

HEFT 1-2 2007

АЛЪМАНАХ
ALMANACH

ДОМИНАНТА
DOMINANTE

VERLAG OTTO SAGNER

DOMINANTE · ДОМИНАНТА

1-2 / 2007

Impressum Heft 1-2 / 2007

Herausgeber: **<Dialog>** Neues Münchner Kunstforum e.V.
Asam Straße 8, 81541 München
Telefon +49 (0)89 656052, Telefax +49 (0)89 658650

Chefredakteur: Simon Gourari (SGourari@t-online.de)

Redaktion: Boris Chasanov, Vera Pomelnik, Dr. Brigitte Huber, Vadim
Perelmuter, Dr. Sigrid Richter, Bettina Rühm

Lektorat: Ruth Schörry-Seidel, Jewdokija Petrenko

Redaktionsassistentz: Ellen Seidel

Produktionsassistentz: Irena Lein

Design und Gestaltung: Anatoli Steinberg [†]
Umschlag: Christopher Triplett

Verlag: Verlag Otto Sagner
c/o Kubon & Sagner Buchexport-Import GmbH
80328 München (Germany)
Telefon +49 (0)89 54 218-106, Telefax +49 (0)89 54 218-226
verlag@kubon-sagner.de

Die in der DOMINANTE / ДОМИНАНТА veröffentlichten Beiträge geben die Meinung ihrer Verfasser oder Verfasserinnen wieder und nicht in jedem Fall die des Herausgebers, der Redaktion oder des Verlages.

Printed in Germany (Difo Druck) • Alle Rechte vorbehalten • München 2009
ISSN 1863-6322 • ISBN 13: 978-3-86688-062-7 • Preis pro Heft: EUR 14,--

DOMINANTE

Almanach für Literatur und Kunst

ДОМИНАНТА

Литературно-художественный альманах

СОДЕРЖАНИЕ / INHALT

ДОроги прозы / Die Wege der Prosa

- Даниил Хармс Рассказы /
Daniil Charms Erzählungen Übers. / Пер. (r/d) J. Panther 6
Machesch Motiramani Erzählungen / 12
Махеш Мотирамани Рассказы Übers. / Пер. (d/r) О. Шевченко
Эйтан Финкельстейн «Не судьба» Рассказ 34

ДОм драмы / DOmizil des Dramas

- Константин Кедров «Приношение Шекспиру» 44

РЕчь поэта / DichterREde

- Елена Кацюба Стихи / 77
Elena Kazuba Gedichte. Übers. / Пер. (r/d) B. Sames
Семён Гурарий Стихи / **Simon Gourari** Gedichte 90
Michael Krüger „Rustschuk/Donau“ /
Михаель Крюгер «Русчук на Дунае» 102
Übers. / Пер. (d/r) И. Лейн, И. Самойленко, Е. Уланова
Áxel Sanjosé Gedichte / **Áксель Санхосé** Стихи
Übers. / Пер. (d/r) И. Лейн, И. Самойленко, Е. Уланова, Р. Вайнера 106

РЕпортаж / REport

- Александр Андреев «Мифы Амазонки» 119

МИзансцены / MIse en scène

- Алла Кигель «Гамлет» 125

ФАнтот художника / Le FАntôme des artistes

- Оксана Медведь / **Oxana Medwid** 153
Сергей Хотимский / **Sergey Khotimski** 155
Übers. / Пер. (r/d) J. Panther

ФАкультатив / FAkultativ

- Hans G. Gadamer** Mythos und Vernunft / 158
Ханс Г. Гадамер Миф и разум *Übers. / Пер. (д/г) В. Янцена*

СОЛЬНОЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ / SOLO

- Аркадий Клёнов** «Плохие абзацы» 174

.....
Ландшафты Языка / SprachLandschaften

- Guillaume Apollinaire, Graziano Moretto,** 194
Carlfriedrich Claus, Майя Бурякова,
Семён Перель, Linda Wein

СИЛУЭТЫ / Silhouette

- Вадим Перельмутер** «Эхо голоса из хора», «Фрагменты о 203
Липкине», «Не преодолевший формализм»
-

ДОСЬЕ / DOssier

228

Об авторах альманаха / Über die Autoren

Даниил ХАРМС

* * *

I.

Мы лежали на кровати. Она к стенке на горке лежала, а я к столу лежал. Обо мне можно сказать только два слова: торчат уши. Она знала всё.

II.

Вилка это? или ангел? или сто рублей? Нона это. Вилка мала. Ангел высок. Деньги давно кончились. А Нона – это она. Она одна Нона. Было шесть Нон, и она одна из них.

III.

Подошла собака в маленькой шапочке. Шаги раздавались и купались. Муха открывала окна. Давайте посмотрим в окно!

IV.

Нам в окне ничего не видать. Тебе что-нибудь видать? Мне ничего не видать, а тебе? Мне видать лыжи. А кто на лыжах? Солдат на лыжах, и ремень у него через плечо, а сам он не подпоясан.

Daniil CHARMS

Übersetzung Jakob Panther

* * *

I.

Wir lagen auf dem Bett. Sie lag zur Wand auf einem Hügelchen und ich zum Tischchen. Man kann über mich nur zwei Worte sagen: die Ohren stehen ab. Sie wusste alles.

II.

Ist das eine Gabel? oder ein Engel? oder hundert Rubel? Es ist Nona. Die Gabel ist zu klein. Die Angel ist zu hoch. Das Geld ist schon längst aus. Nona – es ist sie. Sie ist die einzige Nona. Es waren sechs Nonas, und sie war eine von ihnen.

III.

Kam zu mir ein Hund mit einer kleinen Mütze. Die Schritte ertönten und badeten. Die Fliege öffnete das Fenster. Lassen wir uns ins Fenster schauen!

IV.

Wir sehen im Fenster gar nichts. Siehst du was? Ich nicht, und du? Ich sehe den Schneeschuh. Wer fährt Schneeschuh? Ein Soldat, und sein Gürtel hängt von der Schulter herunter, und selber ist er nicht umgürtet.

* * *

Как странно, как это невыразимо странно, что за стеной, вот этой стеной, на полу сидит человек, вытянув длинные ноги в рыжих сапогах, и со злым лицом.

Стоит только пробить в стене дырку и посмотреть в неё и сразу будет видно, как сидит этот злой человек.

Но не надо думать о нём. Что он такое? Не есть ли он частица мёртвой жизни, залетевшая к нам из воображаемых пустот? Кто бы он ни был, Бог с ним.

* * *

ГОЛУБАЯ ТЕТРАДЬ № 10

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идёт речь.

Уж лучше мы о нём не будем больше говорить.

* * *

– Н – да-а! – сказал я ещё раз дрожащим голосом. Крыса наклонила голову в другую сторону и всё так же продолжала смотреть на меня.

– Ну, что тебе нужно? – сказал я в отчаянии.

– Ничего! – сказала вдруг крыса громко и отчётливо.

* * *

Wie komisch ist es, wie unglaublich komisch es ist, dass hinter der Wand, hinter dieser Wand, ein Mensch auf dem Boden sitzt, mit langgezogenen Beinen in rötlichen Stiefeln, und mit bösem Gesicht.

Genug, ein Loch in die Wand zu machen und durch dieses Loch zu schauen, und du wirst sofort sehen, wie dieser böse Mensch sitzt.

Aber man sollte lieber nicht an ihn denken. Was ist er denn? Vielleicht ist er ein Teil von totem Leben, das zu uns hereingeflogen ist aus einer eingebildeten Leere? Egal wer er ist, Gott ist mit ihm.

* * *

BLAUES HEFT Nr. 10

Es lebte ein rothaariger Mensch, der hatte keine Augen und Ohren. Er hatte auch keine Haare, deswegen nannte man ihn rein symbolisch rothaarig.

Er konnte nicht sprechen, weil er keinen Mund hatte. Die Nase fehlte ihm auch.

Er hatte sogar keine Hände und Füße. Und einen Bauch hatte er nicht, und einen Rücken hatte er nicht, und Rippen nicht, und drinnen hatte er nichts. Gar nichts! Darum ist es unverständlich, von wem die Rede ist.

Sprechen wir lieber nicht mehr über ihn.

* * *

– Na ja - a! – sagte ich nochmal mit zitternder Stimme. Die Ratte neigte den Kopf zur anderen Seite und schaute mir weiter zu.

– Was willst du? – sagte ich voll Verzweiflung.

– Nichts! – sagte die Ratte plötzlich laut und deutlich.

Это было так неожиданно, что у меня прошёл даже всякий страх.

А крыса отошла в сторону и села на пол около самой печки.

– Я люблю тепло, – сказала крыса, – а у нас в подвале ужасно холодно.

* * *

ЧЕТВЕРОНОГАЯ ВОРОНА

Жила была четвероногая ворона. Собственно говоря, у неё было пять ног, но об этом говорить не стоит.

Вот однажды купила себе четвероногая ворона кофе и думает: «Ну вот, купила я себе кофе, а что с ним делать?»

А тут, как на беду, пробежала мимо лиса. Увидала она ворону и кричит ей: «Эй, - кричит, - ты, ворона!»

А ворона лисе кричит:

«Сама ты ворона!»

А лиса вороне кричит:

«А ты, ворона, свинья!»

Тут ворона от обиды просыпала кофе. А лиса прочь побежала. А ворона слезла на землю и пошла на своих четырёх, или, точнее, на пяти ногах в свой паршивый дом.

Das war so überraschend, dass meine Angst verschwand.
Die Ratte kam zur Seite und nahm direkt neben dem Ofen Platz.
– Ich mag die Wärme, – sagte sie – aber bei uns im Keller ist es
schrecklich kalt.

* * *

DER VIERBEINIGE RABE

Es war einmal ein vierbeiniger Rabe. Eigentlich hatte er fünf Beine, aber das ist nicht interessant.

Eines Tages kaufte der vierbeinige Rabe Kaffee und dachte: „Na ja, ich habe Kaffee gekauft, aber was soll ich mit ihm machen?“

Zu seinem Pech lief ein Fuchs vorbei, sah den Raben und schrie: „Du, du bist der Rabe!“

Der Rabe schrie den Fuchs an:

„Du bist selber der Rabe!“

Der Fuchs schrie den Raben an:

„Und du, Rabe, bist ein Schwein!“

Beleidigt verschüttete der Rabe den Kaffee. Der Fuchs lief. Weg.

Und der Rabe landete auf der Erde und kam auf seinen vier Beinen, oder in Wirklichkeit auf seinen fünf Beinen, zu seinem abscheulichen Haus.

Machesch MOTIRAMANI

INTERVIEW MIT DANIIL CHARMS

Daniil Charms wurde 1905 geboren und ist 1942 während der Blockade Leningrads gestorben. Über sein Leben ist wenig bekannt. Er schrieb Kinderbücher und Nonsensgeschichten. Dies ist ein fiktives Gespräch mit ihm.

J (= Journalist): Herr Charms, Sie gehören zu den Schriftstellern, die schon sehr lange schreiben, ohne jemals Erfolg gehabt zu haben. Erst in den letzten Jahren finden Ihre Bücher reißenden Absatz. Worauf, meinen Sie, ist dieser augenblickliche Erfolg zurückzuführen?

Ch (= Charms): Ach, ich kann es mir nicht erklären. Wissen Sie, ich habe mir selbst ein Buch von diesem Charms gekauft und darin gelesen. War sehr enttäuscht. *(Er holt das Buch aus seiner Tasche und blättert darin.)* Hören Sie sich das an: „Begegnung. Da ging einmal ein Mann ins Büro und traf unterwegs einen anderen, der soeben ein französisches Weißbrot gekauft hatte und sich auf dem Heimweg befand. Das ist eigentlich alles.“ Was soll das heißen? Wo ist da der Sinn?

J: *(hüstelt)* Lassen Sie doch diese Faxen, Herr Charms, gerade Sie müssten doch am besten wissen, was Sie sich dabei dachten, als Sie diesen Satz schrieben.

Ch: Nein, ich kann mich nicht erinnern, so etwas jemals gelesen, geschweige denn geschrieben zu haben. Wenn es stimmt, dass ich diesen

Махеш МОТИРАМАНИ

Пер. Олены Шевченко

ИНТЕРВЬЮ С ДАНИИЛОМ ХАРМСОМ

Даниил Хармс родился в 1905 году и умер в 1942 в блокаду Ленинграда. О его жизни известно немного. Он писал детские книжки и абсурдные истории. Вот одна вымышленная беседа с ним.

Ж: (*Журналист*): Господин Хармс, вы принадлежите к тем писателям, которые уже давно сочиняют, не имея какого-либо успеха. Только в последние годы Ваши книги пошли нарасхват. Чему обязана, по Вашему мнению, эта нынешняя популярность?

Х: (*Хармс*): Ах, я не могу себе этого объяснить. Знаете ли, я сам купил книжку этого Хармса и немного ее почитал. Был очень разочарован. (Достает книгу из кармана и пролистывает). Послушайте, например, это: «Встреча. Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси. Вот, собственно и всё». Что это должно означать? Где здесь смысл?

Ж (*откашливается*): Оставьте, всё же, эти дурачества, господин Хармс, как раз Вы должны бы лучше всех знать, что при этом думали, когда писали эти строки.

Х: Нет, не могу вспомнить, чтобы я что-либо подобное читал, не говоря уже о том, чтобы писал. Если и правда я написал эти строки, то,

Satz geschrieben habe, dann distanzieren mich erklärtermaßen davon.

J (*verwirrt*): Nun, Herr Charms, lassen wir das. Ich gebe zu, ich bin kein großer Anhänger Ihrer Texte, da ist einfach zu viel Blödsinn drin, aber wir müssen nun mal dieses Interview machen. Im Klappentext Ihres Buches gibt es keine Informationen über Ihre Person, nicht einmal Ihr Geburtsort wird angegeben. Nennen Sie mir doch in wenigen Worten die Stationen Ihres Lebens.

Ch: Ist das alles?

J: Fürs Erste ja.

Ch: Gut, dann reden wir lieber nicht darüber.

J: (*seufzt*) Ich habe mir schon gedacht, dass Sie ein Kauz sind ... Versuchen wir's mit konkreten Fragen. Sagen Sie, wo sind Sie geboren?

Ch: In Zaryzyn, 1900.

J: Ich dachte 1905.

Ch: Die Geburt zog sich fünf Jahre hin, ich sprang immer wieder in Mutters Schoß zurück. Mein Vater ist auch in Zaryzyn geboren und meine Großmutter ebenfalls, mein Schwager erst recht, und unser Schuldirektor, und Lenin ist sogar ganz in der Nähe geboren ...

J: Lenin interessiert mich nicht. Sagen Sie, wie verlief Ihre Kindheit?

Ch: Oh, die lief mir immer davon. Aber ich blieb ihr hart auf den Fersen. Einmal schnitt ich ihr den Weg ab und packte sie. Wir rollten eng umschlungen das Ufer hinunter in den kalten Fluss. Dort ertrank sie und ich beinahe auch.

J: Wie soll ich das verstehen?

Ch: Wer sagt Ihnen, dass Sie das verstehen sollen?

J (*verunsichert*): Niemand. Aber verstehen will doch jeder etwas. Wann

ясное дело, не хочу иметь к этому никакого отношения .

Ж (*сбит с толку*): Ладно, господин Хармс, оставим это. Признаю, я не большой поклонник Ваших текстов, в них просто слишком много чепухи, но мы всё-таки должны сделать это интервью. В аннотации к Вашей книге нет никакой информации о Вашей персоне, не указано даже место Вашего рождения. Расскажите мне в нескольких словах о вехах своей жизни.

Х: И это всё?

Ж: Для начала, да.

Х: Хорошо, тогда лучше не будем об этом.

Ж (*вздыхает*): Я, конечно, предполагал, что вы странный субъект... Попробуем с конкретными вопросами. Скажите, где Вы родились?

Х: В Царицыне, в 1900 году.

Ж: Я думал, в 1905.

Х: Роды длились пять лет, то и дело я прыгал обратно в материнское чрево. Мой отец тоже родился в Царицыне, и моя бабушка тоже, шурин тем более, и наш директор школы, и даже Ленин родился совсем неподалёку...

Ж: Ленин меня не интересует. Расскажите, как проходило Ваше детство?

Х: О, оно всё время от меня уходило. Но я твердо преследовал его по пятам. Один раз я пересек ему дорогу и схватил его. Тесно сцепившись, мы покатались вниз по откосу в холодную реку. Там оно пошло ко дну, да и я тоже чуть не утонул.

