыре автоматчика, отгороженные щитом из досок. Я поднимаюсь. Мне навсегда запомнится, как молодой сержант с карими глазами, держа наготове автомат, пристально и тревожно смотрит на меня. Слышу его голос:

– Успокойся, Туманов, ну успокойся... Вот я сейчас нажму крючок – и тебя нет. Понимаешь? Успокойся, чуть нажму пальцем – и все, тебя нет и больше никогда не будет!

Прошло столько лет, а я до сих пор вижу эти напряженные карие глаза и пытаюсь понять, что удержало его тогда.

Помогая себе локтями, сажусь и падаю на спину. Я чувствую свое полное бессилие.

– Успокойся, Туманов, успокойся...

У меня по лицу текут слезы.

Следствие по делу о резне длится полтора месяца. Осень 1954 г., в сусуманском центральном клубе проходит суд. Его не обвиняли в убийствах, но какая-то сука (в обоих смыслах) показала на Барабанова. Он свидетельствует, что Барабанов не причем, на что прокурор, видя, что судья хочет

разобраться по делу, кричит: «Кого вы спрашиваете – он сам звезда лагерей»... «Звезда лагерей!» Да что там, суперстар!

Восьмерых приговорили к расстрелу. Барабанов провел девять месяцев в камере смертников, пока не изменили приговор на 25 лет. Как он освободился досрочно – история отдельная. Разыскал Туманова, и тот взял его к себе в артель.

Остальных подсудимых (человек 40) – на этап в лагерь Случайный.

С этим штрафным лагерем, в котором я не раз бывал, связано много всяких историй, в том числе веселых (мы их опустим).

Помню, на штрафняке Случайном Пономарев, недавно назначенный начальником лагеря, увидев меня, радостно сказал: «Уж отсюда ты, Туманов, не выберешься. Здесь и сдохнешь». Случайный – штрафняк страшный <...>. Одно время заходить в зону побаивались даже надзиратели.

Еду завозил запряженный бык, которого толкали из-за ворот, и он сам входил в зону. Там снимали бочки с кашей, ставили пустые вчерашние и толкали быка назад.

Большинство из нас бывало на Случайном не раз, и никто не желает туда возвращаться. Мы ни в чем не виноваты, считаем наказание незаслуженным. По пути договариваемся: в зону ни при каких обстоятельствах не входить, сопротивляться и упираться до последнего – пусть везут куда угодно.

Из ворот появляется полковник Чистяков. Первая встреча с ним была в жензоне еще до резни, в комиссии, решавшей, кого куда направить. Его вызывают. Он входит: «Заклученный Туманов...»

Тогда полковник Чистяков поднял роговые очки: «Так это вы и есть Туманов? С вами нам не о чем говорить!» – «Ну, нет – и не надо». Я улыбнулся и вышел. В коридоре ожидали вызова другие. Всем хотелось попасть в какой угодно лагерь, только бы уйти из жензоны. И опять обида ударила мне в голову: за что?! Чистяков недавно из Москвы, он меня раньше не знал, стало быть кто-то из начальства жензоны успел ему обрисовать меня. Я снова толкаю дверь в комнату, где заседает комиссия. «Это ты, тварь, наболтала?!» – повернулся я к начальнику лагеря Терешуку.

Чистяков схватил меня за руку: «Успокойтесь...» Я вырвал свою руку, со стола посыпались на пол формуляры. Члены комиссии испуганно смотрели на происходящее. Комиссия прекратила работу. Я вышел из комнаты.

Через несколько часов его вызывают к начальнику, и там опять Чистяков. Но тон совсем другой («Как вы ведете себя, вы же совсем другой человек, я смотрел ваш формуляр...» и т. п.).

И вот теперь две машины у ворот лагеря Случайный. Как условились, несколько из них прыгивают на землю и связывают борта колючей проволокой (поскольку в подобных случаях охрана направляет в кузов струю из брандспойта и стаскивает заключенных баграми). Другие открывают капоты. Предупреждают: примените силу – обе машины будут подожжены.

Меня отзывает в сторону полковник Чистяков <...>

– Гражданин полковник, – говорю я, – в эту зону мы не пойдем. Вы нас увезете отсюда подследственными или в больницу.

– Туманов, я тебе обещаю: сейчас зайдешь в зону, за тобой пойдут другие, а через пару дней я тебя отсюда заберу. Даю слово.

На моем лице недоумение.

– Гражданин полковник, никогда бы не подумал, что вы обо мне такого мнения.

Поворачиваюсь и отхожу от него.

Больше суток они проводят у ворот Случайного, затем их везут назад в сусуманскую тюрьму. Через неделю предлагают ехать на Челбанью. Нет возражений. Хотя об этом ни слова не сказано, я бы не удивился, узнав, что в эпизоде со Случайным идею подал Туманов, а скорее всего он и был лидером в той группе.

Он давно знал Боровика, начальника Челбани, который ему симпатизировал, как и нарядчик Бахблум, бывший главбух в банке.

Во многом благодаря их ко мне отношению я соглашаюсь на Челбанье возглавить проходческую бригаду. Не знаю, почему именно мне они предложили стать бригадиром, но эта идея

совпала с ожиданием перемен, появившимся у меня после смерти Сталина. В том году впервые запахло возможным освобождением. И хотя у меня была припрятана фотография для поддельного паспорта, на случай если придется снова бежать, я понимал, что в реальности нет другого пути выбраться отсюда, кроме как через работу.

Вот и начало «новой страницы». Но прежде хотелось бы попытаться ответить на вопросы, которые возникали у нас по ходу дела.

Личность

*Бывает, тот, кто дерзко ищет смерти
в неприятельских рядах, трепещет перед
мечом палача... Сказать по правде,
храбрость – врожденное качество,
она не приобретается.*

Наполеон

А.И. Солженицын вспоминает, как на пересылке блатные малолетки отняли у него с товарищами мешочки с сахаром, салом и хлебом.

«Мы без боя отдали пропитание и теперь можем хоть и остаться лежать, но это уже совсем невозможно. Смешно елозя ногами, мы поднимаемся задами из-под нар.

Трус ли я? Мне казалось, что нет. Я совался в прямую бомбежку в открытой степи <...> Я оставался вполне хладнокровен, выводя батарею из окружения и еще раз туда возвращаясь за покалеченным "газиком". Почему же сейчас я не схвачу одну из этих человеко-крыс и не терзану ее розовой мордой о черный асфальт? Он мал? – Ну лезь на старших. Нет... На фронте укрепляет нас какое-то дополнительное сознание (может быть совсем ложное): нашего армейского единства? моей уместности? долга? А здесь ничего не задано, устава нет, и все открывать на ощупь.

Встав на ноги, я обращаюсь к пахану...»

<...> «Он ждет. И что же я? Прыгаю наверх, чтобы достать эту харю хоть раз кулаком и шлепнуться вниз в проход? Увы, нет».

И дальше: «Подлец ли я? Мне до сих пор казалось, что нет. Но вот мне обидно ограбленному, униженному, опять брюхом ползти под нары. И я возмущенно говорю пахану, что, отняв продукты, он мог бы нам хоть дать место на нарах».

Пахан дает место, согнав двоих других. «И лишь к вечеру доходит до нас укоряющий шепот соседей: как могли мы просить защиты у блатарей, а двух *своих* загнать вместо себя под нары? И тут только прокалывает меня сознание моей подлости, и заливает краска (и еще много лет буду краснеть, вспоминая). <...>

Вот так ударяемся, ударяемся боками и хрюкалками, чтобы хоть с годами стать людьми... Чтобы стать людьми...» (АГ, Часть 2, гл. 2)

А я, пишущий эти строки? Как бы я себя повел в таких ситуациях?

Да точно так же, если не хуже. А вы?

А Вадим Туманов?

Сколько же страшных минут я пережил за восемь лагерных лет, когда вечером входил в барак и думал: а может, утром я не проснусь? Ведь каждую ночь кого-то калечили, вешали, убивали. Думаю, что такие мысли были знакомы большинству заключенных, тем более, людям, имевшим большие сроки – несколько раз по 25 лет. Можно, конечно, и в лагере прожить тихо и незаметно, ни во что не вмешиваясь, ни на что особо не реагируя, как, например, спокойные люди, прошедшие в 30-е годы через Беломорско-Балтийский канал...

Уж героя-то он из себя не строит. Просто (если это, конечно, *просто*) – «прожить тихо и незаметно, ни во что не вмешиваясь» – невозможно. Примириться с лишением свободы – без какой-либо вины перед людьми и страной – невозможно. Стерпеть насилие, снести унижение – невозможно. Без оговорок, без размышлений. *Невозможно. Для него.* Буквально невозможно, физически. Как укусить себя за ухо. Это – характер.

Конечно, проявляя такой характер по всякому поводу (нельзя ведь давать ни малейшей слабину) и четко обозначив свои позиции в лагерной жизни, он скоро

приобрел по колымским лагерям своеобразную славу, которая покатила впереди него.

Эта сила духа, это четкое сознание своей позиции во всех перипетиях жизни – откуда? Не от жизненного опыта, который приходит с годами. Какие там годы – совсем юнец еще, двадцать с чем-то лет, салага. И не книжного происхождения (притом, что он всегда и много читал) – в том смысле, как кому-то (если верить) «помогали в беде» образы литературных героев – Мартина Идена, там, или Данко, или Овода, или еще кого-то из школьной хрестоматии.

По-видимому, есть такой тип русского человека – дерзкого, бесшабашного, бесстрашного (вспомним толстовского Долохова). Тип этот, видимо, почти исчез под коммунистами, которые уничтожали прежде всего таких – независимых, смелых, стойких, – в ком они видели потенциальных лидеров сопротивления, даже духовного...

Место человека в лагерном обществе зависело не от статьи, по которой его судили, не от его образования, профессии, национальности, возраста, а только от особенностей личности. Я знаю метаморфозы, когда после нескольких лет отсидки «политики» выходили на волю уголовниками, а уголовники оставляли свое прошлое и находили себя в государственных структурах, особенно в подразделениях силовых министерств.

«А как сохраняются в лагере истые религиозные люди? – пишет Солженицын. – На протяжении этой книги мы уже замечали их уверенное шествие через Архипелаг» (АГ, часть 4, гл. 2) Тема той главы у А.С. – растлевающее воздействие лагеря на души людей. Туманов тоже наблюдает в лагере поведение верующих – христианских священников (их было больше всех), старцев, монахов, мулл, раввинов, даже тибетских лам. Его наблюдения, в общем, совпадают с тем, что сказано в АГ. Называя их «истинными подвижниками и мучениками», он также отмечает их благотворное, подчас, воздействие на обстановку, некоторое умягчение нравов.

Я не смею отнести себя к верующим, не знаю, как назвать то внутри меня, перед чем мне бывает стыдно, к чему обращаюсь со своим унынием и отчаянием, чей суд меня на самом деле страшит. Но при виде в лагере этих смиренных, кротких,

всепрощающих людей, которых язык не поворачивается назвать несчастными, я почему-то каждый раз укрепляюсь в надежде, что зло обязательно будет побеждено добром.

Конечно, он знает это слово. Возможно, правда, что, будучи далеким от конвенциональной религии, считает, что оно не выражает всего, что он хочет сказать. Люди религиозные, произнося это слово, знают, что **совесть** – это частица Бога в душе человека. Вероятно, именно это и ощущает Туманов, не зная, как назвать. Но в названии ли дело, если у тебя есть *это*? Он не получил никакого религиозного воспитания, но то, о чем он говорит здесь, есть настоящее *религиозное* переживание.

Я знал лично двух человек, которые устояли в лагерях, сохранив свои ценности, и выжили. Оба были религиозными евреями.

В недавно опубликованных воспоминаниях Рав Ицхак Зильбер (1917-2004) рассказывает о том, как ему удавалось в лагере соблюдать основные заповеди Торы, включая Субботу, накладывание тфилин и кошерность питания! Он придумывал разнообразные ухищрения и уловки, которые срабатывали. Ради Субботы, например, он вызвался стать водоносом – в одиночку таскать воду в лагерь из реки ведрами (таково было у них водоснабжение). На эту работу было мало охотников, а для него было главным – независимость от бригады. В пятницу он старался натаскать воды как можно больше и договаривался с кем-нибудь за пайку добрать в Субботу недостающей воды. Он не шел на конфликты, но когда однажды пришел надзиратель с вызовом к начальнику лагеря в момент его молитвы Амида, все знали, что он не ответит и не сдвинется с места, пока не закончит.