Ж: Как это понимать?

Х: Кто Вам сказал, что Вы должны это понимать?

Ж (*неуверенно*): Никто. Но ведь каждый хочет что-то понимать. Когда

haben Sie eigentlich angefangen zu schreiben?

Ch: Irgendwann Weihnachten, im April, als der Weltkrieg noch gar nicht angefangen haben konnte, aber schon seine Schatten vorauswarf, nämlich auf mein Blatt Papier in Form von Tintenklecksen. Sie wurden sogar in der Schülerzeitung abgedruckt. Der Staatssicherheitsdienst vermutete darin eine konspirative Geheimschrift, obwohl es nur Liebesgedichte an meinen Direktor waren. Er hatte ein überaus sympathisches Doppelkinn. Kurz, ich wurde von der Schule gejagt und geriet auf Abwege.

J: Fabulieren können Sie. Das streitet niemand ab. Aber der Leser will auch die Wahrheit hören. Die Fakten, bitte.

Ch: Keine Sorge. Unterwegs traf ich Maschenka, und mit ihr suhlte ich mich im Schlamm. Maschenka war nämlich ein entlaufenes Schwein mit Sonnenbrille und einer reizenden Schnauze. Wir beschlossen zu heiraten, aber fanden niemanden, der uns trauen wollte – entweder waren die Priester minderjährig oder konservativ. Jemand sagte, für unseren Fall sei ein Schweinepriester zuständig. Da suchten wir in ganz Russland nach einem Schweinepriester. Vergebens! Auch in Europa fand sich keiner, und in Amerika zu suchen hatten wir keine Lust. Schließlich ließ sich Maschenka in einem Textilgeschäft als Kassierererin anstellen ...

J (*aufgebracht*): Hören Sie auf, Herr Charms, das macht einfach keinen Spaß.

Ch: Lassen Sie mich noch zu Ende erzählen. Maschenka verliebte sich in den Geschäftsführer und fuhr mit ihm nach Italien. Ich blieb allein, arbeitete mal als Friedhofswächter, mal als Souffleur im Theater, mal als falscher Guru, der den Menschen weiszumachen versuchte, dass die Welt ein von Gott befruchtetes Ei sei, und wenn dieses Ei platze, das tausendjährige Reich beginnen würde. Aber dann wurde ich Filmschauspieler. Einmal spielte ich sogar Greta Garbos Klobürste ...

J: (*lacht höhnisch*) Greta Garbos Klobürste! Sehr gut, sehr gut. Allerdings habe ich diese wundervolle Frau nicht einmal in der Nähe eines solchen ekligen Gegenstandes gesehen.

Ch: Das habe ich dem Regisseur auch gesagt. „Sieh mal“, sagte ich ihm, „so eine hübsche Frau kannst du doch nicht mit einer Klobürste auf die

Вы, собственно, начали писать?

Х: Когда-то на Рождество, в апреле, когда мировая война еще и в помине не могла начаться, но уже отбросила свою тень, а именно на мой лист бумаги в виде чернильных пятен. Они даже попали в нашу школьную стенгазету. Государственная служба безопасности заподозрила в них секретный шифр, хотя это были всего лишь любовные стихи нашему директору: у него был такой чрезвычайно симпатичный двойной подбородок. Короче, меня выгнали из школы, и я пошел по кривой дорожке.

Ж: Сочинять Вы можете, этого никто не оспаривает. Но читатель хочет слышать также правду. Факты, пожалуйста.

Х: О, не беспокойтесь. По дороге я встретил Машеньку, и мы с ней повалялись в грязи. Машенька была, видите ли, сбегавшая свинья в солнцезащитных очках и с очаровательной мордочкой. Мы решили пожениться, но не нашли никого, кто захотел бы нас обвенчать – священники были либо несовершеннолетние, либо консервативные. Кто-то сказал, что нашим случаем должен заниматься свинский священник. Тогда мы стали разыскивать его по всей России. Бесполезно! В Европе такого тоже не нашлось, а искать в Америке у нас не было охоты. В конце концов, Машенька пошла работать в магазин тканей кассиршей . . .

Ж (*рассерженно*): Прекратите, господин Хармс, это уже не смешно.

Х: Но позвольте мне рассказать до конца. Машенька влюбилась в начальника и уехала с ним в Италию. Я остался один, работал то кладбищенским сторожем, то суфлером в театре, то фальшивым гуру, который пытался внушить людям, что мир – это оплодотворенное богом яйцо, и если это яйцо треснет, начнется тысячелетняя империя. Но потом я стал киноактером. Однажды я играл унитазную щетку Греты Гарбо...

Ж (*язвительно смеется*): Унитазную щетку Греты Гарбо! Очень хорошо, очень хорошо... Правда, эту необыкновенную женщину я не видел ни разу вблизи такого омерзительного предмета.

Х: Я так и сказал режиссеру. «Ну посмотри, - сказал я ему – не можешь же ты такую красивую женщину показать на киноэкране с уни-

Leinwand bringen.“ Lange Zeit debattierten wir darüber, wie der Film mit Greta zu drehen sei. Schließlich brachte ich ihn so weit, dass wir beide, der Regisseur und ich, unter Gretas Regie „Das doppelte Lottchen“ spielten, obwohl wir uns äußerlich in keiner Weise ähnelten. Nur zweierlei hatten wir gemein: stark behaarte Waden und unsere Schweizer Armbanduhren. Was sagen Sie dazu? Der große Dirigent Karajan hörte von unserem Vorhaben und war so begeistert, dass er auch eine Rolle haben wollte. Greta gab ihm die Rolle der Klobürste ...

J: Genug, hören Sie endlich auf mit diesem Unsinn! Das kann sich ja kein vernünftiger Mensch mit anhören. Sagen Sie, warum erzählen Sie diesen Quatsch?

Ch: Ach, das ist eine lange Geschichte. Sie beginnt mit einem Blitz, der sich wünschte, kein Blitz zu sein, sondern ...

J: Nein, lassen Sie, ich will davon nichts wissen! Erzählen Sie lieber, ob Sie irgendwelche Vorbilder haben. Gibt es Autoren, die Sie bewusst oder unbewusst beeinflusst haben?

Ch: Beeinflusst haben mich die Walzer von Johann Strauß, der Fünfterteltakt bei Bartok, die Seitensprünge von Tolstoj, das Zifferblatt unserer Standuhr, das Schweigen meiner Großmutter, das Über-Ich meiner Katze, die vier Himmelsrichtungen und Kants Kritik der reinen Vernunft.

J: Höre ich recht? Sie lesen Immanuel Kant? Ausgerechnet Sie?!

Ch: Ja, rechnen Sie nach, es kommt genau hin ... Damals war ich noch ein Kind, und wenn ich nicht einschlafen konnte, kam meine Mutter mit Kants Kritik an und las mir daraus vor. Darauf schief ich prompt ein, wie von einem Hammer getroffen.

J (*seufzt*): Es ist ein Horror mit Ihnen! Ich habe doch gefragt, ob ein Autor Sie beeinflusst hat. Ich denke da an Rabelais, Swift, Sterne, Gogol ... Kennen Sie die nicht?

Ch: Sie war's, die mein Leben veränderte. Ja, damals im Frühling, mit ihr lag ich am Strand unter einem umgekippten Fischerboot, während

тазной щеткой». Долгое время мы вели дебаты о том, как нужно снимать фильм с Гретой. Наконец, я довел его до того, что мы оба играли под режиссурой Греты «Двойную Лоттхен», хотя были совсем друг на друга не похожи. Только две вещи были между нами общие: густая щетина и швейцарские часы. Что Вы на это скажете? Великий дирижер Караян услышал о нашем намерении и был так воодушевлен, что тоже захотел получить роль. Грета дала ему роль унитазной щетки . . .

Ж: Достаточно! Прекратите, наконец, нести чушь! Этого же не станет слушать никакой разумный человек. Скажите, почему Вы рассказываете всю эту чепуху?

Х: О, это длинная история... Всё началось с одной молнии, которая мечтала быть не молнией, а ...

Ж: Нет, хватит, я не хочу ничего этого знать! Лучше расскажите, есть ли у Вас образцы для подражания? Существуют ли авторы, которые бы оказали на Вас сознательное или бессознательное влияние?

Х: Влияние оказали на меня вальсы Иоганна Штрауса, такт в пять четвертых Бартока, любовные интрижки Толстого, циферблат наших напольных часов, молчание моей бабушки, Супер-Эго моей кошки, четыре стороны света и кантовская «Критика чистого разума».

Ж: Что, я не ослышался? Вы читаете Иммануила Канта? Именно Вы?!

Х: Да, можете проверить, всё сходится... Тогда я был еще ребёнком. И если я не мог уснуть, приходила моя мать с критикой Канта и читала мне оттуда вслух. После этого я моментально засыпал как убитый.

Ж (*вздыхает*): Это просто ужас с Вами! Я же спросил, оказал ли какой-нибудь автор на вас влияние. Например, Рабле, Свифт, Стерн, Гоголь... Вы их не знаете?

Х: Это была она, которая изменила мою жизнь. Да, тогда, весной, я лежал с ней на пляже, под перевернутой рыбацкой лодкой, пока шел

es regnete. Ich zählte die Regentropfen, die von der Boots-kante in den Sand fielen. Es waren 53 in der Minute. Damals war ich glücklich, denn sie lag neben mir und rüttelte mich hin und wieder, damit ich endlich mit dem Zählen aufhörte. Sie hatte rotes Haar und ganz niedliche Füßchen, die sie sich gern von mir kitzeln ließ. Wenn ich sie kitzelte und lachen hörte, kamen mir die besten Ideen. Ich gebe zu, sie hat mich am meisten beeinflusst.

J (*schüttelt den Kopf*): Herrje! Ich glaube, es hat keinen Sinn, Sie auch nur irgendetwas zu fragen. Was wollen Sie mit Ihren blöden Texten überhaupt erreichen? Steckt irgendein Zweck dahinter? Wollen Sie den Leser unterhalten, aufrütteln oder – was ich persönlich natürlich nicht glaube – überhaupt etwas vermitteln? (*entnervt*) Warum, verzeihen Sie, schreiben Sie so einen Quatsch?

Ch: Langsam kriege ich Mitleid mit Ihnen. Wissen Sie, früher schrieb ich Verse und zeigte sie einem Kritiker. Der aber rümpfte die Nase und sagte, es sei schon über alles geschrieben. Ja, dachte ich, wenn schon über alles geschrieben worden ist, warum sollte ich dann nicht über nichts schreiben. Und so schreibe ich eben über nichts. Meinetwegen Quatsch, aber sehr geordnet, sozusagen Musik der Gedanken. Sprechen wir doch lieber über Musik oder darüber, wie man durchs Hosenbein pinkelt, ohne nass zu werden.

J (*nickt*): Sehr schön. Ich frage mich nur, was ich mit diesem Interview anfangen soll. So etwas kann unmöglich gedruckt werden. Nicht ein vernünftiges Wort habe ich gehört. Nur Blödsinn.

Ch: Meine Geliebte kann das auch. Geordneten Blödsinn reden. Gestern zum Beispiel rief sie: „Sieh mal, Daniil, der Mann trägt einen Hut.“ Und tatsächlich, er trug einen Hut. Ich habe es mit eigenen Augen gesehen.

J (*unruhig*): Herr Charms, das Gespräch ist beendet, verschonen Sie mich! Ich will keinen Blödsinn mehr hören, nein, keinen Blödsinn!

Ch: Wieso Blödsinn? Um Himmels willen, ich wollte Sie doch nicht kränken. Kommen Sie, gehen wir einen trinken, ich lade Sie zu Wodka und Sardinen ein. Ich trage Sie auch. (*Dreht sich um*) Los, springen Sie auf meinen Rücken!

дождь. Я считал дождевые капли, которые падали с края лодки на песок. Их было пятьдесят три в минуту. Тогда я был счастлив, потому что она лежала рядом и то и дело трясла меня, чтобы я, наконец, прекратил считать. У нее были рыжие волосы и хорошенькие ножки, которые она охотно позволяла мне щекотать. Когда я ее щекотал и слышал ее смех, мне в голову приходили самые лучшие идеи. Должен признаться, она оказала на меня наибольшее влияние.

Ж (*трясет головой*): Боже мой! Думаю, нет никакого смысла Вас еще о чем-либо спрашивать. Чего Вы вообще хотите добиться этими дурацкими текстами? Кроется ли за этим какая-нибудь цель? Хотите ли вы развлечь читателя, встряхнуть его или – во что я лично, конечно, не верю – вообще что-либо до него донести? (*нервно*) Почему, простите, Вы пишете такой вздор?

Х: Постепенно мне становится Вас жаль. Знаете ли, раньше я писал стихи и показывал одному критику. Но он морщил нос и говорил, что обо всём уже написано. Да, подумал я тогда, если уже написано обо всём, почему бы мне не писать ни о чем. Вот я как раз и пишу ни о чем. Не возражаю, вздор, но очень упорядоченный. Так сказать, музыка мыслей. Поговорим лучше о музыке. Или о том, как помочиться через штанину, оставшись сухим.

Ж (*кивает*): Прекрасно... Я только спрашиваю себя, что мне делать с этим интервью. Такое невозможно напечатать. Я не услышал ни одного разумного слова. Только бессмыслицу.

Х: Моя любимая тоже так может. Рассказывать упорядоченную бессмыслицу. Вчера например, она воскликнула: «Смотри, Даниил, человек в шляпе». И правда, он был в шляпе. Я видел собственными глазами.

Ж (*беспокойно*): Господин Хармс, разговор закончен, пощадите меня! Я не хочу больше слышать никакой бессмыслицы, да, ни-ка-кой!

Х.: Почему бессмыслица? Ради Бога, я не хотел Вас обидеть. Бросьте, пойдёмте выпьем, я плачу за водку и сардины. Я Вас и понесу. (*Поворачивается*) Ну, прыгайте мне на спину!

J (*verlässt den Raum*): Pah, da bleibt einem ja die Spucke weg.

Ch. (*schaut ihm nach*): Wollen Sie meine haben?

J. *schlägt die Tür zu.*

Ch.: Ach Gott, so ein kluger Mensch und kann keinen kühlen Kopf bewahren.

DER STIEßEL

Ich bin ein Stießel, wie er im Buche steht. Es vergeht kein Tag, an dem ich nicht gestoßen und geschlagen werde. Leute kommen von weit her, um mich zu prügeln, sie hauen mir ins Gesicht, treten mir in den Hintern, rammen mir den Ellbogen in die Seite und ziehen befriedigt ab, natürlich nicht ohne ihren Obolus entrichtet zu haben. Ich lebe davon, Schläge einzustecken. Als Erster erkannte mein Vater dieses Talent. Du bist ein echter Stießel, pflegte er zu sagen. Du wirst Karriere machen. So kam es denn auch, ich wurde ein erfolgreicher Stießel.

Ich bin kräftig und zäh, kann viel einstecken. Die Schläge tun mir nichts, aber um den Leuten Genugtuung und Zufriedenheit zu verschaffen, schreie ich , verziehe das Gesicht, täusche Schmerz vor. Manch ein Direktor, der frustriert und mürrisch zu mir kommt, ist voller Heiterkeit und Sanftmut, wenn er mich mit drei, vier Schlägen niedergestreckt hat.

Neulich kam eine Frau, die unter ihrem Mann zu leiden hatte. Sie bohrte mir ihre Nägel ins Fleisch, trat mir mehrmals ins Hinterteil, und bei jedem Tritt schrie sie vor Erleichterung, während ich meine übliche Show abzog und mich vor Schmerzen krümmte.

Meine Stammkundschaft habe ich mir im Laufe von mehreren Jahren aufgebaut, ich lebe nicht schlecht davon. Nur wenige Menschen können diesen Beruf ausüben. Sie müssen selbstquälerisch veranlagt sein und mit ihrem Aussehen zur Gewaltanwendung verleiten. Ich sehe dermaßen stießelig aus, dass die Leute bei meinem Anblick ganz wild werden.

Das war schon in der Schule so. Über niemanden wurde so gelästert oder gelacht

Ж. (*уходит*): Уфф, просто нет слов.

Х. (*глядит ему вслед*): Одолжить Вам свои?

Ж. *хлопает дверью*.

Х.: Господи, такой умный человек, а не может сохранить голову холодной..