В конце концов даже некоторые охранники его зауважали, и никто иной как парторг лагерной администрации помог ему получить с воли книги Танаха и Мишны. Некоторые эки-евреи, давно забывшие заповеди Торы и высмеивавшие его поначалу, потом стали к нему тянуться. В результате он не только организовал пасхальный седер, но и воздержание от хлеба в течение всех семи дней праздника. А поскольку к его компании присоединился

уголовный пахан, оказавшийся евреем, блатари держали, так сказать, мораторий на «дележку» посылок с мацой и прочим. По счастью, это не была Колыма, и попал он в «легкий» лагерь не по 58-й, а по «бытовому» обвинению (тоже ложному).

...Те, кто приходил в Московскую синагогу на ул. Архипова в 80-е годы прошлого века, хорошо помнят ребя Мотла Лифшица. Однако мало кто знал о его прошлом. Реб Мотл не любил рассказывать, что побывал в лагерях ГУЛАГа... Ну и что? Даже если его последний лагерь находился на Колыме – тоже ничего особенного. Особенное состояло в том, что находясь на общих (!) работах, реб Мотл упрямо отказывался работать в Субботу. Даже на золотых приисках Колымы, куда он угодил из более «легкого» сибирского лагеря именно за отказ выходить на работу в Субботу. И каждую Субботу он проводил в карцере. Вряд ли он вернулся бы с Колымы, но помог именно карцер. Отморозил пальцы на ноге и, после ампутации, был освобожден от общих работ. «Храни день Субботний» – говорит Тора. Чтобы хранить Субботу, человек готов был умереть. А вышло, что Суббота его охранила.

Можно предполагать, что в многомиллионной армии ээка были и люди неверующие, которые не согнулись и не шли на компромисс со своей совестью. Может и немало таких было, только свидетельств не осталось, так как участь их в лагерях предсказуема: погибнуть.

Солженицын рассказывает про ученого-почвовед Г.И. Григорьева, который не согнулся, не позволил завербовать себя в стукачи, не принимал предложений стать, например, учетчиком, не усвоил «лагерную философию», отбыл почти десять лет на общих, не получая посылок, – и остался самим собой. А.С. заключает: «Никакой лагерь не может растлить тех, у кого есть устоявшееся ядро, а не та жалкая идеология «человек создан для счастья», выбиваемая первым ударом нарядникова дырына». Григорьев не дал растлить свою душу, сохранил себя как личность. Без вызывающего *противостояния*. Такой тип души.

В случае Туманова было по-другому. Не «ядро», которое «устоялось», а стержень, с которым, по всему судя,

можно только родиться. Стержень, который, по мере становления индивидуальности, укрепляется как свойство души, называемое **высоким достоинством личности**. И чувство это сильнее тяги к выживанию, ибо иногда (практически всегда) приходится выбирать между тем и другим. Чувство, которое, собственно говоря, и возвышает человека над животным уровнем, делая его **ЧЕЛОВЕКОМ**. Именно это стойкое чувство, как я понимаю, и лежит в основе линии поведения Туманова во всех обстоятельствах его жизни. Не *стать людьми* с годами, ударяясь боками и т. д. Он уже попал в эти жернова *человеком* в указанном смысле слова.

Личность, наделенная столь сильным сознанием своего достоинства, была ввергнута в систему, целью и смыслом которой было не что иное, как растоптать человеческое достоинство, уничтожить личность, низвести человека до уровня животного. Абсолютная несовместимость такой личности и такой системы очевидна. Мирное сосуществование тут невозможно. С одной стороны – безликий аппарат для перемалывания людей и их душ, с беспредельными возможностями унижения, подавления, пытки голодом, холодом и непосильным трудом, избиений, убийств. С другой стороны – личность, все достояние которой – сила духа и крепость тела.

В этом противостоянии, у личности изначально нет шансов победить. Не может один человек сокрушить Систему. У нее же – все шансы, так как для нее «победить», как для катка – примять асфальт. Просто выполнить свою функцию – то, для чего машину сконструировали.

С той стороны было испробовано все – и кнут, и пряник, и попытки убить. С этой стороны – стойкость и кулак, который идет в ход, не задумываясь о последствиях, – знайте, на кого напоролись.

И все узнали. Туманов стал легендой колымских лагерей. Его зауважали. Даже воры, у которых свои нравы и законы. Даже иные охранники и офицеры. Так он себя поставил.

«Избежать растрепанности»? Тут уже другой уровень. Мачабели отстегивает для него сотню – подкрепиться после

операции. Киричук, вместо БУРа, отпускает его на концерт Козина. И еще немало других проявляли симпатию разными способами. (далее мы увидим и начальство из управления лагерями, и секретаря райкома КПСС)... Не про то речь, что *ему удалось избежать растления. А про то, что сумел он в растленных душах вертухаев и палачей пробудить добрые, человеческие чувства. Дорогого стоит!*

Никто вокруг него больше так себя не вел. Почему? Наверняка были зэки, не уступавшие Туманову, а может и превосходящие его, в отваге и физической силе. Почему же они не поступали так же? Я нахожу только один ответ: потому что они, даже те, кто делал попытки бежать, кто противопоставлял себя начальству различными способами, в душе так или иначе приняли правила Системы. Например, знали точно: ударишь надзирателя – себе дороже обойдется. А ударить вора – еще вероятнее обречь себя на смерть. И Туманов все это знал. Но других это останавливало, а его – нет. Его первой реакцией было не «себе дороже обойдется», но «не могу этого стерпеть». А уцелеть? С этим – как карта ляжет. Видимо, кроме отваги и физической силы, нужна еще одна составляющая личности – духовного свойства.

Машина не справилась со своей функцией. Система не смогла переварить Туманова. Он прошел сквозь жернова и молотильные барабаны, сквозь все адские ухищрения Системы, которая уродовала души охранников не меньше, чем лагерников. Позже он подытожит: за восемь лет заключения прошел 22 лагеря, из них пять лет – в штрафняках и карцерах (они же изоляторы, они же БУРы, они же ШИЗО). Он не сокрушил систему физически. Но он победил ее духовно.

Пережил Колыму, выжил Варлам Шаламов, но вышел оттуда надломленным. Позволительно ли сравнивать? Шаламов провел на Колыме двадцать лет самого страшного периода. И его вывод: лагерь для человека – это опыт чисто отрицательный, он ничего не дает душе, никак ее не обогащает, только отнимает. В конечном счете, это, наверное, приговор справедливый и окончательный. Не хочется даже гадать, что могло ждать Туманова, если бы он оставался там еще неопределенно долго, а система бы не

изменилась. Да чего гадать... Ни согнуть его, ни сломать было невозможно. Но любой человек, в конечном счете, плоть и кровь... Так или иначе, перед нами факт: Туманов не сломался, не согнулся... И уцелел.

Приобрел в друзья замечательных людей. И открыл в себе еще один талант.

Ну вот, кончается триллер, начинается производственная тематика... Так? Теперь пойдет: «плановые задания и борьба за их перевыполнение», «рационализаторские предложения», «производственные показатели», «секретарь райкома партии указал...» и прочая тягомотина. Так ведь?

Так, да не так. Забыли, с кем имеете дело? Могу заверить: остросюжетный роман продолжается. Хотя все там будет: и борьба за выполнение плана, и рационализация, и даже секретарь райкома партии, который, как полагается, даст самые правильные указания. Не будет одного – тягомотины. Обещаю. Ну и кулачных боев, поножовщины – тоже, наверное, больше не будет... Хотя, как знать?

Как-то в Сусумане выхожу из клуба, очень спешу, надо попасть в поселок. Ночь темная, ничего не видно. Не успел пройти с десяток шагов, как передо мной вырастают два парня, в руках ножи. «Стой!» – говорят. Я остановился. У меня было немного денег и золотые часы, очень хорошие, с цепочкой. Лезу в карман, достаю деньги, потом часы... Я не знаю, чем бы кончилась эта история, у меня тоже был нож. В это время из-за тучи вышла луна и стало чуть светлее. Один из парней меня узнал: «Ой, Вадим, извини...» Я потом часто вспоминал этот случай. Хорошо это или плохо, но меня действительно знали многие.

Так что, не будет больше боев кулачных и поножовщины? Загадывать не станем – он все еще зэка, в лагерях же случается всякое... А потом уже, после всего, будут другие бои, когда противник выступает исподтишка, бьет в спину – да так, что и не понять сразу, откуда нанесен удар, и не знаешь, как отбиваться...



Валерий Головской
Манифесты, манифесты...
или дискуссия в аду
по поводу новой книги Игоря Бирмана
«Капиталистический манифест»



едавно попалась мне на глаза забавная книжечка. «Капиталистический манифест» называется. Автор – некий Игорь Бирман, экономист. И издательство будто интеллигентное «Когито-центр» (Вспомнил: “*Cogito ergo sum*”, что значит: «Я мыслю, значит я существую»).

Вот и стал я читать и мыслить, мыслить... И примыслил я, что наши великие основоположники – Маркс и Энгельс – вряд ли будут довольны, прочитай они такой критический анализ их учения. И скорее всего начнут вертеться в своих дорогах, хотя и изрядно подгнивших гробах. Но я тут же устыдился такой заезженной образности. И, продолжая мыслить, вообразил себе такую вот картину. Маркс и Энгельс в аду, как им и полагается быть, жарятся на огромных сковородках китайского производства. И ведут такую вот беседу:

Фридрих Энгельс: Что это ты, Карлуша, не весел последние дни? Ведь в мире все идет в нужном направлении, все развивается согласно нашим предсказаниям, а ты вдруг загрустил...

Карл Маркс: Да, Фред, дорогой, ты это верно подметил: социализм на подъеме, наши идеи пронизывают цивилизованные страны, наш «Манифест» штудируют в Белом Доме (США), а мне невесело и даже страшно. Дело в том, что прочитал я одну книжку. Я о ней слышал давно, но просто не верил, что это правда, думал – очередная липа наших идеологических противников. А тут

какие-то доброхоты из Москвы мне эту книжку и прислали. И стало мне плохо: словно ножом в сердце пырнули, думал даже, что инфаркт у меня. Хорошо вспомнил, что в аду инфарктов не бывает.

ФЭ: Что за книжка такая? Я ничего такого не читал и даже не слышал.

КМ: Да, ты вообще-то читаешь что-нибудь? Ты же всю информацию черпаешь из «Википедии»! И чего это я тебя тогда в соратники взял? Ах, да, блин, тугрики были нужны, чтобы мог в библиотеке сидеть да теории писать!

ФЭ: Ну, да ладно, Карлуша, не серчай. Расскажи лучше про ту книжку.

КМ: Называется она «Капиталистический манифест», то есть прямая пародия на мой основополагающий труд...

ФЭ: Наш...

КМ: Ну, хорошо, наш. Более того, автор пародирует и наши бороды. У него тоже большущая борода имеется. Какого?

ФЭ: (про себя: как говорится две бороды – хорошо, а три - лучше...). Да кто автор-то?

КМ: Некий Бирман, экономист.

ФЭ: **Beer Man**, он что, пиво хлещет?

КМ: Да нет, просто фамилия такая Бирман; он как раз любитель «Бурбона», как мне из Москвы донесли.

ФЭ: Ах, подлец какой! Но ты не переживай, Карлуша. Наша все равно берет верх.

А этот Бирман наверное еврей, кто ж еще покусится на самое святое.

КМ: Конечно, еврей, но у них там теперь ничего святого не осталось.

ФЭ: Так он в Москве обитает?

КМ: Да, нет, жил в Москве сначала, а потом мотанул в Америку, там и живет, в Вашингтоне.

ФЭ: Ну, хорошо, друг мой, расскажи, о чем книга-то?