ПЕНЬ

Я - Пень, по всем статьям, как в энциклопедии пишут. И дня не проходит без того, чтобы меня не стукнули или не пнули. Поколотить меня люди приходят издалека. Они дают мне в морду, пинают в зад, засаживают локтями в бок и, внеся свою лепту, уходят, удовлетворенные. Я живу за счет этого – терпеть удары. Первым распознал во мне этот талант мой отец. «Ну, ты и пень», – говорил он обыкновенно, – «Ты сделаешь карьеру». Так и случилось, я стал преуспевающим Пнем.

Я силен и вынослив, могу многое выдержать. Удары не причиняют мне вреда, но, чтобы угодить людям, я кричу, перекашиваю лицо, изображаю боль. Порой какой-нибудь директор, пришедший в мрачном и раздраженном расположении духа, наполняется кротостью и весельем после того, как сразит меня тремя-четырьмя оплеухами.

Недавно приходила одна женщина, страдающая от своего мужа. Она впивалась ногтями мне в тело и пинала меня по мягкому месту, вскрикивая от облегчения при каждом пинке, в то время как я выполнял свое обычное шоу и корчился якобы от боли.

За многие годы я обзавелся постоянной клиентурой и на этом неплохо зарабатываю. Но мало кому по плечу эта профессия. Нужно иметь склонность к самоистязанию и одним своим видом толкать окружающих на применение насилия. У меня такой пинательный вид, что люди, завидя меня, просто звереют.

Так было еще в школе. Никого так часто не высмеивали и не поносили,

wie über mich. Kein Lehrer, der mir nicht verbal eins auswischte. Frau Hildebrand, unsere Mathelehrerin, liebte es, mir mit dem Lineal auf den Handrücken zu schlagen, wenn ich mich bei den Hausaufgaben verrechnet hatte. Du Stiebel, Stiebel, Stiebel, rief sie im Takt und verpasste mir genau drei Hiebe.

Als Jugendlicher erlebte ich es nicht selten, dass mir auf der Straße fremde Leute im Vorbeigehen ihren Ellbogen in die Seite drückten. Die wenigen Freunde, die ich hatte, wunderten sich nicht. – Bist halt'n Stiebel – , sagten sie und verpassten mir obendrein eine Kopfnuss. – Hast es nicht anders verdient.

Mit den meisten Kunden komme ich gut klar. Sie sind leicht zufrieden zu stellen. Ich sehe es den Leuten an, ob sie für mich eine Gefahr darstellen oder nicht. Ungern bediene ich unbefriedigte, verlassene oder kinderlose Frauen; vor allem jene, die an der Schwelle zum Alter stehen und die das Gefühl beschleicht, etwas verpasst zu haben, halte ich mir vom Leibe. Die sind brutal. Die schrecken nicht davor zurück, mir in die Weichteile zu treten. Männer, die leicht in einen Rausch geraten und mich dann töten würden, sind leicht abzuschrecken. Ich drücke auf einen Knopf und eine schrille Alarmsirene ertönt.

Ich hatte nie die Neigung zurückzuschlagen, habe mich nie gewehrt. Nur gewundert. Als ich noch klein war, sagte mein Vater: Wenn du klug bist, entwickelst du deine Nehmerqualitäten und verdienst dir damit deinen Unterhalt. Du kannst dir nicht vorstellen, wie viel Hass und Missgunst die Menschen in sich tragen. Nutz diese Energie, verwandle sie in Gold. Mein Vater war ein kluger Mann. Ich habe seinen Rat befolgt. Niemand weiß, dass ich zu Reichtum gekommen bin. Alle halten mich für ein armes Schwein.

Ein großgewachsener Manager im Nadelstreifenanzug, der mich niedergeprügelt und danach ein Triumphgeschrei angestimmt hatte, begann ein wenig später zu schluchzen, streckte mir die Hand entgegen. Mit blutender Nase und blauem Auge drückte ich seine Hand, innerlich gelangweilt. Da reichte er mir einen großen Geldschein und verschwand mit heiterem Gang. Auch solche Dinge erlebe ich. Mit doppeltem Honorar stand ich da und dachte: Wenn der wüsste!

Tja, ich bin ein Stiebel. Für die Leute ein Stück Dreck. Aber es muss auch solche wie mich geben. Gäbe es mehr Leute wie mich, die Welt wäre friedlicher. Jungen Männern, die kräftig und robust sind, rate ich, Stiebel zu werden. Sie verdienen dabei nicht schlecht, wenn sie sich geschickt anstellen.

Ganz bewußt habe ich keine Familie gegründet. Welche Frau will denn schon mit einem Stiebel verheiratet sein, welche Kinder wollen einen

как меня, ни один учитель не устоял перед соблазном дать мне нахлобучку. Фрау любила бить меня линейкой по рукам, если я ошибался в домашнем задании. «Ты пень, пень, пень!» – приговаривала она в такт, отвешивая мне ровно три удара.

Подростком мне приходилось нередко испытывать, как прохожие толкали меня в бок локтями. Мои немногочисленные друзья этому не удивлялись. «Да ты ж и есть пень-пнем», – говорили они и давали мне вдобавок щелчка по лбу. – «Другого ты и не заслужил».

С большинством клиентов я справляюсь хорошо, их легко ублажить. По человеку я сразу вижу, представляет он для меня опасность или нет. Например, не люблю обслуживать сексуально неудовлетворенных, покинутых или бездетных женщин, прежде всего тех, которые, стоя на пороге старости, чувствуют, что пропустили что-то важное в жизни. От таких я держусь подальше. Они жестоки. Такие не побоятся пнуть даже в самое уязвимое место. А вот мужчин, которые легко входят в раж и готовы убить, напротив, легко напугать. Я просто нажимаю на кнопку, и раздается пронзительная сирена.

У меня никогда не было желания дать сдачи, я никогда не защищался. Только удивлялся. Когда я еще был маленьким, отец говорил мне: «Если не будешь дураком и разовьешь свою способность держать удар, будешь зарабатывать себе этим на хлеб. Ты не представляешь себе, сколько ненависти и недоброжелательства носят в себе люди. Используй эту энергию, преврати ее в золото». Мой отец был умный человек. Я последовал его совету. Все считают меня жалкой тварью, но никому невдомек, что я разбогател.

Один рослый менеджер в темно-синем костюме с иголки, избив меня сначала и издав затем вопль триумфа, немного погодя, начал всхлипывать и протягивать мне руку. С кровоточащим носом и синяком под глазом и со скукой в душе, я пожал ему руку. Тогда он сунул мне крупную купюру и удалился бодрой походкой. Бывает и такое... Я стоял с двойным гонораром в кармане и думал: «Если бы он знал!»

Да уж, я Пень по всем статьям. Для людей кусок дерьма. Но должны же быть и такие, как я. Было бы таких побольше, жизнь стала бы гораздо более мирной. Крепким и выносливым молодым людям я советую становиться Пнями. Они будут неплохо зарабатывать, если возьмутся за дело с умом.

Совершенно сознательно я не стал заводить семьи. Ну, какая же женщина захочет быть замужем за Пнем, какие дети захотят иметь

Stiebel zum Vater haben. Aber jetzt, an der Schwelle zum fünfzigsten, da ich so viel Geld habe, dass ich mich nicht mehr schlagen zu lassen brauche, denke ich daran, mich zur Ruhe zu setzen, meine Wunden zu lecken und mir eine Frau an die Seite zu holen. Vielleicht finde ich eine, die ich selbst einmal schlagen kann. Und sei's auch nur zur Abwechslung.

DER KUSS

Es war einmal ein alter Kuss. Der saß in seiner Stube im Sessel und wartete darauf, dass jemand käme, sich von ihm küssen zu lassen. Früher kamen viele zum Kuss: Kinder, Frauen, Männer, die wenig geliebt und oft von ihren Mitmenschen geschlagen wurden. Alle küsste der Kuss zärtlich und mit Hingabe, er gab ihnen etwas Liebe mit auf den Weg, damit sie, von seinen Lippen erwärmt, noch ein Stückchen leben konnten.

Wen hatte er nicht alles geküsst! Handwerker, Marktweiber, Rentner, Obdachlose, verwahrloste Kinder, aber auch Leute aus höheren Kreisen – Beamte, Lehrer, Direktoren; auf dem Höhepunkt seiner Karriere kamen sogar Filmstars, Politiker und Sängerinnen zu ihm. Alle machte er glücklich, alle kannten ihn.

Aber nun war der Kuss selbst alt geworden. Seine Lippen waren nicht mehr so frisch und duftig wie in früheren Zeiten, sie waren zu weich und zu nass. So kamen immer weniger Kussbedürftige zu ihm, an manchen Tagen nicht einmal einer. Sogar die alten Jungfern, die ihn sonst zu jeder Jahreszeit häufig besucht hatten, blieben aus.

Der alte Kuss fühlte sich einsam. Auf seinen Spaziergängen im Garten dachte er oft an frühere Tage, da sein Leben noch rege war und er viel in der Welt herumkam. Das waren Zeiten! Vorbei, vorbei. Und er dachte auch an den einzigen Menschen, der sich gegen seine Küsse verwahrt hatte: die Mutter. Nur weil er sie als Kind nicht küssen durfte, hatte er sich geschworen, das Küssen zu seinem Lebensinhalt zu machen.

Er konnte jetzt auf ein reiches und sehr zärtliches Leben zurückblicken. Aber dass er im Alter ein einsames Dasein fristen würde, hatte er nicht vorausgesehen.

Undank ist der Welt Lohn, dachte der Kuss wie so oft auch heute und ging in seine Stube zurück. Vielleicht würde der Hund von nebenan kommen.

отца-Пня! Но теперь, на пороге пятидесятилетия, когда у меня так много денег, что мне больше не нужно подставлять себя по удары, я подумываю уйти на покой, зализать раны и привлечь на свою сторону какую-нибудь женщину. Может быть, найдется такая, которую я и сам смогу разок-другой поколотить. Да и то, только так, для разнообразия.

ПОЦЕЛУЙ

Жил-был однажды старый Поцелуй. Он сидел в своей комнате в кресле и ждал, не зайдет ли к нему кто-нибудь за поцелуем. Раньше приходили за этим многие – дети, женщины, мужчины, мало любимые и часто битые своими ближними. Всех целовал Поцелуй нежно и самоотверженно. Он давал им немного любви в дорогу, чтобы они, обогретье его губами, могли прожить еще немного.

Кого только он ни целовал! Рабочих, рыночных торговков, пенсионеров, бездомных, беспризорных детей, но также и людей из высших кругов – государственных чиновников, учителей, директоров; на вершине его карьеры захаживали к нему даже кинозвезды, политики и знаменитые певицы. Всех он делал счастливыми, все его знали.

Но теперь он постарел. Его губы не были больше так свежи и ароматны, как в былые времена, они стали слишком мягкими и слишком влажными. Со временем приходило все меньше и меньше нуждающихся в поцелуе, в некоторые дни и вовсе никого. Даже старые девы, которые, бывало, посещали его частенько и в любое время года, больше не появлялись.

Старый Поцелуй чувствовал себя одиноким. Во время своих прогулок в саду он часто думал о прежних днях, когда его жизнь была еще бурной, и он колесил по всему свету. Ах, что это были за времена! Прошло, прошло... И еще он думал о единственном человеке, который избегал его поцелуев: о своей матери. Только потому, что в детстве ему не разрешалось ее целовать, поклялся он сделать поцелуй содержанием своей жизни.

Теперь он мог взглянуть назад на свою богатую и очень нежную жизнь. Но того, что ему придется в старости влачить одинокое существование, он не мог предугадать.

„Как неблагоприятен мир!“ – думал Поцелуй, как обычно в последнее время, и шел назад в свою каморку. Может, забредет соседский

Der war in letzter Zeit der Einzige, der sich von ihm küssen ließ. Wenigstens einer.

ARIEL

Heute früh musste ich lange warten, bis Ariel kam. Er hatte sich verspätet. Mit gehetztem Blick erschien er im Schlafzimmer, wo ich noch im Bett lag, packte mich wie immer mit zwei Fingern an der Nase und zog mich ins Bad.

Ich habe mich so sehr an Ariel gewöhnt, dass ich ohne ihn nicht aufstehe. Selbst wenn meine Frau mir Vorwürfe macht. – Du alter Oblomov –, ruft sie dann. – Ich mag es nicht, wenn du faul herumliegst. Steh auf!

Ariel ist zuverlässig. Tagtäglich hilft er mir, indem er mich an der Nase dorthin zieht, wohin ich gehen muss. Jeden Morgen wartet er im Flur, bis ich mein Frühstück beendet habe. Kaum habe ich mir den Mantel angezogen, greift er zu, und los geht es. An der Nase gezogen erreiche ich meinen Arbeitsplatz. Dort verschwindet Ariel mit einer leichten Verbeugung.

Zum Glück brauche ich nicht pünktlich in meinem Büro zu erscheinen. Ich leite eine kleine Sprachenschule in der Innenstadt. Da ich eine tüchtige Sekretärin habe, läuft der Laden auch dann, wenn ich mich einmal verspäte.

Als ich klein war, zog mich Ariel jeden Morgen zur Schule; nach dem Unterricht wartete er vor dem Klassenraum auf mich. Einmal verspätete er sich, ich erinnere mich noch genau. Draußen regnete es und Frau Schwenck, meine Klassenlehrerin, sah mich im Gang stehen; sie stellte ihre schweinslederne Tasche aufs Fensterbrett und fragte, warum ich nicht nach Hause gehen wolle.

– Ich warte auf einen Freund, er muss gleich kommen –, sagte ich. In diesem Moment erschien Ariel. Frau Schwenck zupfte ihr blaues Halstuch zurecht.

– Warte nicht zu lange –, sagte sie nur, nahm ihre Tasche und ging weiter. Sie konnte nicht wahrnehmen, wie ich, an der Nase gezogen, zum Ausgang stolperte.

Außer mir ist niemand in der Lage, Ariel zu sehen. Ich fragte ihn einmal, ob jeder Mensch einen unsichtbaren Helfer habe. Ariel ließ sich viel Zeit mit der Antwort.

пес. Теперь это было единственное существо, приходившее к нему за поцелуем. По крайней мере, хоть кто-то.

АРИЕЛЬ

Нынче утром пришлось подождать. Ариель опоздал. Запыхавшись, он появился в спальне, где я все еще лежал в кровати, ухватил меня, как всегда, двумя пальцами за нос и потянул в ванную.

Я так привык к Ариэлю, что без него совсем не встаю. Даже, если жена ворчит. «Эй ты, Обломов!», – кричит она тогда. – «Не люблю, когда ты вот так валяешься... А ну, вставай!»

На Ариеля можно положиться. Он помогает ежедневно: тянет меня за нос туда, куда положено направляться. Каждое утро, пока я завтракаю, он ждет в коридоре. Стоит мне только надеть пальто, как он крепко цапает – и пошло-поехало... Ведомый за нос, я достигаю своего рабочего места. Потом Ариель исчезает с легким поклоном.

К счастью, мне не нужно приходиться на работу всегда в срок. Я директор маленькой языковой школы в центре города. У меня толковая секретарша, поэтому контора работает, даже если я иногда опаздываю.

Когда я был маленьким, Ариель тащил меня каждое утро в школу. После уроков он ждал меня у дверей классной комнаты. Однажды он опоздал. Я помню это очень хорошо. На улице шел дождь. Фрау Темп, наша учительница, увидела меня стоящим в коридоре. Она опустила свою светлую кожаную сумочку на подоконник и спросила, почему я не иду домой.

– Я жду моего друга, он должен сейчас прийти... – пробормотал я. И в этот момент появился Ариель. Фрау Темп поправила свой голубой шейный платок:

– Хорошо. Но не задерживайся долго! – сказала она всего лишь, взяла сумку и пошла прочь. Конечно, она не могла видеть, как я, ведомый за нос, спешил к выходу.

Кроме меня, Ариеля не видит никто. Я как-то спросил его, у каждого ли человека есть такой невидимый помощник. Ариель долго тянул с ответом,

– Überhaupt redet er nur ungern, – schließlich sagte er, nicht jeder habe einen Helfer, denn nicht jeder brauche einen. Nur jene, die keinen Antrieb hätten, bekämen einen Geist zuteilt.

Das stimmt wohl. Ariel erschien in meinem Leben, nachdem ich im Alter von zehn die Windpocken gehabt hatte. Als Kind war ich immer schwach und kränklich gewesen.

Ich hatte nie Appetit und aß nur wenig.