КМ: А вот об этом самом: разоблачает наш Манифест, критикует резко коммунизм-социализм, провозглашает большой потенциал капиталистического

способа развития и объясняет, почему этот потенциал до конца не использован. Словом, вставил он нам свечку в одно интимное место.

ФЭ: Какое там интимное место, все поджарилось на этой чертовой сковородке Made in China... Но я все-таки не могу понять – что тебя так напугало, Карлуша?..

КМ: Не могу понять, не могу понять?.. И чего я тебя в сподвижники взял? Ах, да, люди гибнут за металл. Вот и я дал слабинку... Так я тебе объясню простым языком, почему я взволнован и даже испуган. Именно сейчас нам такая критика словно нож вострый под ребро... Именно сейчас, когда проснулась Америка, когда ихний Оба Мао влез в Белый дом и начал проводить социалистические реформы. И наши люди окружают его плотной стеной – маоисты, марксисты, сандинисты, кастраты, нет, не так – кастровцы. Проснулась Латинская Америка, брожение во многих других регионах. Я уж не говорю об укреплении позиций социализма в странах Европейского Содружества. Капитализм повсеместно демонстрирует свою слабость, идеи перераспределения нечестно полученных богатств приобретают все большую популярность. А ведь именно к этому мы призывали, ратуя за экспроприацию экспроприаторов экспроприруемыми... Но даже дикий капитализм России и Китая меня радует, ибо в нем таятся зачатки возвращения к социализму и даже коммунизму. Помнишь, как мы возмущались, когда эти русские выскочки – Ленин, Троцкий – подхватили наш Манифест, извратили его и устроили переворот в России? Это был разбой, и конечно, в итоге они нашу замечательную идею угробили. Ведь наш проект предназначался для индустриальной Европы – Германия, Англия, вот где, как мы надеялись, совершится революция.... Ну, ничего, будем считать это временным тактическим отступлением... И вот в этот самый переломный момент выходит такая резкая критика нашего Манифеста под маской Капиталистического манифеста. Это может испортить нам всю песню!

И теперь этот Бирман поносит меня без всякого уважения. Вот смотри, я записал: «Маркс проврался и

тут...». Ведь говорили раньше – о покойниках или хорошо или ничего! А этот!?

Или вот еще: «социализм – головной, выдуманный...»; «практически все, что он (т.е. я – КМ) "открыл"... Вот подлец – слово открыл он закавычил! И это обо мне – основоположнике! А вот и тебе, дорогой мой, досталось. Слушай: «Энгельс, прикрываясь псевдонимом, писал рецензии на "Капитал". Лихо! И откуда это он пронюхал? Каутский что ли проговорился?

ФЭ: Безобразие! Я этого так не оставлю. Завтра же позвоню адвокату. Я этого Бирмана засужу за клевету и поношение доброго имени. Он у меня весь гонорар за книгу принесёт мне на тарелочке с голубой каемочкой.

КМ: Давай-давай, Фредик! Действуй! Хотя получить с него вряд ли что удастся. Но моральное удовлетворение тоже чего-то стоит. Бирман там еще утверждает, что мы, мол, «подробно описали, чем капитализм плох, но мало – как он работает» (стр. 12). И этого ему мало: он меня обзывает фанатиком. Вот: «Маркс верил в свой тезис как фанатик верит в свою догму» (стр. 32). Или еще: «Знаменитая промашка Маркса – учение об абсолютном обнищании пролетариата» (стр. 33). Эк, мерзавец, каждое лыко ставит в строку! Ну, ошибся я, так кто без греха, пусть бросит в меня кирпичом.

ФЭ: А что, этот Бирман не ошибается что ли? Пока ты тут, Карлуша, разливался, вот посмотрел на Гугле. И что же, этот Бирман оказывается большой драчун и полемист. Он оказывается в свое время «вставил свечу» ЦРУ: доказал, что ребята из Ленгли специально завышали военно-промышленный потенциал СССР для получения более крупных ассигнований. Вообще-то у него много книг издано, да и Википедия пишет о нем положительно.

КМ: Знаем мы, кто в Википедию пишет... Сам небось и накатал панегирик себе. Но вообще-то полезно было бы еще накопать на него компромата. В России есть даже такой сайт «Компромат». Посмотри там.

ФЭ: Обязательно. Но ты меня заинтриговал. Даже хочется почитать книжку. Толстая?

КМ: Нет 82 страницы. А наш Манифест, если помнишь, всего на 28 страницах уместился. Потому что ясность и четкость мысли!

ФЭ: А есть там что-нибудь сто́ящее. Правильное?

КМ: Да, кое-что мне понравилось. Например, Бирман верно подметил, что мы «личную собственность не порицали» (стр. 46). И понравилась мне вся та часть, где критикуется современный капитализм американского образца. Этот Бирман неплохо подготовился, штаны небось просидел в Библиотеке Конгресса. Массу новой литературы накопал.

ФЭ: Ему хорошо там, в Вашингтоне! А каково нам здесь со всеми этим ограничениями на получение книг по межбиблиотечному абонементу?..

КМ: Да, это главная моя проблема, не могу следить развитием теоретической мысли в мире. Да и за главными политическими событиями тоже. А ведь сейчас как никогда это важно: обамовцы в Вашингтоне устраняют неравенство, проталкивают социалистические принципы, прижимают к ногтю жадных капиталистов...

ФЭ: Но если наше учение побеждает, то почему мы сидим в Аду? Давай напишем начальству, пусть переведут хотя бы в Чистилище. Там и питание получше, и книги можно получать...

КМ: Вот ты этим и займись, дружок! А мне надо думать, продуцировать новые теории в изменяющемся мире. Да и не спится мне... И сковородка печет, будь неладна...

ФЭ: Обязательно, Карлуша, завтра же напишу. Ты только не волнуйся, плюнь на этого Бирмана. Я попрошу пародию на него написать, благо здесь у нас писак хватает... А тебе вот таблеточка лоразепама... Враз и забудешься...

КМ: Мели, Емеля...