Unser Hausarzt Dr. Windbruch kam regelmäßig zu uns. Richtig hart trafen mich Scharlach und ein halbes Jahr später die Windpocken. Mehrere Wochen lag ich im Bett, ich sah fürchterlich aus mit diesen widerlichen Pusteln am ganzen Leib. Sie juckten so entsetzlich, dass ich mich ständig kratzen musste. Die Eltern banden mir am Ende die Hände zusammen, damit meine Haut, die bereits mehrere offene Wunden hatte, geschont wurde.

Ich wurde zwar gesund, aber es schienen mich alle Kräfte verlassen zu haben. Ich verspürte keinen Antrieb mehr aufzustehen. Am liebsten wäre ich immerzu im Bett geblieben, das Leben schien mir zu mühsam. Dennoch schlepte ich mich zur Schule.

Die Eltern hatten zunächst Verständnis für mich, dann aber, als mein Befinden nicht besser wurde, schimpften sie mit mir. Als Anreiz kauften sie mir sogar ein Fahrrad. Aber auch das verlockte mich nicht zum Aufstehen. Meine beiden älteren Schwestern schauten sich ratlos und ein wenig ängstlich an, wenn ich auf dem Sofa lag und zur Decke starrte. Diese Lustlosigkeit war ihnen fremd. Dr. Windbruch verordnete mir Lebertran und Klimawechsel. Die Eltern schickten mich im Sommer in ein Ferienhaus an die Nordsee und hofften, das Reizklima dort würde mir neue Kräfte verleihen. Doch sie wurden enttäuscht. Ich blieb müde und schlapp, das Leben schmeckte mir nicht.

Und da erschien Ariel.

Eines Morgens stand er vor mir und packte mich mit zwei Fingern an der Nase. Ich flog förmlich aus dem Bett. Seitdem war es leichter. Zwar verspürte ich noch immer keinen Antrieb, aber ich hatte ja Ariel, der mir treu blieb bis heute. Die ganzen Jahre zog er mich zur Schule, zur Uni, zur Arbeit.

Jeden Morgen war er zur Stelle. Ich brauchte ihm nie etwas zu sagen, er tat alles ganz von selbst. Nur wenn ich unwillig war, griff er mir auch mal ans Ohr und zerrte mich durch die Straßen. Das tat weh. Zuweilen erscheint Ariel auch im Büro. Wenn ich unendliche Müdigkeit verspüre und mich frage, was ich hier eigentlich verloren habe, oder wenn ich im stehenden

– Он вообще говорит неохотно. Наконец, он сказал, что не у каждого есть помощник, так как не каждый в нем нуждается. Только тем, у кого нет никаких собственных побуждений, выделяется в помощь специальный дух.

Похоже, это правда. Ариель вошел в мою жизнь после того, как я в возрасте десяти лет переболел ветрянкой. Вообще, я всегда был слабым и болезненным ребенком.

У меня никогда не было аппетита и я очень мало ел.

Наш врач, доктор Штормкрах, посещал нас регулярно. Но понастоящему меня прихватило, когда я однажды заболел скарлатиной, а через полгода ветрянкой. Несколько недель мне пришлось лежать в постели. Я выглядел ужасно с этими отвратительными волдырями по всему телу. Они так жутко зудели, что я постоянно чесался. В конце концов, родители стали связывать мне руки, чтобы пощадить мою кожу, на которой уже появились открытые раны.

Хотя я и выздоровел, все силы как будто покинули меня. Я не чувствовал больше никакого желания вставать. Охотнее всего я оставался бы все время в постели, жизнь казалась мне слишком утомительной. Тем не менее, я тащился в школу.

Сначала родители относились ко мне с пониманием. Потом, когда увидели, что мое настроение не улучшается, стали меня ругать. Это не помогло. Тогда они купили мне в качестве стимула велосипед. Но и это не соблазняло меня вставать. Обе старшие сестры смотрели растерянно и немного с испугом, когда я лежал на диване и таращился в потолок. Доктор Штормкрах прописал мне рыбий жир и перемену климата, и родители послали меня летом в школьный лагерь на Северном море в надежде, что тамошний возбуждающий климат придаст мне новые силы. Но они были разочарованы. Я оставался вялым и сонным, жизнь для меня потеряла всякий вкус.

И тогда появился Ариель.

Однажды утром он встал передо мной и схватил меня за нос двумя пальцами. Я буквально вылетел из постели. С тех пор дело пошло легче. Хотя я и дальше не чувствовал никаких желаний, у меня все же был Ариэль, который мне оставался верен, – до сегодняшнего дня. Все эти годы тащил он меня в школу, в университет, на работу.

Каждое утро он на месте. Мне не нужно ничего говорить, он все делает сам. Только если я сопротивляюсь, он хватает меня за ухо и волочит по улицам. Это больно. Временами появляется Ариель и у меня на работе. Если я чувствую бесконечную усталость и спрашиваю себя, что же я здесь, собственно, забыл, или если я в режущем свете

Licht der langweiligen Nachmittagssonne über die Vergeblichkeit allen Strebens nachdenke, streckt er seinen Kopf aus der Wand heraus und sieht mir eindringlich in die Augen, und wenn das nicht genügt, steht er plötzlich hinter mir und verpasst mir Nackenschläge.

Meine Frau ist der einzige Mensch, dem ich von Ariel erzählt habe. Es war in der Hochzeitsnacht. – Jetzt verstehe ich, warum du manchmal so komisch gehst–, sagte sie und lachte. Ich bin mir nicht sicher, ob sie mir glaubte. Jedenfalls spricht sie nie über Ariel. Bisweilen jedoch, wenn ich abends heimkomme, begrüßt sie mich so merkwürdig lächelnd im Flur ... Dann denke ich, dass sie meinen Helfer sieht.

послеполуденного солнца думаю о тщетности всех стремлений, высовывает он свою голову из стены и смотрит мне пристально в глаза. А если этого оказывается недостаточно, становится вдруг позади меня и дает мне пару подзатыльников.

Моя жена - единственный человек, которому я рассказал про Ариеля. Это было в первую брачную ночь. «Теперь я понимаю, почему ты иногда так смешно ходишь», - сказала она и засмеялась. Я не уверен, что она приняла все всерьез. Во всяком случае, она никогда не говорит об Ариеле. Но все же порой, когда я вечером прихожу домой, она встречает меня в коридоре со странной улыбкой. И тогда мне кажется, что она видит моего помощника.

Эйтан ФИНКЕЛЬШТЕЙН

НЕ СУДЬБА

*Софье Вульфсон, военврачу фронтового
госпиталя № 1707 Западного фронта*

Мойша Берл Варшавский из местечка Михайловка, что близь Диканьки, слыл вольнодумцем: в синагогу не ходил, набожных соседей избегал, с раввином демонстративно не здоровался, да и вообще презирал всяких святош. Оттого еще до всеобщей паспортизации 1926 года отправился он в райцентр и потребовал записать его Моисеем Борисовичем. А еще презирал Мойша Варшавский тех, кто состоял в бундовцах и эсерах. Что до сионистов, то их он ненавидел особой ненавистью. Ненавидел, так как обожаемый вождь мирового пролетариата объявил сионистов прихвостнями еврейской буржуазии и врагами еврейской бедноты. То есть, его личными врагами. Правда, бедным Мойша был по той причине, что не умел заработать своей скрипкой на пропитание: играл он плохо, к тому же всюду опаздывал, со всеми ссорился, по всякому поводу скандалил. От того в приличные дома его не приглашали, на богатые свадьбы не звали, играть ему выпадало редко, разве что во время большой ярмарки. Сам же Мойша не сомневался: причина его неудач - происки местного раввина и его приспешников из числа сионистов и бундовцев. Другое дело большевики. Их, защитников бедных и голодных, Мойша любил всей душой и прилюдно клялся, что в любую минуту готов положить жизнь на алтарь мировой революции.

Не судьба!

Получилось так, что жизнь его мировой революции не понадобилась. Правда, когда жена родила сына, назвал его Кимом. В честь Коммунистического интернационала молодежи.

В 1924 году Моисея Борисовича постигла тяжелая утрата - умер вождь мирового пролетариата. Само собой, когда через неделю родилась дочь, Моисей Борисович назвал ее Лениной.

Еще через два года началось «великое еврейское переселение»: местечковые мастеровые, торговцы, а главным образом – лишние, никому не нужные и ничем не занятые люди ринулись в большие города необъятной страны, чтобы занять места тех, кто из нее был изгнан, отправлен в места не столь отдаленные или еще куда подальше. Вместе со всеми покинул родное местечко и Моисей Варшавский. Добрался он до Москвы, но устроиться на жительство в столице не сумел. Обосноваться ему удалось лишь в ветхой хибарке в Кунцево, которое в то время Москвой вовсе не считалось. Обосновался Моисей Варшавский и решил, что зарабатывать на жизнь будет своей старой скрипкой.

Не судьба!

Все видели, что играть он толком не умеет, выглядит неопрятно, всякий раз начальству перечет и с музыкантами пререкается. Вот его никуда и не брали. С трудом устроился Моисей Борисович рабочим сцены в театре Советской Армии, ездил на службу долго и тяжело, работал неинтересно, а получал и вовсе гроши. Радовали его лишь дети. Сын Ким учился прилежно, мечтал поступить в институт, стать инженером. Но не просто так - инженером и все тут, а таким инженером, который мог принести пользу объявленной товарищем Сталиным индустриализации. Настоящая удача, однако, выпала на долю Моисея Борисовича седьмого ноября 1935 года. В день, когда вся страна отмечала восьмую годовщину Великой октябрьской революции, дочь его Ленину, бойкую, голосистую пионерку-отличницу, пригласили на Красную площадь, где она поднялась на трибуну Мавзолея и вручила цветы самому... Сталину! Счастье Моисея Варшавского сделалось безмерным, тем более, что после такого случая дали ему комнату в многонаселенной квартире в центре Москвы!

Между тем Ленина росла девочкой энергичной, смышленной, а вскоре выявились у нее и музыкальные способности; начала она проситься в музыкальную школу. Отец поначалу противился, – куда тебе! - но потом сообразил: пионерке, которая вручала цветы самому Сталину, отказать не посмеют. И верно, не посмели. В «Гнесинку» -

знаменитое музыкальное училище имени Гнесиных – взяли Ленину безо всяких препятствий. Там она училась играть на виолончели, училась упорно, неизменно ходила в отличниках и, как положено в ее годы, мечтала стать знаменитой. Но не просто так – знаменитой и все тут, а такой знаменитой, чтобы привозить родине призы с международных конкурсов, как это делал скрипач Давид Ойстрах, слава о котором гремела по всей стране.

Не судьба!

Не довелось маленькой хрупкой девочке с огромными карими глазами стать знаменитой виолончелисткой. Началась война, вместе с родителями Ленина села в поезд, что увозил семью Моисея Варшавского в Сибирь, в эвакуацию. Однако на первом же полустанке девочка сбежала, оставив отцу записку: «Прости, папа, сейчас нашей стране нужна другая музыка».

В военкомат Дзержинского района города Москвы тянулась длинная очередь. Одни – братья и сестры любимого вождя – откликнулись на его призыв встать грудью на защиту отечества, другим нестерпима была мысль о том, что поганый немец стоит на подступах к древней столице земли русской. И те, и другие дожидались своей очереди, чтобы добровольно записаться на фронт. С этой же целью отстояла свои три часа и Ленина Варшавская.

Помощник военкома, худощавый узкогрудый военный с красными от бессонницы глазами взглянул на девочку и сделал вид, будто поверил, что ей перевалило за восемнадцать. А ей, меж тем, и своих шестнадцати никто не давал. Поверил военком Ленине Моисеевне, и тут же отправил ее, военному делу не обученную и ничего по медицинской части не соображающую, прямо на передовую, в полевой госпиталь 40-го минометного полка, что вел бои на Московском направлении.

Тяжек, ох как тяжек был первый год службы сестры-малютки! Оторванные руки и отрезанные ноги, вывороченные кишки и выпавшие глаза, кровь, испражнения, блевотина. А еще пронзительный свист пуль и уханье снарядов, от которых Ленина теряла слух на час, а то и на два. Что уж и говорить о бесформенных сапожищах, о стоптанных в кровь ногах, о тяжелой, волочащейся по земле шинели! Что и говорить о приставаниях медбратьев из госпиталя, а порой и раненых, тех самых, которых она вытаскивала с поля боя! Иногда Ленине казалось, что она вот-вот сойдет с ума, а временами она даже думала, что смерть лучше жизни. В такие минуты ей хотелось встать и идти,

идти под пули. Под свои ли, под чужие, лишь бы кошмар этот побыстрее кончился.

Но именно в эти минуты перед ее глазами возникало строгое и мудрое лицо вождя, а в ушах звучали лично к ней обращенные слова: «Братья и сестры! Все на защиту отечества!». Нет, нет, я не предаю тебя, товарищ Сталин, я выдержу, я обязана выдержать!

И она выдержала.

На второй год стало легче. Оторванные руки и отрезанные ноги, вывороченные кишки и выпавшие глаза уже не вызывали у нее ужаса и приступов рвоты. Ухавшие неподалеку снаряды ее больше не оглушали – она научилась вовремя затыкать уши и широко открывать рот. Где-то отыскивались сапоги по размеру, где-то нашлась шинель, которая не волочилась по земле. Что же до солдатских приставаний, то медбратья хорошо усвоили: с этой малолеткой лучше не связываться – визга будет больше, чем дела. С ранеными же разговор у Ленины стал простым и коротким: при первой же попытке повалить ее на землю или сорвать шинель, она выхватывала наган: «Тебя фрицы не добились? Хочешь, добьют?». И еще научилась Ленина водить полуторку, ту самую санитарную машину, в которую положено было собирать раненых с поля боя, но для которой в нужном момент никогда не могли отыскать шофера. Долго сомневался начальник госпиталя, долго не решался доверить машину сестричке, которую из-за руля и видно-то не было, но, наконец, сдался. «Только, смотри мне, будь осторожна, под пули не лезь». «Не беспокойтесь, товарищ майор, - отвечала Ленина, - я маленькая, меня пуля не найдет!».

И то верно, пули обходили ее стороной.

Случилось это 5 августа 1943 года. Минометный полк получил приказ выдвинуться в направлении Орла. После ночного маршброска минометчики заняли исходные позиции и вступили в бой: знаменитые «Катюши» должны были нагнать страху на противника и расчистить пехоте дорогу для прорыва в город. Нагоняли «Катюши» страха на немцев или не нагоняли, Ленина не знала, зато точно знала, что после таких вот минометных атак убитых и раненых бывает особенно много. И вот когда немцы дрогнули, и полк устремился в прорыв, Ленина принялась за привычное дело: отыскивала в ближайшем лесу раненых, на ходу помогала тем, кто мог передвигаться самостоятельно, а тех, кто не мог, стаскивала на обочину дороги, чтоб погрузить их в свою полуторку и отвезти в госпиталь.

Вдруг где-то невдалеке послышалась немецкая речь. Не испугалась Ленина, вытащила свой наган образца 1915 года и держа его двумя руками, стала пробираться в ту сторону, откуда слышны были непонятные слова. Пробиралась она, пробиралась и наконец видит как один фриц, раненый в ногу, волочет другого, кровью истекающего. Растерялась медсестра: что делать, может быть оказать помощь? А вдруг прибьют, - два мужика все же, а она такая маленькая, много ли ей нужно! Нет, решила Ленина, помощь можно оказать и позже, а пока что она выскочила из-за кустов, навела на немцев свой наган и как закричит: «Хенде хох!». Первый немец тут же подчинился, отпустил второго на землю и поднял руки. Ленина показала: тащи, мол, дальше, только не туда, а сюда, в нашу сторону. Немец сопротивляться не стал, подхватил товарища и поволок его, куда игрушечная солдатка приказала. Позже выяснилось, что оба немца офицерами были, а за взятие в плен двух офицеров положен ей был орден Красной звезды.

Не судьба!

Наградного листа Ленина так и не дождалась, зато начальник госпиталя, относившийся к молоденькой медсестре по-отечески, выбил ей у командования звание старшины медицинской службы.

Меж тем, минометный полк перебросили на финский фронт. Кое-то вздохнул с облегчением – воевать, дескать, с финнами будет легче. Легче не получилось. Финны держались упорно, прятались умело: минометные залпы их не пугали и урона не наносили. И еще очень уж метко они стреляли: отгремит бой, примется Ленина собирать раненых, а там одни убитые. Много убитых. Тут бы командирам остановиться, подумать, чтобы бы такое-этакое предпринять, но приказ был один – вперед и только вперед! Что тут поделаешь: закапывали убитых, где придется и снова в бой.

Итак, продвигается минометный полк с боями к финской границе, тянется у него в хвосте санитарная полуторка, а тут новый приказ: развернуться и двинуться на эстонское направление: Москва, дескать, требует как можно быстрее освободить Эстонию от немецких захватчиков. Приказ есть приказ, полк развернулся и двинулся на Таллин. Правда, освободить его не пришлось, немцы покинули город сами. Остановиться бы тут минометчиком, передохнуть да заняться ранеными, которых в полуторке Ленины была целая дюжина, в том числе один пехотный капитан. Приказ, однако, был другим: привести в порядок себя и технику и пройти парадом через центр города, чтоб население увидело, - и усвоило! - кто его от немцев освободил.

Вот и пошли катюши по узеньким кривым улочкам этого старинного городка, а санитарная машина, само собой, в хвосте. Вдруг, откуда ни возьмись, немецкий штурмовик. Летит низко и палит из своих пулеметов. Не растерялась Ленина, взяла круто влево, чтобы от пулеметной очереди уйти, да не удержала машину на повороте. Перевернулась ее полуторка и давай кувыркатся на крутом спуске. Сколько пируэтов она совершила, никто не считал, только когда на дно оврага спустились бойцы-минометчики, никого в живых не нашли.

Случилась это 22 апреля 1944 года.

В глухую тоску вогнала гибель сестры-малышки всех, кто с ней воевал, к ней привык, ее полюбил. А более других – начальника госпиталя. «Закапывать где попало, не будем, похороним старшину почеловечески», - распорядился начальник госпиталя. Где-то раздобыли солдаты свинцовый ящик из-под снарядов, уложили туда старшину медицинской службы, подняли из оврага и тут же увидели перед собой лютеранскую кирху, а при ней кладбище. «Вот здесь и похороним», - решил седовласый майор.

Выбрали солдаты место под большим ветвистым деревом, но только принялись рыть могилу, вышел к ним пастор. «Кого хороним, добрые люди, может отпеть раба Божьего?». Когда же услышал: «Старшину Ленину Моисеевну Варшавскую» тут же сообразил: «Не на том кладбище хороните, добрые люди, ей на другом лежать положено».

При словах этих почернел майор лицом, вытащил из кобуры пистолет и в лоб священника его нацелил: «Не тебе, старая гнида, решать, где нашей героине лежать. А если вздумаешь тронуть ее могилу, я тебя из-под земли достану и на этом самом дереве повешу». Священник задом, задом и назад в церковь, - могилы трогать он вовсе не собирался.

Похоронили боевые товарищи старшину медицинской службы, выпили по чарке за упокой ее души и отправились свою часть догонять. А Ленина осталась лежать на маленьком кладбище под пристроением лютеранской кирхи. И осталась бы там навсегда, но...

Не судьба!

Окончилась война, из Москвы пришел приказ: устроить в городах на вновь обретенных землях братские могилы погибших солдат, а главное – установить всюду памятники советским воинам-

освободителям. Чтоб местный люд не забывал, кто его от фашистов спас!

В Таллинне, как только приказ получили, принялись его выполнять. А тут загвоздка - боев-то за город не было! Думали большие начальники, головы свои ломали и уже собрались, было, Москву запросить, как кто-то вспомнил про санитарную машину, что в центре города перевернулась. Там раненых везли, и все они в аварии погибли. Вот их-то и решено было объявить освободителями Таллина и похоронить на центральной площади. А уж над братской могилой водрузить памятник воину-освободителю.

Сказано – сделано. Отыскали яму, в которую тогда, в апреле сорок четвертого, погибших солдат побросали, но только принялись землю рыть, как объявился лютеранский пастор из соседней кирхи и заявил, что, дескать, одну солдатку из тех, кто в машине перевернулся, на кладбище при кирхе похоронили. Стали разбираться и выяснили: было такое! И старшина медицинской службы по имени Ленина Моисеевна Варшавская была, и санитарной машиной она в тот день управляла, и перевернулась вместе со своими ранеными. С ними же и погибла. Стало быть, не на каком-то там лютеранском кладбище ей лежать положено, а на центральной площади, как героине-освободительнице. Не долго думая, раскопали могилу под старым деревом, вытащили оттуда свинцовый ящик и устроили его в братскую могилу. А над ней бронзового солдата водрузили. Серьезного мужика такого, строгого, с автоматом за спиной.

Так вот и оказалась Ленина в компании молоденьких солдатиков, почти что ровесников. Один с Украины, другой – с Урала, третий – вятский. Ребята - ничего себе, поговорить любили, но больше всего - послушать. Они-то что – деревенские: родился, крестился, свиней пас, подзатыльники от отца получал. Потом в колхозе трудодни зарабатывал, потом война, пуля, и вся биография. Другое дело - Ленина. Городская она. Да не из какого-нибудь города, а из самой Москвы! И в трамвае ездила, и в метро, и в музыкальной школе училась. А главное - самому Сталину цветы вручала! Слушали ее ребята и чудным рассказам ее дивились. Только один солдатик не дивился и все время норовил медсестру подколоть: что это имя у тебя какое-то непонятное, и отчество вроде не русское. И воевала-то ты где? Небось с солдатами по оврагам барахталась?

Обижалась Ленина и капитану жаловалась. Капитан был из поморов, мужчина суровый, неразговорчивый. Но когда старшина меди-

цинской службы ему жаловалась, он брови сводил, глаза хмурил, а потом как рывкнет: «Отставить разговорчики!». Солдаты капитана боялись, и грубости свои прекращали.

Месяц шел за месяцем, год - за годом, а наши герои лежали себе в тишине и покое, и никто внимания на них не обращал. Вспоминали о них лишь дважды в году – на ноябрьские праздники и в День победы. В эти дни там, наверху, перед бронзовым монументом маршировали солдаты местного гарнизона, а потом демонстрировал возле памятника воину-освободителю трудовой народ. Трудящиеся несли флаги, портреты вождей и кричали «ура», начальники произносили речи, а юные пионеры возлагали цветы к бронзовым сапогам.

Вот тогда-то и охватывало наших героев волнение. Даже капитан волновался, и, сдвинув брови, командовал: «Выпрямиться, подтянуть животы, лежать смирно!». Солдаты команду тут же выполняли, а Ленина начинала тихонечко слезу пускать, вспоминая, как она девочкой-пионеркой поднималась на трибуну мавзолея и вручала цветы вождю и учителю товарищу Сталину. В остальные же дни наши герои пребывали в тишине и покое. Покой этот обещал стать вечным.

Не судьба!

Через полвека после того, как советские солдаты освободили Эстонию от немецких завоевателей, в Москве вдруг вспомнили, что и самим освободителям пора восвосяи убраться. Вспомнили, и в одночасье бросили эту малюсенькую страну на произвол независимости. Местные начальники в первый момент растерялись, не зная, что с этой независимостью делать. Вскоре, однако, пришли они в себя, принялись сжигать партбилеты и удостоверения сотрудников КГБ. И еще принялись они бить себя в грудь: мы, дескать, патриоты из патриотов, всю жизнь за независимость боролись и за нее же страдали. Очень почетным сделалось слово «патриот», но вместе с ним появилось и другое слово - ругательное - «оккупант». И, само собой, стали оккупантов всюду выискивать, вынюхивать и отовсюду изгонять. Изгоняли, изгоняли, а когда всех изгнали, спохватились – что же это мы такое наделали! С кем же нам теперь воевать, за что бороться?

Думали эстонские начальники, головы свои ломали и уже собрались, было, Вашингтон запросить, как кто-то вспомнил, что оккупанты-то в самом центре лежат! Не живые, правда, мертвые, но что из того: оккупант, он и мертвый - оккупант! Итак, решили эстонские патриоты вышвырнуть вон мертвых оккупантов, но тут явился лютеранский пастор и говорит, что, мол, негоже мертвецов трогать, лежа-

ли себе столько лет, пусть и дальше лежат. Патриоты, однако, слушать его не стали, темной ночью своротили они бронзовый монумент, и давай под ним землю рыть. Рыли, рыли и отрыли одиннадцать солдат, капитана и старшину медицинской службы.

И снова незадача: куда их деть?

На счастье у капитана объявилась дочь, у одного солдата – сестра, у другого брат, у третьего – кузина. Только у Ленины Варшавской никого не осталось: в боях под Курском погиб ее брат-танкист, в далекой Сибири скончался от воспаления легких отец, не пережил немецкой оккупации ни один из ее родственников в Михаиловке, что близ Диканьки.

Растерялись патриоты-гробокopatели и совсем уже не знали, что делать, как вдруг, откуда ни возьмись, объявился в Таллине странный человек с бледным продолговатым лицом, длинной жиденькой бородой и торчащими во все стороны пейсами. Одет он был в черный лапсердак, на голове у него была черная же широкополая шляпа, выглядел он так, словно сошел со средневековой гравюры, что изображала еврея из Миланского гетто. Что делает здесь этот ряженный? - недоумевали эстонские патриоты. Ряженный, однако, предъявил документ на имя главного раввина всея Руси и потребовал выдать ему... Ленину Варшавскую. Бородой трясет, руками машет, слюной брызжет: «Я все проверил, до десятого колена проверил. Еврейка она, Ленина Варшавская, по всем нашим законам – еврейка. Стало быть, и героиня еврейского народа. И не в чужой земле лежать ей положено, а у себя на родине, в государстве Израиль. Вот я сейчас ее заберу и в Землю Обетованную отвезу». Говорит, а сам все петухом на эстонских патриотов наскакивает. А им-то что, хоть в Израиль, хоть куда, лишь бы долой с родной земли. Короче, увез ряженный Ленину Варшавскую прямехонько в Иерусалим.

Там, на Национальном кладбище, что на горе Герцль, их уже ждали. Похороны старшине Советской армии устроили по государственному разряду: собрались министры, депутаты Кнессета и героиборцы из Советского Союза. Главный раввин Израиля прочел номинальную молитву, профессиональные борцы выразили уверенность, что если бы Ленина не погибла в том, сорок четвертом, то в семидесятые годы непременно стала бы еврейской активисткой, а раввин всея Руси брызгая слюной и размахивая руками, клятвенно заверил собравшихся, что нет больше на Руси антисемитизма. Нету, и все тут!

Герои-борцы при этих словах возроптали: «Как это нет в России антисемитизма? С кем же нам теперь воевать, с кем бороться?»

Наконец, ропот утих, солдаты почетного караула пальнули из своих ружей, завернутую в саван Ленину опустили в могилу и засыпали землей.

Огляделась Ленина на новом месте, и... чуть не потеряла дар речи. Еще бы! Рядом с ней великие сионистские деятели, отцы-основатели государства Израиль, президенты, премьер-министры! Свернулась она в клубок, лежит тихонечко, боится слова произнести и все слушает, о чем это великие мужи меж собой толкуют. А толковали великие о том, как делали историю, как решали судьбы нации, как распоряжались жизнями людей. Но о чем бы не шел разговор, заканчивался он всегда спором: кто из них был самым важным, кто первым сказал «поехали!». Слушает эти речи Ленина Варшавская и думает: «Я-то что таким людям могу сказать? Прожила я на свете всего 20 лет, никогда никакой истории не делала и ничьими судьбами не распоряжалась».

И то правда, устроиться бы ей на соседнем воинском кладбище, где лежит немало ее сверстников, погибших в многочисленных войнах Израиля. Может быть, с ними Ленина и нашла бы общий язык.

Не судьба!

Главный раввин всея Руси клятвенно обещал президенту этой самой Руси похоронить еврейскую девушку – назло эстонскому соседу – именно на Национальном кладбище. И не на каком другом.

Великие же соседи Ленины, всласть наговорившись и до хрипоты наспорившись, обратили, наконец, внимание на новую жиличку. Обратили, и давай расспрашивать, кто она, откуда. Когда узнали, что родом девушка из городка Диканьки – ну не скажешь же, что ты из местечка Михайловка! – принялись дружно кричать: «Эй, Айзик-Меир, Айзик-Меир, тут новенькая появилась, землячка твоя, из Диканьки!». Кричали, кричали - Айзик-Меир был очень стареньким и тугим на ухо – и докричались. «Из Диканьки, говорите. А отца как звали, может, я его знаю? Что? Мойша Бер? Варшавский? Знаю, конечно. Наш был парень, горячий сионист. Умер, говорите, в Сибири, в сорок третьем? Ясное дело, большевики замучили. А ведь как мечтал добраться до Палестины, как мечтал!»

Не судьба!

Константин КЕДРОВ

ПРИНОШЕНИЕ ШЕКСПИРУ

УЯРЬ

- Все разметала буря, кроме снов,
да и от снов осталась только буря.

Корабль куда-то плыл,
потом воронка,
и мы на дне
бермудской круговерти.

Но что это,
дном оказался берег.

Скорей всего
мы выплыли
в тот свет.

- Теперь тот свет - земля,
а мы на этом свете.

- Какая разница,
тот или этот свет.

И здесь, и там
одно и то же небо
и хочется поесть.

А где еда?

- Да вот она,
с ветвистыми рогами.
Стреляй, стреляй!

- Нет, порох отсырел.

- Не порох отсырел,
а плоть бесплотна.
Здесь выстрел - тишина,
а пуля - пустота.
Да и олень
из той матери слеплен,
что наши сны.

- Так значит мы во сне?

- И мы во сне,
и в нас какой-то сон.

- Я снюсь себе...

- А я себе не снюсь
и есть хочу.

- Так что тебе мешает?
Приснись еда!

- Действительно приснилась.
Но есть не хочется.

- Так в этом все и дело.

- О, Господи,
тогда приснись любовь.

- Ну что?

- Присниться не приснилась,
а хочется.

- Наверно, это ад.

- А, может, рай?

- Я разницы не вижу.
То хочешь есть,
но нет еды.
То есть еда,
но есть уже не хочешь.

- И все же
вон красotka на песке...

- И, кажется, она вполне живая.

- И, кажется, слегка обнажена.

- Так что с того?

Мы ей окажем помощь.

- Конечно же, окажем.

Я дыхание

из уст в уста

ей передам,

а ты

дави на грудь.

Нет, лучше я на грудь,

а ты из уст в уста

гони дыхание.

- О Боже, где я?

- Вы в краю бессмертных,

куда и мы

случайно угодили.

- А где мой брат?

- Брат?

Лучше бы сестра.

- Вы шутите?

Но я не знаю, кто вы.

- Кто мы?

Вопрос, конечно, философский.

Я принцем был,

а он мой друг и принц.

- Вы принц,

а я несчастная принцесса.

Корабль, который вез меня и брата,

ушел на дно.

- Дном оказался берег другой страны,

где как-то по-другому.

- Да, по-другому.

С вами я болтаю,
как будто мы
знакомы тыщу лет.
А, между тем,
я вас совсем не знаю.

- Не знаете.
Моя судьба...
А, может быть, не надо?
Священник-океан
нас обручил,
а церковь-буря
нас соединила.

- Нет, это сон. Что ж обручусь во сне.

- А я во сне женюсь на сновиденье
и, может быть,
проснусь холостяком.

- Ты будешь нам
единственный свидетель.

- Единственный,
а нужно ровно два.

- Второй свидетель - небо.

- Что ж, тогда
свидетельствую:
вы жена и муж.
Отныне
едины,
как берег с морем,
как земля и небо.

- Достаточно.
Да будет сей обряд
для нас священен.

- Клянешься?

- Да. На том и этом свете
отныне эта дева мне жена,

а я ее защитник и кормилец
и главное -
всегда любовник нежный.

- Муж и жена на острове нездешнем. А я?

- А ты приснишь другой принцессе.

- Смотрите, принц,
у берега корабль.

- Корабль?

Мы спасены!
Спускают шлюпку
и к нам плывут.

- Смотрите,
там мой брат!

- Скорей сестра!

- Действительно сестра.

- Она двойник?

- Ну да,
на этом свете
прибывшие
всегда меняют пол.

- Теперь я вспомнила,
была я братом,
а он сестрой. Теперь все изменилось.

- Так, стало быть,
и я принцессой был?

- Какая разница?
Всех уравнила буря -
мужчин и женщин,
принцев и принцесс.

- Две свадьбы справим мы
и на корабль,
чтобы опять уплыть
в страну другую.

И если буря
разметает нас,
окажемся мы вновь
на этом свете.

- На этом? Ты хотел сказать -
на том.

- На том,
на этом,
разницы не вижу.
Везде любовь царит,
и океан
мужчин и женщин
так соединяет,
что жизнь и смерть
не может разлучить.