(Оба основоположника засыпают)



Вера Зубарева
Вечная женственность и
«женская поэзия»
О дуализме



стреча с Натальей Лайдинен это всегда соприкосновение с миром красоты, вдохновения и открытий. Ничто так не обогащает, как общение с талантливым человеком, который не стремится быть в струе, дабы завоевать себе популярность наряду с другими. Именно этим движением против течения и отличаются как творчество, так и многочисленные проекты Натальи Лайдинен. Об одном из них мне бы и хотелось сегодня поговорить. Знакомьтесь - её «Антология женской поэзии».



– Наташа, я должна признаться, что узнала о вашей работе гораздо раньше, чем вы мне о ней написали. Название «Женская поэзия» заинтриговало меня, прозвучав вызовом современному отношению к

этому жанру. В ней собраны замечательные образцы поэзии, как русской, так и зарубежной. Каждый из авторов – это новая вселенная с её уникальными переживаниями, судьбой и мировидением. Что подвигло на создание такой антологии?

– Идея построения антологии возникла около десяти лет тому. Глубоко изучая историю поэзии, погружаясь в судьбы поэтов, их творчество, я постоянно сталкивалась с тем, что для сбора информации по интересующей теме нужно потратить уйму времени, поработать в библиотеке, убедиться, что литературы по нужному вопросу нет вовсе, либо недостаточно, посетить десятки сетевых ресурсов. И не только российских. А тут еще одна беда. Интернет – система живая, подвижная очень. Не успеешь оглянуться, а привычные ссылки-источники уже ведут в никуда. К тому же, накопился мой личный архив книг, материалов об интересных мне поэтессах, переписки. Захотелось поделиться с другими накопленной информацией. Потому вот уж несколько лет разрастается проект «Антология женской поэзии» на моем персональном сайте. Это совершенно благотворительный, просветительский проект, которым я с удовольствием занимаюсь в свободное время. Создавая его, страница за страницей, я и сама открыла для себя множество имен, поэтических сообществ, стилей и школ, замечательных стихотворений. В антологии представлены, например, все поэтессы-лауреаты Нобелевской премии. То есть всемирно известные авторы. А есть, художницы слова, которые для русскоговорящей аудитории не приметны. Как, скажем, наши с Вами современницы Олив Синиор (Ямайка), Ру Борсон (Канада), Ли Цзуфен (Сингапур), Елена Владереану (Румыния). Или Гу Руопу (Китай), Михри Хатун (Турция), Индрадэви (Камбоджа), Евфимия (Сербия) из средневековья. Быть может, многочисленные и выразительные поэтессы китайского, но при том и русского Харбина, середины XX века. А то и вовсе взирающие на нас из античности Анита (Тегей), Коринна (Беотия), Носсида (Локрида).

Кстати, а что Вам известно о Гнепо Веревере Ликинг из страны с милым названием «Берег Слоновой Кости»?

– К сожалению, все мои познания ограничиваются или, вернее сказать, «разграничиваются», тем, что я прочла об этой писательнице, поэтессе и драматурге на Вашем сайте. Как вы вышли на её творчество? Что именно привлекло Вас в её поэзии?



– Яркий этнический компонент в поэзии, неожиданность образов, которые произрастают из богатой и своеобразной африканской культуры и мифологии! Кстати, кроме того, что Гнепо Веревере Ликинг – замечательная поэтесса, она еще и активный общественный деятель, много работает на благо своей страны, стремится к улучшению положения женщины в Африке. Очень интересная, колоритная фигура. К сожалению, в интернете очень мало ее стихотворений. На русском о ней ничего вообще не найти. Собирала материал на нескольких европейских языках, помогли друзья газетными вырезками. Типичная ситуация для многих поэтесс, живущих в далеких, плохо знакомых европейцам и американцам странах...

– Что вы, как составитель антологии, вкладываете в понятие «женская поэзия» и почему именно этот, столь непопулярный сегодня аспект, стал объектом вашего внимания?

– Не секрет, что многие наши современники до сих пор относятся к женской поэзии слегка снисходительно, с улыбкой. Встречалась с мужской позицией многократно:

девичьи, мол, забавы. Во-первых, время очевидно благоприятствует прозе, а издательская политика в России это во многом стимулирует. Во-вторых, люди все реже обращаются к чтению поэзии, как жанра. В-третьих, к «поэтессе» в обществе, как позволяет мне судить мой личный опыт общения, выработалось отношение, как к несчастной дамочке, которая только и может, что рыдать в одиночестве и достаточно примитивно и однообразно воспевать свои страдания. Захотелось развеять этот стереотип, показать в динамике творческую историю женщин-поэтов разных веков, стран, народов и верований. Среди них так много настоящих лириков, глубоких философов, экспериментаторов со словом, которые прекрасно пишут не только о любви, но и дерзко откликаются на вызовы современности, серьезно и тонко осмысливая глубинные аспекты человеческого бытия.

– Вопреки распространённому представлению о женщине-творце как воплощательнице узкой бытовой вселенной, женское начало в мировой литературе всегда ассоциировалось с высшим, абстрактным и нематериальным. Стоит только вспомнить Вечную Женственность Гёте, Прекрасную Даму Блока, Беатриче Данте, Булгаковскую Маргариту. Чем же объяснить такой разрыв между представлением женщины-творца и женщины-вдохновительницы в современном литературном мире?

– Мне кажется, причин для этого несколько. Прежде всего, в культуре, в том числе и духовной, всегда было устремление к Женщине, как части божественного, об этом писали древние мистики, неоплатоники, символисты. Именно это вечное женское начало вдохновляло мужчин на подвиг – и поэзию. В некотором роде, Вечная Женственность – недостижимый божественный идеал, Муза, Вдохновение. Но на земле всегда существовал дуализм: женщина ассоциировалась как с самым возвышенным, так и самым низменным, став в некоторых культурах и религиозных системах олицетворением «сосуда греха». На протяжении столетий именно такие стереотипы мешали женщине по-настоящему раскрыться – в любви, творчестве.

Мы еще не преодолели это чудовищное противоречие, раскол. К нам с вами, женщинам из плоти и крови, отношение не всегда даже уважительное. Я искренне верю, что в эпоху Водолея, когда будут развиваться духовные качества людей, будет меняться и отношение к женщине – человеку и Творцу, общество сможет окончательно избавиться от груза патриархальности.