- На этом и закончу
свой рассказ
и запишу его
тростинкой на песке,
чтобы прибой
унес мои
слова
и растворил
в безмерном
океане,
а буря разметала
все
слова.

Все - книга:
море, берег и земля.
Одни читают,
а другие пишут.
И я пишу,
читая и любя.

ИЛИ

Эльсинор

- Тише, умоляю, вас, милорд,
тише.

Сейчас появится призрак.

Вот он уже идет,
как отражение
в черном зеркале.

В его доспехах
не отражается ничего,
а лицо...

Вы когда-нибудь
видели отраженье
на дне
чаши
с допиваемым ядом?

- Вы правы.

Это он.

Только он мог
так свободно
чувствовать
себя в доспехах,
как луна

в собственном сиянии.

Только его плащ
так естественно
облегает тело,
словно облако
обволакивает
луну.

Только на его дланях
железные перчатки
естественны,
словно кожа.

А потом,
разве вы не узнаете
эту походку?

Не он ступает по земле,
а земля
время

от времени
целует царственные
ступни.
И еще
только он
умеет молчать
так красноречиво.
Отец!

Какая тайна вывела тебя
из еще необжитого склепа?
Или ты причислен к лику тех,
кто сразу идет на небо?
Что бы ни привело тебя сюда снова,
я счастлив, что тебя вижу.
Мои глаза давно превратились в слезы,
и если ты их не видишь,
виной тому
не пелена смерти,
отделяющая живых
от мертвых.
Между нами
никогда не будет такого бельма.
Только жидкая соль.
Океан соли.
Им измеряется
моя печаль о тебе.
Пожалуйста, не молчи.
Если ты не можешь
говорить,
дай знак.
Я всегда понимал тебя
с полуслова.
- Добрый Гамлет,
я не могу сказать
тебе ничего,
кроме тайны.
В полдень,
когда я дремал в саду
под кустом из роз,

сладострастная пчела
заползла мне в ухо
и ужалила прямо в мозг.
Я даже не успел проснуться.
Мозг, насыщенный ядом,
превратился в ад.
Ты читал у Данте?
Все круги ада
уместились в моем черепе.
Знай, эта пчела -
Гертруда.

- Отец!

Что я должен сделать,
чтобы смягчить твои муки?

Ты лучший
из всех людей,
каких я видел,
и лучший
из всех,
кого мне предстоит
увидеть,
если даже моя жизнь
обгонит твою смерть
через много лет.

- Никогда никому
не мсти.

Никого не осуждай.
И не обнажай клинок
перед недостойным.

- Отец,
я не могу понять,
слышу я тебя
или мне только кажется,
что ты говоришь.
И если бы стража
не видела тебя
так же ясно,
как я,

я бы усомнился,
что действительно
тебя вижу.

- Ты, как всегда, прав,
мой любимый Гамлет.
Там, где нахожусь я,
нет разницы
между сном и явью.
Иногда люди видят
одни и те же сны,
и это называется
жизнью.

- Ты отвечаешь мне
моими же мыслями,
и я ловлю себя на том,
что вижу тебя таким,
каким хотелось бы видеть
такого благородного человека,
как мой отец,
даже в преисподней.

А ты,
хотя и умер без покаяния,
мог бы пополнить собой созвездия.

Они так похожи
на твои черные доспехи,
словно ты облачился
в звездное небо.

- Прощай,
вдумайся в двойной смысл этих слов:
“Прощай, прощай”.
И постарайся не забыть самое главное.

- Боже мой,
уже рассвет,
и доспехи стали почти прозрачными.
Я уже не вижу тебя, отец.
Что самое главное?

- Прощай...

- Смотрите, смотрите,
принц уже разговаривает с пустотой,
а король исчез так же внезапно, как появился.

Он сгустился из тьмы
и растворился в свете.
Он появился незаметно, как ночь,
и исчез так же незаметно,
как возникло утро.

- Что он вам сказал,
благородный принц?

- Молчите.
Только молчание
похоже на смысл того, что он мне сказал.
Теперь я понимаю,
почему мертвые не приходят.

Их отсутствие
больше говорит о потусторонней жизни,
чем легион призраков и теней.

Клянитесь,
что никто никогда не узнает
о том, что вы видели
или слышали.

- Принц,
клянемся, что мы видели
не больше, чем слышали.

- А что вы слышали?

- Сначала прожужжала пчела,
а потом прокричал петух.
Мы видели, как шевелятся ваши царственные уста,
но слова рождали только тишину.

Иногда казалось,
что стало намного тише,
чем до того, как вы заговорили.
Это была тишина в тишине.

- А что вы видели?

- Мы видели, принц,

что вы что-то видели.
И это что-то
больше походило на ничто,
если бы ничто
имело зримые очертания.
Некая пустота в пустоте.

- Сейчас, когда стало светло,
я уже вообще сомневаюсь,
что что-то было.

Но с другой стороны,
день может скрывать
гораздо больше,
чем открывает ночь.
Не так ли, Горацио?

- Кто знает.
Может быть, слух и зрение
даны человеку,
чтобы не видеть
и не слышать
что-то самое главное.

- А тело,
чтобы не чувствовать холод ада.

- Или теплоту рая.

- Я думаю,
друг Горацио,
что Рай и Ад находятся на земле,
а там таятся
совсем другие сны и иллюзии.

- Не дай Бог
увидеть их раньше отпущенного нам срока.

- Ты, как всегда, прав,
друг Горацио.
Дело на в философии и религии,
а в элементарном чувстве самосохранения.

- К сожалению,
у вас оно полностью отсутствует.

Природа не случайно наделила нас страхом,
а вы, принц,
во всем идете против природы,
нарушая все законы,
которые нам известны.

- Нам ничего не известно, Горацио.
И в этом главная беда,
а может быть, счастье.
Офелия

- Вы так долго отсутствовали в Эльсиноре,
что королевский замок
стал для меня монастырем.

- В таком монастыре
я вполне согласен
быть скромным служкой.

- Ваша любезность
достойная соперница вашей пылкости.

- Ты, как всегда, права,
милейшая из монахинь.
Хотя ты похожа на монахиню
не больше, чем белая лилия
на черный тюльпан.
Или платье невесты
на черную сутану.
Хотя под сутаной
все лилии белые
и у каждой есть
свой тюльпан.

- Вы смеетесь над своей лилией.

- Ты называешь смехом
то, что другие считают печалью.

- Разве бывает печаль при встрече?
Печалются, когда расстаются.

- Я никогда не расставался с тобой, Офелия.
Виттенберг не дальше от Эльсинора,
чем я от тебя сейчас.

- Вы говорите о расстоянии,
лежа на моих коленях.

- Я говорю о расстоянии
между коленями,
которое можно заменить
только собой.

- Я не понимаю вас, принц.

- Конечно!

Ведь я говорю по-датски,
а язык любви должен быть
хотя бы итальянским
или, на худой конец, французским.

- Вы сегодня явно не в настроении.

- Конечно,

мой милый настройщик.
Клавесин расстроен,
и только эти нежные руки
могли бы извлечь из него мелодию,
достойную твоего слуха.

- Хотите, я спою вашу любимую песню:

Не тонет лилия в ручье,
когда плывет к тебе.

Но тонет голос мой в тебе,
и мне не по себе.

Не тонет ива у ручья, когда звенит ручей.

Она ничья, и я ничья, и ты, мой друг, ничей.

Весна окутала поля,
но мне милей всего
венок, который я сплела
для друга моего.

- Твои песни всегда напоминают о чем-то самом главном.
Но о чем именно я не помню.

- Так вспоминайте же скорее.

Гертруда

- Дай я потрогаю губами твой лоб.
Ну, конечно, у тебя жар.
Тебе надо вздремнуть.
Вот твоя любимая шелковая подушка.
Помнишь, как в детстве ты спал на моих коленях.
Ложись и сейчас.

- Чтобы пчела ужалила меня в мозг, как отца?
- О Боже, Гамлет, я опасаясь за твой рассудок.
Ты слишком много читаешь.
Прислуга докладывала, что ты всю ночь
читал Эхила и Еврипида.

- Значит и ночью за мной следят.
- Ты слишком мнителен, как в детстве.
Тебе все время казалось,
что кто-то крадется за тобой с клинком,
и ты оглядывался
через каждые десять шагов.
Мы даже опасались за твой рассудок.
Клавдий любит тебя.
Он всегда говорил мне:
“Гамлет - это высокий ум.
Его ждет великое будущее”.

- У меня нет будущего.
Да и что это такое:
прошлое, будущее, настоящее?
Воспоминанье, ожиданье, переживанье.
Я ни о ком не вспоминаю,
ничего не жду.

- Только переживаешь.
- Пожалуй, уже не переживаю.
Я становлюсь собственным могильным камнем.
А женщины кажутся мне ходячими склепами.

- Даже Офелия?
- Если бы Офелия была склепом,
я давно бы умер,

чтобы быть в ней.

- Ты нахватался в Виттенберге
этих непристойностей?

Раньше ты был таким чистым мальчиком.

- Каждому из нас нужна хорошая кровавая баня.

- Гамлет, ты никогда не был жестоким.
Эта новая черта тоже из Виттенберга.

- Конечно, все плохое из Виттенберга.
Все хорошее в Эльсиноре.
Если бы мир был так прост,
я бы поселился
где-нибудь в третьем месте,
подальше от
Виттенберга и Эльсинора.

- Для меня это слишком умно.
Я всего лишь женщина, Гамлет, и чувствую, что ты
не любишь даже
меня.

- О если бы все было так,
я был бы самым счастливым человеком
во всей вселенной,
если во вселенной,
кроме меня,
есть какие-то люди.

- Значит ты все-таки
любишь свою маму?

- Да!

Так же нежно и горячо, как ты отца.
То есть я хотел сказать Клавдия.

- Ты так легко осуждаешь других.
Неизвестно, как сложится твоя жизнь.

- Жизнь уже сложилась.
Как ты сложилась с Клавдием.
Теперь посмотрим,
как сложится моя смерть.

Впрочем, если жизнь
похожа на смерть,
можно ожидать,
что и смерть
похожа на жизнь
не более чем Клавдий на моего отца.

Премьера

- Пусть актеры сыграют нам пьесу, в которой убит король. Пусть король умрет во сне от серебряной стрелы, пущенной Амуром в ухо из золотого колчана.
- Разве можно ставить такую пьесу после того, как в саду под кустом из роз умер наш благородный король. Это похоже на кощунство.
Ведь еще и сорока дней не прошло.
- Если сам творец ставит в Эльсиноре такие пьесы, то почему мы, его творенья, не можем разыграть нечто в том же духе. За убийство на сцене не судят, хотя и убийства в жизни сплошь и рядом остаются не отомщенными. Не потому ли все так не ладится в Датском королевстве. Восстановим справедливость хотя бы на сцене, если не можем восстановить ее в жизни.
- Какая странная пьеса. Смерть короля от стрелы Амура, пущенной в ухо. Никакой правды жизни. Дикие варварские фантазии. А потом. в чем мораль? Не можем же мы судить амура за преднамеренное убийство. А как нелеп призрак отца в серебряной стрелой, торчащей из обеих ушей. А полуголый амур с женскими грудями, похожий на Гермафродита? А сын короля, явно загримированный под Гамлета?
- Неудивительно, что королеве Гертруде стало дурно во время дурного спектакля.
- Мне кажется, я понял смысл пьесы. Любовь всегда убивает и всегда во сне, потому что сама любовь - это сладкий сон, который прерывается смертью. Отец что-то хотел мне сказать, но я никогда не узнаю, что именно. Впрочем, я догадываюсь, что должен кого-то убить.

- Как же я раньше не догадался! Надо убить себя, не дожидаясь, пока стрела, пущенная Офелией, прикончит меня во сне, как Приама. Возможно, что жизнь не хуже смерти, а смерть не лучше жизни. Скорей всего они равноценны.

- Нельзя предпочитать жизнь смерти или смерть жизни. Пусть монахи погрешают себя при жизни, а мы еще поживем.

- Кажется, я понял, что хотел сказать мне отец. “Прощай” - надо простить пчелу и Амура. Пчела не собиралась никого жалить. Она искала самый прекрасный цветок и нашла его - это мозг отца. А что требовать от слепого Амура с шелковой повязкой на глазах. Его стрелы убивают только тех, кто не любит. Иначе жизнь на земле исчезнет, прервется человеческий род. Благодарю всех за прекрасную игру. Потом вы мне расскажете фокус со стрелой. Полная иллюзия, что она насквозь пронзила череп и мозг и торчит из обеих ушей.

Или

Быть или не быть?

Самое главное в этой формуле -
“или”.

Если я скажу “быть”,
то уже не смогу задавать вопросов.

Скажу “не быть”,
тем более - никаких вопросов.

“Или” - это свобода.

Выберем золотую середину.

Жизнь не лучше смерти.

Смерть не лучше жизни.

Найдем в себе смелость
не подчиняться.

Или - промежуток между
вспышкой молнии
и громом.

Вон как полыхнуло
в полнеба -
или.

Похоже, что Творец
все же обнажает шпагу
перед недостойным.

На днях в море убило
молнией рыбака.
Почему бы моей шпаге ни стать
молнией для Клавдия.
Или пусть остается
в ножнах.

Не человеческое это дело -
выбирать
быть или не быть
или обнажать шпагу.
Все решают боги
или судьба.
“Или” -

Могильщики

- Гамлет опять вернулся в Эльсинор.

- Спешил на свадьбу, попал на похороны.

- Зато в прошлый раз
спешил на похороны отца,
а попал на материнскую свадьбу.

- Странная, однако, смерть.
Она и не тонула вовсе.
Просто плавала, и вода
попала в ухо.

- Разве от этого умирают?

- Вот и доктор говорит, что случай из ряда вон. Хотя умирают от всего. Даже от осенней паутинки, если она внезапно опустится на глаза с маленьким паучком. Последнее, что видел этот бедняга, был маленький паучок, но он, видимо, казался ему размером со слона. Напугался и умер от страха.

- Кого хороните?

- Офелию, добрый принц.

- Когда она умерла?

- Год назад.

- Год назад, а похороны

сегодня.

- Да, мой принц. Это не совсем похороны. Скорее перезахоронение. Сначала думали, что бедная девушка утопилась от тоски после вашего внезапного отъезда. Но потом консилиум врачей представил протоколы, из которых следует, что Офелия умерла от воды, просочившейся через ухо в мозг.

- Разве такое возможно?

- Все возможно, когда организм ослаблен переживанием. А вы знаете Офелию.

- Ужасно, как безжалостна гнилая датская почва. Ее похоронили на болотистом месте для самоубийц. И вот теперь мы извлекли только череп и кости.

- Дайте мне ее череп. Офелия! Неужели эти исчезнувшие уста покрывали меня поцелуями, неужели я целовал тебя в эти пустые глазницы. Ты смеешься надо мной, как все черепа. А, может быть, если смотреть оттуда, так же смешно и пугающе выглядит живое лицо. Прощай, Офелия. Прими мой последний поцелуй в твои пустые уста.

- Осторожнее, принц. Можно заразиться трупным ядом через трещины на губах.

- В таком случае это самый прекрасный яд. Офелия - единственный яд, от которого я хотел бы умереть навсегда.

Поединок

- Защищайтесь, принц. Вы убили мою сестру. Теперь я убью вас или вы меня.

- Поздно, милый Лаэрт. Офелия оказалась очень надежным ядом. Всего три дня назад я целовал ее череп, а сегодня на моем теле трупные пятна. Впрочем, если ты хочешь напоить ядом свою рапиру, мое тело - самый переполненный кубок.

- Небо отобрало у меня мечь.

- Не расстраивайся, Лаэрт. Впереди еще целые горы трупов. Впрочем, это уже не для меня. Все-таки приятно умереть от поцелуя Офелии. Обо все остальном расскажут пчелы.

- Какие пчелы? Он бредит.

- Пчелы, которые жалят мозг через ухо.

- Простите меня, благородный Гамлет.

- Да он и говорил:
никому не мсти,
всех прощай,
не обнажай клинок
перед недостойным.

- Вы достойны.

- Прощай, Горацио. Отец уже здесь. Сейчас, сейчас я пойду с тобою.
Возьми мою руку. Помоги мне подняться, отец. Офелия, Стрела,
Пчела.