– Конечно, если бы у руля литературного процесса изначально стояла женщина, то на сегодняшний день, картина была бы совершенно иной. Давайте представим себе на минуту, что это именно так. Тогда вместо Прекрасной Дамы у нас был бы Доблестный Рыцарь, вместо Вечной Женственности – Вечная Мужественность, и т. п. Что же касается вмешательства мужчины в литературный процесс, то «мужская поэзия» воспринималась бы как олицетворение примитивных побед, вокруг которых вращается мужское либидо. Сюда же относилось бы и повышенное внимание к обнаженной натуре в живописи и многое другое, что могло бы стать предметом осмеяния. Разумеется, сказанное выше, относится только и только к *методу представления* мужского творчества, а не к самому творчеству. Точно так же, существующие представления о женщине-творце не

имеют ничего общего с тем серьёзным вкладом, который вносят женщины в искусство и литературу.

– Именно поэтому мне кажется очень важным рассказывать о достижениях женщин-поэтов, творцов. Мир гармоничен в своей дуальности, весы не должны, на мой взгляд, чересчур сильно качаться ни в одну сторону. Поэзия универсальна, просто пока многие не осознают этого, предпочитая делать акцент на достижениях мужчин в этой области, особенно – в сфере работы с формой. Хотя женщинам действительно есть, чем гордиться: достаточно хотя бы обратиться к поэтическим мирам, созданным ими, во многом, – вопреки суровым реалиям. Стихи, написанные женщинами, не менее глубоки, философичны, духовны. Я искренне верю в то, что вскоре мы сможем переступить через гендерные различия и воспринимать поэзию в ее неделимой целостности. Но начинать надо с очень простых шагов в этом направлении, что я и пытаюсь делать, представляя в антологии поэтическое творчество женщин.



– Считаете ли вы, что антология найдёт отклик у современного читателя, которого отличает известная доля скептицизма по отношению ко всему, что связано с «женской темой»? В чём вы видите причину подобного скептицизма?

– Когда антология начала жить своей жизнью на моем сайте, почти сразу стали поступать отклики, предложения, вопросы, критика, подтвердив актуальность

темы. Так продолжается, к счастью, и по сей день. Обратная связь очень важна, поскольку позволяет расширять и дополнять представленную информацию. Педагоги школ и вузов особенно благодарят за легкий доступ к материалам, просят порой выложить побольше информации о той или иной малоизвестной ныне поэтессе. В первую очередь это касается российского XIX века и начала XX. Пишут сами женщины-авторы и их родственники, присылают стихи и биографические материалы. Переводчики делятся редкими переводами стихов. Интерес, на мой взгляд, связан еще и с тем, что, масштабность и насыщенность мирового информационного пространства, объединяя людей, одновременно их разобщает. Такой вот парадокс. Жители регионов России не так уж много знают о культурной жизни друг друга, не говоря уже о том, какие произведения создают, например, поэтессы в Израиле или Лаосе, поскольку переводы или просто информацию о зарубежных авторах в региональных библиотеках можно найти не всегда. Русскоязычная диаспора являет свой размах всему миру, а вот контакты между людьми по разным причинам не слишком-то интенсивны. Поэтому антология выступает небольшим культурным мостиком, который соединяет не только разных поэтесс, но и читателей, которые пишут и говорят на русском языке, желают знать больше о литературе в других странах. Впрочем, это не совсем точно, поскольку в антологии немало материалов на родных языках поэтесс, представленных в ней. Чем больше будет таких проектов – тем ближе мы будем на пути познания. Поэтому антология, просуществовав уже более пяти лет, стала действительно уникальным ресурсом: упоминаний о многих представленных у меня поэтессах, к примеру, нет в Википедии.

– Намереваетесь ли Вы заняться выпуском антологии в печать? Были ли у вас предложения издателей по этому поводу? Мне кажется, это могло бы стать очень интересным проектом с подключением современных литературоведов и критиков. Что нужно для осуществления подобного проекта?

– Я бы с удовольствием приняла участие в проекте по выпуску в печать подобной антологии! К сожалению, от российских издателей такого предложения не дожждаться. Современные российские поэтессы преимущественно выпускают книги за свой счет, они пылятся в магазинах на дальних полках. Или переиздается классика из школьной программы: Ахматова, Цветаева... Поскольку издательский бизнес в России предельно коммерциализирован, рассчитывать в этом плане на благородные издательские предложения не приходится. Было бы замечательно сделать комплексный международный проект, который бы финансировался на средства фондов, заинтересованных в развитии и пропаганде культуры во всем мире. Тогда литературоведы и филологи разных стран смогли бы поучаствовать в осуществлении этого комплексного проекта, создав объединенную редколлегию и согласовав список поэтесс, которые будут включены в печатную версию антологии. Интересной работы хватит на всех. И не на один год.

– **И в заключение нашего разговора, я хотела бы попросить Вас представить читателям несколько Ваших собственных стихотворений.**



Вернуться к жизни с чистого листа,
Разжечь огонь любви в священной чаше!
Пусть, разгораясь ярче, пламя пляшет

И отступают страх и пустота.

Свет озаряет сердце изнутри –
Забывтое небесное блаженство!
Божественного плана совершенство –
Слияние в сиянье Гаятри.
Скрываемая истина проста:
Любой душе небесной – пробужденье!
Людской любви вселенское служенье –
Делиться искрой своего костра.

Мне сутки одиночества –
Кастальских вод глоток!
Необходим для творчества
Укромный уголок,

Чтоб мысли все растаяли,
И стала даль – звонка;
Слетятся строфы стаями
Неспешно свысока,

Легко коснутся крыльями
Доверчивых страниц...
Расслышу без усилия
Легенды вещей птиц!

Из вечного молчания
Седых первооснов
Является звучание
Простых и ясных слов.

В них кто-то жить останется,
Бесплотный – до стиха...
Душе открыто таинство,
Когда она тиха.

Привычная траектория:
Диван, тротуар, траттория,
И там за бокалом кьянти
Рассказ о большом таланте.