- Смотрите, смотрите, три тени. Они удаляются втроем: Гамлет, король, Офелия. Они идут по воде прямо в море. Или это игра грозы в облаках. Да нет же. нет. Это Гамлет, его царственная походка, такая же. как у отца. Только Офелия так легко касалась земли, что казалось, вот-вот улетит на небо. Смотрите, они уже в облаках, нет, еще выше. Прикажите дать прощальный салют из всех пушек. Нет, не надо никакого салюта. Гроза уже началась. Это сама природа салютует уходящему Гамлету.

- Почему уходящему? Приходящему. Гамлет впервые не уходит от природы, а идет к ней.

- К ней? Скорее, с ней.

- Что это? Молния. Серебряный клинок. Гамлет обнажил клинок только перед достойным.

- Приветствую тебя, Гамлет.

- Вот моя шпага.

- Молния ударила прямо в клинок Лаэрта. Какая благородная смерть.

Погибнуть в поединке с Гамлетом.

Я хотел сказать, с грозой.

Теперь я понимаю,
что значит гибель Гамлета.

Конечно.

Вселенная не может
быть собой.

РОМЕО – ДЖУЛЬЕТТА

Джульетта

- Ромео, что это? Говорят, это имя. Но почему меня пронизывает сладкая дрожь, когда я произношу: “Р-р-о-м-е-о”? Я хочу, чтобы это имя всегда звучало рядом с моим. Ромео. Джульетта. Нет. Ромео и Джульетта. Так лучше. А как он выглядит?

- Как все веронцы. Губы, волосы, глаза - все на месте. И то, что ниже, тоже вполне достойно лица. Говорят, что лицо - зеркало души, а я бы сказала, зеркало всего тела.

- И каково же это зеркало? Надеюсь, венецианского стекла?

- Да, но не на дамском столике в дорогой оправе, а в глиняном горниле, где его отлили из пламени и оно еще не застыло.

- Как же смотреть в пламя?

- Берегись, Джульетта. Ты еще не видела ни лица, ни тела, ни даже тени от его гульфика, а уже дрожишь, произнося его имя.

- А говорят, что в прошлом мы могли быть обручены. Ведь когда-то Монтеки и Капулетти роднились в десяти поколениях. Возможно даже, он мой дальний кузен.

- Еще раз берегись, бедная девочка. Твои мысли уведут тебя слишком далеко. Видимо, тебе действительно пора обручиться с Парисом.

- Подумаешь. Что за имя - Парис. Может, мне еще обручиться с античной статуей. Ты видела его?

- Да, и он полностью соответствует своему имени.

- Вот пусть и обручается Еленой Троянской или кто там у него был. А меня зовут Джульетта. Парис и Джульетта - это же смешно.

- Как молодость в тебе играет

и шутит опасные шутки

со своей судьбой.

Когда-то как радостно звучало

сочетанье имен

Монтекки - Капулетти.

Как Дафнис и Хлоя.

Как Рем и Ромул.

- Как Ромео и Джульетта.

- Опять за свое. Ну, где это видано, чтобы влюблялись в имя, не видя человека.

- А кто тебе сказал, что я влюбилась? Подумаешь, всего пять букв “Ромео”.

- Так и “Парис” - пять букв.

- Подумаешь, “Парис”. Но не скажу: подумаешь, “Ромео”

- Какая же ты дурочка, Джульетта. Как будто только от моей груди вчера тебя оторвала. И говорить-то толком не умеешь. А все туда - уа-уа - Ромео.

- Уа-уа - Ромео. Уа-уа-уа-уа-уа.

Ромео

- Как счастлив тот балкон,

который попирают

ее ступни.

Хотел бы я губами

держат карниз

и целовать ступни,

которые и впрямь

могли бы уместиться

меж губами.

- Она из рода Капулетти, а, стало быть,

не твоего полета.

- Подумаешь, Монтекки, Капулетти.

Меня зовут Ромео. Да, Ромео.

- Зачем кричать? Об этом всем известно.

- Да, всем. А как зовут ее?

- Джульетта.

- Джульетта! Повтори еще - "Джульетта".

Ну, как же я не догадался сразу?

Другое имя просто неприлично.

Джульетта

и

Ромео.

Друг для друга

как два крыла д

ля сокола

в полете.

- Послушай, что ты говоришь, Ромео. Сказал же я тебе, она сестра Тибальда.

- О Боже,

будь проклят тот клинок,

которым я убил врага,
который был мне другом.

Да, я убил,
но в честном поединке.

А, стало быть,
на мне нет
черной крови.

Монтекки, Капулетти -
все мы братья
и сестры
от Адама с Евой.

И если Каин Авеля убил,

так что ж,
их дети не должны

родниться

или любить

друг друга?

Да так и род

земной давно б исчез.

Джульетта, я из рода Капулетти.

Взгляни сюда,
я твой жених Ромео

- Жених?
- Ну да,
ведь мы обручены,
когда Луна и Солнце обручились,
когда Адам и Ева
стали вместе,
в раю или в аду,
мне все равно.
Ведь ад стал раем
в день, когда Адам
увидел Еву.
А я тебя,
стоящей на балконе.
- Я так и знала.
Речь его учтива
и благородна.
Он намного лучше,
чем говорила глупая молва.
И если бы носил он имя не Ромео,
а Парис,
его я все равно бы полюбила.
А тут Ромео.

Боже мой, Ромео.
- Джульетта,
я хотел сказать, Луна,
вернее, я хотел сказать,
все небо,
вернее,
небо пусто без тебя,
как без Кассиопеи
Андромеда.
И всех созвездий,
вместе взятых,
звезды -
всего лишь украшение для Джульетты.
Хотя зачем ей эти украшения?
Она сама
небесней всех и звездней.
- Ромео,
даже маленькая часть
твоих речей
переполняет горло.
Ведь в каждом слове,
даже в каждой букве

дыхание горячее
Ромео.
Теперь я понимаю,
для чего
все эти мессы,
громкие хоралы,
собор Петра
и купол выше неба
Все это для того,
чтобы вместить
и передать
звучание -
Ромео.

Сто месс не стоят одного объятья.

Все небо пусто без тебя,
Ромео.

- Хорош, однако,

он уж на балконе.

- А где они?

- Они уже в раю.

Ну, Ромео -

ловкий фехтовальщик.

Орудует двумя клинками.
Один вонзил в сестру,
другой, холодный, в брата.

Смерть и любовь

орудуют

клинками.

Один горячий,
а другой холодный.

Прольется кровь опять,
теперь Джульетты.

Та кровь заката,
эта кровь восхода.

И жизнь, и смерть
нам салютуют кровью.

Склеп

- Фамильный склеп, уютное местечко.
Здесь спрячемся, Джульетта. навсегда.

Нам жизни нет в разлуке.

Так пусть же смерть

нам дарует

любовь.

- Безумен ты,
и я с тобой безумна.
- Безумие помножим
на безумье.
- Ромео на Джульетту.
- Грудь на губы.
- Вино на чашу.
- Голову на ноги.
- Послушай,
мы забыли
обручиться.
- Нет, не забыли,
ты мое кольцо.
Надвинь меня!
- Давно уже надвинул,
и не сниму,
хоть будешь умолять.
- А я и не снимаюсь,
надеваюсь.
Теперь возьмем
одновременно
чашу в руки

и выпьем:

ты меня,

а я тебя.

- Всю до конца,
всего-всего Ромео.

- Теперь я пуст.

- А я тобой полна.

- Сюда идут.

Теперь одновременно
пригубим чашу
с долгожданным ядом.

- Как сладок яд
из уст твоих,

Ромео.

- Из уст Джульетты
яд животворящий.

— Как странно,
чаша опустела,
а жажда усилилась.

Хочу тебя,

Джульетта.

- Так пей меня, Ромео,

до конца.

Глаза мои,
и губы, и все, что
не положено
словами
обозначать,
для уст твоих
Ромео.

- Мои уста сегодня
ненасытны
и переполнены
тобой,

Джульетта.

Яд действует,

и мы давно

в раю.

- В раю.

Но рай -

Ромео.

- Нет - Джульетта.

- Ромео и Джульетта.

Рай в раю.

- Откройте склеп.

Как проржавел замок.

Какое неприличное
сплетенье
двух юных
тел.
Но как они
прекрасны.
Где здесь Ромео?
Кто из них Джульетта?
Сплошная
руконогая
гора.
Попробуйте теперь
определить,
кто здесь Монтекки,
кто здесь Капулетти,
и отделить
Монтекк
от
Капулетт,
от Леды лебедя,
Европу от быка.
У лебедя сто шей,

а у быка...
Не будем говорить,
чего в нем
боле.
Теперь они Ромео
и Джульетта.
А мы по-прежнему
Монтекки - Капулетти.
Любовь детей вражду
преобразила,
и всех соединила
смерть-любовь.

Елена КАЦЮБА*МАРТ*

Размороженный крик петуха
прорвался из небесного курятника
скорлупа снега хрустнула
цыпленок отряхнулся
от трех месяцев зимы
вырос и пошел
печатая трехгранные следы цепочек
Он дрался с голубями
перечил дворникам
объявлял себя первым министром марта
преемником прошлогоднего апреля
провозвестником мая

Март — конверт
поздравительных посланий
небесного ящика
весенней почты
Адресат неизвестен
почтальон беспечен
письмо останется в сумке
согнутого подковой месяца

Март — заспанный брат зимы
обладающий плохой памятью
играющий апельсинами
привезенными бог знает откуда —
с того света
из того света
из Нового Света
из старой тьмы

Elena KAZJUBA

Übersetzung Bernhard SAMES

MÄRZ

Ein aufgetauter Hahnenschrei
brach vom Himmelshühnerstall herab
Schneeschaln rüttelten
ein Küken schüttelte
drei Wintermonate von sich ab
wuchs und ging los
hinter sich dreigliedrige Zehenabdrücke
kämpfte mit Tauben
widersprach Hausmeistern
erklärte sich zum ersten Minister des März
zum Nachfolger des vorjährigen April
zum Vorboten des Mai

März — ein Kuvert
des Glückwunschsreibens
im Himmelskasten
der Frühlingspost
Adressat unbekannt
Postbote unbekümmert
der Brief wird in der Tasche bleiben
des gebogenen Hufeisenmondes.

März — der schläfrige Bruder des Winters
der ein schlechtes Gedächtnis hat
spielt mit Orangen
die Gott weiß woher kamen —
von einer andere Welt
aus einer anderen Welt
aus der Neuen Welt
aus altem Dunkel

А был он прежде
чернобелый
пластроннофрачный
всегда дуэльный
каминнопламенный

Он накручивал шарфом на шею улицу
надевал фракком близлежащую площадь
такую протертую с изнанки
шинами манишек

Весна была совсем близко
Она качалась на коромыслах его плеч
Он собирал ее вздорный плач
на вереницу электричек
чиркал зажигалкой
и скучал...

Если хочешь узнать время
вычти луну из солнца
минуты — суета микромира
а твое время никогда не кончится
ибо сказано в писании:
«Не тестируй своего Господа»
(если, конечно, читать на английском языке)

Doch war er früher
schwarzweiß
pflasterbefrackt
immer duellierend
kaminentflammend

er wickelte die Straße als Schal um den Hals
streifte den Frack über den nahen Platz
linksrum abreibend durch
Bereifung die Chemisettes

Die Frühlingszeit war gänzlich nahe
Sie schaukelte auf den Schwengeln seiner Schultern
Er sammelte ihre nichtigen Tränen
auf die Züge der S-Bahn
rieb das Feuerzeug
und langweilte sich ...

Falls du die Zeit wissen möchtest
ziehe den Mond von der Sonne ab
Minuten sind die Hast des Mikrokosmos
doch deine Zeit nie enden wird
denn so steht es in der Bibel:
„Man soll seinen Herrn nicht testen.“
(natürlich nur, wenn man es in englischer Sprache liest)

МАРШ

Истинный музыкант пренебрегает инструментами,
предназначенными для извлечения музыки из звука.
Рано или поздно он отталкивает странное сооружение,
обреченное на зеркальную черноту,
ввинчивается штопором табурета
сквозь плафоны потолка и полы паркета
прямо в штольни Силезии.
Его замурованному в камне сердцу
ничто не мешает отзываться
руладам Рура и басам Донбасса.
Он выслеживает путь тысячетней капли
сквозь миллиарднолетние пласты породы,
чтобы ударить в лобную кость
миллионнолетнего черепа.
Отныне он гражданин
вольной республики свободных ударов.
Он бьет камнями по гусеницам танков,
фотонами по сетчатке глаза,
улавливает подземные толчки
сквозь кимберлитовые зрачки
алмазной Родезии.
Он изобретает знаки для записи солнечного удара
на нотно-прокатном стане,
удара птицы о стекло,
мотылька о лампу,
боксерской перчатки о челюсть.
Отныне его трехногий, звукосыпучий,
капельноразбегающийся,
построенный в форме гроба для арфы рояль
достоин быть разбит,
чтобы в момент удара перестать
быть инструментом для добывания
всего лишь музыки
из
звука.

MARSCH

Ein echter Musiker vernachlässigt Instrumente,
die zum Zweck der Musik aus Klang erschaffen.
Früher oder später stößt er ein seltsames Gebilde ab,
das verfällt zu spiegelnder Schwärze,
schraubt sich mit dem Korkenzieher des Schemels
durch Deckenstuck und Parkettboden
geradewegs bis in Schlesische Stollen.
Sein in Stein eingemauertes Herz
reflektiert ungestört
Rouladen der Ruhr und Bässe von Donbass.
Er folgt der Spur tausendjähriger Tropfen
durch milliardenjährige Gesteinsflöze,
um an den Stirnknochen
eines millionenjährigen Schädels zu stoßen.
Von nun an ist er Bürger
der freien Republik freier Schläge.
Er haut mit Steinen auf die Panzerketten,
mit Photonen auf die Netzhaut,
bemerkt unterirdische Stöße
durch die Kimberlitpupillen
des diamantenen Rhodesiens.
Er entwickelt Zeichen für die Aufzeichnung vom Sonnenausstoß
auf dem Notenwalzwerk,
vom Stoß des Vogels an die Scheibe,
des Falters an die Lampe,
des Boxhandschuhs an den Kiefer.
Von nun an ist sein dreibeiniger, tönestreuender,
tropfenauseinanderjagender,
in Form eines Sarges für eine Harfe gebauter Flügel
es wert, zerstört zu werden,
um im Moment eines Stoßes aufzuhören,
ein Instrument zu sein für die Gewinnung
bloßer Musik
aus
Klang.

АЗБУКА

Розы сами не растут.
Их создает садовник — конструктор розы.
Он «Р» заберет у грома,
«О» отдаст рот,
«З» закажут замок и загадка,
«А» выдыхает май.

РОЗА —
В ней «Ра» солнца,
«Ор» восторга,
«За» согласия,
«Аз» вязи азбуки.

Аз — это А.
А — каталог интонаций:
А? А! А...
А — это все.
А — это я.
Идет алфавит от всего до меня.
Алая и Белая розы — это А и Б любви.
Далее: Война Глаз, Дар Евы, Желание, Забвение,
Искренности Йод, Кошка Ласки, Мед Неведения,
Опиум Поцелуя, Разорение Сада, Тьма Упрека,
Фарфор Хрупкости, Церемония Чайная, Шепот и Щека.
Ы — знак умножения: розЫ — буквЫ.
Значит переход на ты не сделает тебя одиноким
в розарии азбуки,
где Эхо Ютится и в конце всегда Я.

ALPHABET

Rosen wachsen nicht allein.
Es erschafft sie der Gärtner – der Rosenkonstrukteur.
Er nimmt das „R“ vom Donner,
das „O“ geben ihm die Ohren,
das „S“ bestellen Schlösser und Rätsel,
das „E“ atmet Mai aus.

ROSE –
In ihr ist das „Ra“ der Sonne des Frohsinns,
das „Or“ des Wunder-Ortes,
das „So“, Solo der Versöhnung,
das „Es“ ist Elfe des Alphabets

As – ist ein A.
A – ein Katalog der Intonationen:
A? A! A ...
A – ist alles.
A – bin ich.
So geht das Alphabet von allem bis zu mir.
Aufknospende und blühende Rosen sind das A und B der Liebe.
Und weiter: das Credo der Dinge, Evas Flamme, der Garten im Herzen,
Imagination und Jugend, Kuss der Liebe, Magie der Nacht,
Opium der Passion, Quelle der Ruhe, Stille und Tränen,
die Union der Vereinigung zum Wir,
X – das Zeichen der Vermehrung: Rosen – Buchstaben.
So macht der Übergang zum Du dich nicht einsam
im Rosarium des Alphabets,
wo X- und Y-Chromosom zur Zweisamkeit führen.