Непризнанные кумиры
Азартно тасуют лиры:
Один бы снимал картины,
Покруче, чем Тарантино,
Другой превзошел бы Данте,
А третий стал музыкантом...
Но критики сплошь – кретины,
А члены семьи – вампиры,
Им бисер метать не нужно.
А те, кто сейчас заслужен,
Все бездари и мутанты.
До ночи трещат у столика
Три сморщенных алкоголика.
Диван, тротуар, траттория –
Банальнейшая история.

Быть лебедью, лететь без следа,
Пленять бесстрастностью сердца
Людей, богов... Рожать, как Леда,
От Зевса, но из яйца;

Не вить гнезда, не знать привычек,
Свободной красотой – зля!..
Но женщине с душою птичьей
Чужою кажется земля.

Ей печься о насущном хлебе –
Лишиться легкого пера:
Певучая тоска о небе
Звучит в нем звонче серебра.

Сурова дань, чтоб жить крылатой,
Не знать соблазнов и оков:
Век биться, раненой, распятой
В прорехе между двух миров.

Все тревоги и тайны во мгле,
Легкость вновь и души безымянность,
Нет, не время царит на земле –

Сны и странность.

На кривых зеркалах пустоты
Видят знаки тревожные дети,
Да листает, как жизни, листы
Вечный ветер.

Отпусти себя в темную синь,
Стань сиянием лунным в пространстве,
Ничего у земли не проси,
Снись – странствуй...



Так сообщаются созвездья,
Соединяются сосуды
И кровь легко бежит по венам:
Любовь разносится повсюду!

Блуждает по вселенной семя,
В свой час оно к земле прибьется
И прорастет! Любовь над всеми,
Как жизнь дарующее солнце,

Зов изнутри, что сердцу слышен
Наместника и рыболова,
Мир созидающая свыше –

Любовь! Заветнейшее Слово.

Жизнь по своим течет законам,
Меняет лица, адреса,
И по знакомым телефонам
Вдруг отвечают голоса

Чужие – хоть и люди те же,
Но что-то в них произошло,
По сердцу хладнокровно режет
Непонимания стекло.

А время переводит стрелки,
Меняет градусы орбит,
Ежеминутно – ставки, сделки,
Кто вне движенья – тот забыт.

Попытка постучаться в двери,
Над пропастью свершить прыжок
Приводит к подлинной потере,
Не заживает – как ожог;

Порою смерть – не есть разлука:
Для памяти страшней места,
Где выпуклы приметы друга,
А прикоснешься – пустота.

Между нами не даль – дыра,
Истязание глаз сухих.
Полшестого утра.
Это время писать стихи.

От дыханья на стенах чад,
Словно в чакре свеча горит,
Лишь когда в мире все молчат,
Получается говорить.

Оживает наш позывной,
Различимый в любом бреду.
Ты на связи всегда со мной,

Слышу сердцем – и значит, жду.

Вновь полотна живые тку,
Завершившийся день отпет!
... Ты, в пространстве ловя строку,
Улыбаешься мне в ответ.



– Большое спасибо, Наташа, за интересные размышления, прекрасные стихи и подвижничество! Желаю осуществления всех Ваших неординарных планов, и уверена, что ко мне присоединятся и читатели.



Об авторах

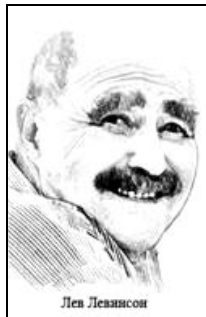


Борис Горобец – доктор геолого-минералогических наук, кандидат физико-математических наук.



Эдуард Бормашенко – публицист, физик. Живет в Ариэле, Израиль.

Дора Штейман – ветеран ВОВ, врач-педиатр, Автор статьи «Рукописи не горят» Наталии Штемпель.



Лев Левинсон – специалист по истории фотографии. Живет в Израиле



Владимир Фрумкин – известный музыковед, журналист, эссеист. Автор книги «Певцы и вожди. Живет в пригороде Вашингтона.



Йегуда Векслер – Музыковед, переводчик. Автор нескольких книг. В Израиле с 1979 г.



Елена Мазур-Матусевич – автор книги «Золотой век французской мистики», ряда литературных произведений разного жанра, выставяющийся художник



Тимур Раджабов – автор сборника стихов «Озорное вино», лауреат международных поэтических конкурсов.



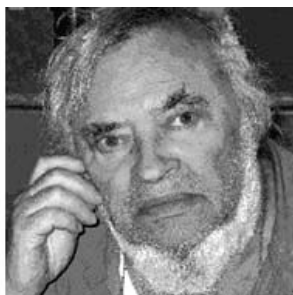
Владимир Матлин – автор пяти сборников рассказов и повестей, опубликованных в Америке и России.



Нина Воронель – автор книги оригинальных стихотворений и избранных переводов (2001), трёх романов, книги воспоминаний.



Андрей Чередник – работает в Международном Учебном экономическом центре (Австрия). Печатался в ряде журналов России и Германии.



Эрнст Левин – автор и переводчик стихов, прозы, радиожурналист и публицист.



Джером Дэвид Сэлинджер – американский писатель. Автор романа «Над пропастью во ржи».



Яков Лотовский – автор нескольких книг. Живёт в Филадельфии.



Евгений Майбурд – инженер-строитель, кандидат экономических наук. Автор статей по истории, религии, культуре.



Валерий Головской – киновед, редактор, переводчик. Автор многих книг, и статей.



Вера Зубарева – преподаватель в Пенсильванском университете, автор одиннадцати книг на русском и английском языках.

Оскар Шейнин – канд физ.-мат. наук, член Международной академии истории науки, международного статистического института, почетный член лондонского Королевского статистического общества.

Дора Штейман – ветеран ВОВ, ветеран труда, врач-педиатр, Автор статьи «Рукописи не горят» о друге семьи Мандельштам Наталии Штемпель.



Журнал «Семь искусств», Март 2010
ред.-сост. Евгений Беркович
изд-во «Общества любителей еврейской старины»
Ганновер 2010, 421 стр. 16,4 а. л.

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

Компьютерная верстка и техническое редактирование
Изабеллы Побединой

Ганновер
Общество любителей еврейской старины