АНТОЛОГИЯ МЁДА

А есть ли пол у пчел?
Пчела всего лишь соединяет
растительных Ромео и Джульетту.
Так был архангел Гавриил
носителем пыльцы небесной.
Пчела – учитель липы золотой,
наставница невинности медовой.
Она жужжит свою благую весть.
Ребенок липы в шестигранных яслях
размножен,
он в восковых пеленках созревает,
и все дары волхвов крылатых
с ним от рождения:
и золото, и аромат, и сладость.
В нем утонул безжалостный Египет,
свой желтый глаз сомкнув в остекленевшем
песке,
уснувший в сотах
своих себя хранилищ – пирамид,
где сфинкс – пчела,
и все его загадки –
всего лишь мед столетий,
не для ума,
для губ и языка.

ANTHOLOGIE DES HONIGS

Besitzen Bienen ein Geschlecht?
Die Biene vereint eigentlich nur
die Romeos und Julias der Flora.
So war Erzengel Gabriel
der Träger des himmlischen Pollens.
Die Biene – Lehrerin der goldnen Linde,
Erzieherin der honigsüßen Unschuld.
So summt sie ihre gute Nachricht.
Das Kind der Linde in der Sechskantwiege
gezüchtet,
in Wachswindeln reift es heran,
die Gaben geflügelter Seher
schon bei der Geburt:
das Goldene, das Duftende, das Naschwerk.
Ertrank in ihm das grausame Ägypten,
sein gelbes Auge schließt sich in glasiertem
Sand,
es schläft in Waben
ihrer eignen Gruft – die Pyramide
mit Sphinx als Biene,
und alle ihre Rätsel –
nur Honig von Äonen,
nicht für den Geist –
für Lippen und für Zungen.

ВАРИАНТ

Тогда сотворил Бог зеркало и отразился в нем –
так Адам создан был
и Бог его любил
как самого себя
Дал Бог Адаму зеркало
отразился Адам в зеркале –
так Ева явилась
и любил ее Адам
как самого себя
Посмотрелись Адам и Ева друг в друга
как в зеркало
и появились у них дети
и Ева любила их
больше самой себя
оттого дети любили только себя
и убил Каин Авеля
В гневе разбил Бог зеркало
и развеял по свету
Оттого мы видим мир
не как создал Бог
но как отражает зеркальный прах.

VARIANTE

Und Gott schuf den Spiegel und sah sich in ihm –
so wurde Adam erschaffen
und Gott liebte ihn
wie sich selbst
Gott gab Adam den Spiegel
sah sich Adam im Spiegel –
so erschien Eva
und Adam liebte sie
wie sich selbst
Es schauten sich Adam und Eva an
wie im Spiegel
und sie bekamen Kinder
und Eva liebte sie
mehr als sich selbst
darum liebten die Kinder nur sich selbst
und es erschlug Kain Abel
Voll Zorn zerschlug Gott den Spiegel
und streute ihn über die Welt
Darum sehen wir die Welt
nicht wie sie Gott schuf
sondern wie sie der Spiegelstaub zeigt.

Семён ГУРАРИЙ

плен
пустоты -
тяжёлый
плеск
минут,
отравленных
покоем,
тлен

Simon GOURARI

gefangenschaft
der leere –
beschwerliches
plätschern
der minuten
von der ruhe
vergiftet
moder

Сумерки,
таинственная вязь
парящего мгновения,
что слышит,
как стынет площадь,
уставая
копить подробности,
внезапно и шутя,
что вырастают из горбатых улиц,
пронзая взгляд
созвучием нестройным
далёких облаков,
осколков смеха,
всхлипов тормозов,
а также зелени,
что плаваясь и вздыхая,
туманный поворот в себе таит,
откуда,
наказанием грозя,
вот-вот автобус вынырнет
и увезёт тебя.

Dämmerung,
geheimnisvolle Bindung
des schwebenden Augenblicks,
der hört,
wie der Platz abkühlt,
ermüdend,
Kleinigkeiten zu sammeln,
überraschend und geistreich,
die auf buckligen Straßen wachsen,
den Augenblick durchbohrend
in unharmonischem Einklang
mit fernen Wolken,
splitterndem Lachen,
schluchzenden Bremsen,
so wie das Grüne,
das schmilzt und Atem schöpft,
neblige Abbiegung in der Sicht versteckt,
von wo
die Strafe droht,
und bald taucht der Bus auf
und bringt dich weg.

Манеры невесомости -
манёвры вальса мерных дятлов,
что бьются с траурною вестью вглубь вестибюля.

Манёвры вальса -
окрики окраин о тайном сговоре,
о лютости прилюдной, о разладе.

Окрики окраин -
пустыня пустяков.

Пустыня пустяков -
закопанная в дым окрестность.

Закопанная в дым окрестность -
круг кроткого единогласного бессилия.

Круг кроткого единогласного бессилия -
погоня поговорок в передовицах газет
за славными делами работников погромов.

Погоня поговорок -
брезгливое благотерпение телезрителей
к терпкому аромату арестов и убийств.

Брезгливое благотерпение -
пляшущие пляжи беженцев
в очередях за питьевой водой...

Die Manieren der Unwägbarkeit –
Die Manöver des Walzers der rhythmischen Spechte,
die mit trauriger Nachricht tief ins Vestibül hinein klopfen.

Die Manöver des Walzers –
Die Schreie der Randorte über heimliche Abmachung,
menschliche Grausamkeit, Uneinigkeit.

Geschrei der Randorte –
Die Wüste der Kleinigkeiten.

Die Wüste der Kleinigkeiten –
Die in Rauch vergrabene Umgebung.

Die vergrabene Umgebung –
Kreis der sanftmütigen, einstimmigen Kraftlosigkeit.

Kreis der sanftmütigen, einstimmigen Kraftlosigkeit –
Die Verfolgung des Sprichwortes in Leitartikeln
Nach ruhmvollen Taten des schaffenden Pogroms.

Die Verfolgung des Sprichwortes –
Die widerwillige Duldsamkeit der Fernsehzuschauer
des herben Aromas der Arreste und Morde.

Die widerwillige Duldsamkeit –
Tanzende Strände der Flüchtlinge
In Schlangen zu trinkbare Wasser.

То был не дождь!

В распахнутые окна
предчувствие слепяще ворвалось
и захлестнуло музыку.
Что звуки фортепиано -
всего лишь звуки.
Их нарочитое лукавство,
столкнувшись
с саднящим вероломством памяти,
на полуслове замерло.

То был не дождь?

Зелёное неистовство ветвей
раскачивало мир
и в нетерпении изнывало,
чтоб ты вошла
и примирила музыку с дождём.

То был не дождь...

Das war nicht der Regen!

In aufgerissene Fenster ist
blendende Vorahnung eingedrungen
und hinzugezogen Musik.
Was sind die Klänge des Klaviers?
Bloß die Klänge.
Ihre absichtliche Hinterlistigkeit,
zusammengestoßen mit
quellendem, treulosen Andenken,
auf Halbwort gestockt.

War das nicht der Regen?

Die grüne Raserei der Zweige
hat die Welt in Schwung gebracht
und vergeht ungeduldig,
dass du rein kommst
und versöhnst
Musik und Regen.

Das war nicht der Regen ...

Л Е С

Нюансы зелени -
двуличный гул
затей игривых, проржавевших спален,
капкан сочувствия
где в сотах горьких грусть грызя,
топорщятся глухие деревья.

Нюансы зелени -
затишье междометий,
среди среды средневековой
список спин,
ровесников моих-твоих,
готовых-не-готовых
совпасть с наивностью обложки
под названьем *л е с*.

Нюансы зелени -
рукоплесканий рынок,
где ходкий хмель,
стыдясь и суровея,
остывшее безумное брожение бранит,
что тщетно двигалось,
казалось бы вперёд,
лгало себе,
себя и предавало,
и оглянуться не успело,
как зельем зелени
опутано, опьянено навек,
оставив в назиданье нам
безмолвье, неподвижность
и нюансы.

WALD

Nuance Grünes –
heuchlerisches Stimmengewirr
leichtsinniger Einfälle der durchrosteten Schlafzimmer
die Falle des Mitgefühls,
wo in Bitterscheiben, knackend vor Schwermut,
die tauben Bäume sich sträuben.

Nuance Grünes –
Stillstand der Empfindungsworte
inmitten mittelalterlichem Milieu
der Rücken Liste,
unserer Altersgenossen,
die bereit sind ... und nicht bereit
zusammenzufallen mit Naivität
unter dem Titel: *Wald*.

Nuance Grünes –
ein Applausmarkt,
wo gängiger Rausch
sich schämt und härter wird,
und die abkühlende, verrückte Gärung schilt,
die sich umsonst bewegte – scheinbar vorwärts,
die sich selbst belogen hat
und selbst verraten,
und es nicht geschafft hat umzudrehen,
wie durch Giftkraut, grünes,
umwickelt, berauscht für immer
und hinterlassen hat, lehrhaft für uns,
Stille, Unbeweglichkeit
und die Nuance.

В Е Н Е Ц И Я

...жилец бронхитного купе
калякает уныния диктант
и тост заученный вполголоса
во здравицу святой покорности
произнести не смеет

...знаток разбойничьих подолов
листает нетерпенья каталог
и лихо штопает пожары
на дряхлом глобусе

...ярмарки поющая гравюра,
глотающая нечётные числа
и пену с очередей

...мания надзора теней
в прирученных переулках

...кружевная помеха
разуму

...знак тождества

...венец Венеры

...вены

...В

...

VENEDIG

... mieter des bronchialen abteils
schwätzt das diktat der verzagtheit
und hat keinen mut
ausgeübten trinkspruch halblaut
auf heilige ergebnheit auszubringen

... kenner räuberischer röcke
blättert katalog der ungeduld um,
und mit gewandtheit stopft die brandstätte
den altersschwachen globus

... singende gravur des jahrmarkts,
der ungerade zahlen schluckt
und schaum von schlangen

... manie der beaufsichtigung von schatten
in zähmenden gassen

... verziertes hindernis der vernunft

... zeichen der identität

... krone der venus

... venen

... v

...

Michael KRÜGER

RUSTSCHUK / DONAU

Nach Rustschuk wollten wir fahren,
das zernagte Städtchen am Fluß,
um den Mann zu finden, der gesagt hat:
„Jetzt schneiden wir ihm die Zunge ab.“
Aber es ist Winter. In Sofia dämmern
ungesellige Typen an den Straßenecken,
von eiskalter Schwermut gebeutelt.
Ein berauschter Konditor hat im Zentrum
Eine Kirche vergessen, jetzt wird sie
Von einem Blanken Knochen bewacht.
Nur Wärme, sagt die heilige Yvonne,
hat ein Monopol auf Liebe.

Eben noch sah der Fluß aus wie fließendes Blut,
das einen Körper mit trüber Haut verlässt,
dann hatte Schnee die Straße blockiert,
der Flügel einer weißen Taube wies uns
den Weg. Angeblich hat Alexander der Große
hier eine schwarze Hirschkuh erlegt.
Später kamen die Mönche mit steifen Bärten,
um von den Bienen die orthodoxe Liturgie
zu erlernen. Die Kirchen Väter summen
noch immer unter dem Schnee: jedes Gebet
klingt wie das Schneiden eines sanften Messers.

Am Rand eine Schneesyndagoge, davor schüttelt
ein Baum seine kyrillischen Äste.

Unter uns soll die Donau fließen.
Ein lautloses Schiff bringt den Schnee
Zum Schmelzen ans Schwarze Meer.
Am Steuer steht Penka, der wortreiche Engel,
wie Eiszapfen fallen die Worte ihm aus dem Mund.
Heute noch nicht, morgen, aber wer sagt uns,
dass die Zeit zurückkriecht in die weiße Uhr.
Wir beneiden den Schnee um sein Schweigen.

Михаэль КРЮГЕР**РУСЧУК НА ДУНАЕ***Пер. Ирены ЛЕЙН*

На Русчук хотелось нам двинуть,
в городишко худой на реке,
чтоб найти человека, сказавшего:
«Вот теперь мыотрежем ему язык».
Но зима в округе. По Софии кружат
нелюдимо тени, подпирают стены
и исходят тихо ледяной тоскою.
Там хмельной кондитер бросил
прямо в центре, позабывши, церковь,
старый доходяга нынче сторожит.
А со слов Ивонны, заступницы Ивонны,
лишь тепло имеет право на любовь.

Но гляделась река, как текучая кровь,
так она покидает свое серокожее тело,
и к порогу упал, просто лег поперек снег,
голубь белым крылом указал нам дорогу.
Говорят, Александр Великий тут
наповал завалил черношерстую олениху.
Говорят, чернецов бородатых – рой пчел
привечал, обучал православной молитве.
И сегодня гудит в церкви старый канон,
хоть под ласковым снежным покровом,
нежно режет ножом по живому.

А на самом краю синагога в снегу
и в ознобе трясется кириллица веток.

Из-под ног уплывает Дунай.
Снег сплавляют на судне безмолвном
чтоб расплавить его в Черном море.
Управляет всем Пенка, несмолкающий ангел,
слова как сосульки сыплет ее неумный рот.
Не сейчас, может завтра, да кто его знает,
обратно в часы белоснежное время вползет.
Мы завидуем снегу в его умолчанье.

РУСЧУК НА ДУНАЕ

Пер. Ильи САМОЙЛЕНКО

Хотели мы в Русчук поехать,
в захудалый речной городишко,
и найти того, кто сказал:
«Отрежем язык мы ему».
Однако, зима. В Софийских закоулках,
спасаясь от ледяной тоски,
снуют бродяги в поисках добычи.
Хмельной кондитер в забыты
у кирхи спит: так охраняет
он собор – своим теплом.
Словно по заветам святой Ивонны:
лишь теплота сравни любви.

А тут ещё словно кровотокающая река,
прорвав оковы смутных берегов,
заполонила снегом почерневшие дороги.
Но голубиное крыло
белеюще указывает путь
туда, где Александр Великий
прикончил черношерстного оленя.
Позднее появились там монахи
с негнушимися бородами,
они с пчелиным трудолюбием
учили православные псалмы.
Те голоса Святых Отцов
в соборе зимнем и поныне
вполголоса звучат:
и каждая молитва как ножом
морозный воздух нежно пререзает.

У края снежной синагоги, дерево кириллицы,
в ознобе ветками трясёт.

Дунай, в стремлении неукротимом
истаять в Чёрном море,
несётся молчаливым снежным кораблём на юг.
Словоохотливая, ангельская Пенка у руля
застывшие сосульки слов простужено роняет.
Нет, не сегодня, и не завтра, и неизвестно,
кто нам всё расскажет, что время вспять ползёт давно
И что завидуем мы снежному безмолвию.

РУСЧУК НА ДУНАЕ

Пер. Е. УЛАНОВА

На Русчук мы хотели поехать,
в тот израненный город речной
и найти, кто сказал:

«Мы вырежем этот язык».

Но зима. И в сумраках Сóфии

по углам нелюдимые типы

трясутся в тоске ледяной.

И забытую в центре церквушку

не кондитер хмельной,

а скелет бережёт.

Но теплу лишь покойно в любви

– так сказала святая Ивонна.

Вот только река казалась текущей кровью,

что с кожей безжизненной тело теряет,

как снег всю дорогу засыпал,

и словно голубиным крылом

нам путь указал.

Не здесь ли Александр Великий

погубил чёрную мать-олéниху.

А потом и монахи явились с клочками бород

православным молитвам у пчёл поучиться.

И поныне под снегом

жужжание их слышно:

Как кинжал рассекает воздух

звучание их молитв.

На краю синагога затерялась в снегах, и трясясь

тянут деревья к ней ветки кириллицы.

А под нами Дунай протекает.

И безмолвное судно влачит растопить

белый снег в Чёрном море.

У руля стоит Пенка – ангел речистый,

как сосульки слетают слова с губ.

Не сегодня, но завтра, кто скажет нам,

что время отползает в белые Часы.

Мы завидуем молчанию снега.

Àxel SANJOSÈ

UNTERM STIEFMOND

Wir hatten ein Heim, doch das Heim war weit,
wir kannten den Weg, aber es gab davon zwei,
wir sahen die Dörfer (es war nur der Rauch),
wir luden zum Tanz, und die Tänzer waren taub,
wir schmiedeten Gold, übern Marktplatz kam Sand,
wir hielten uns Rinder, die fraßen Aas,
wir fanden Steine, sie ergaben keinen Kreis,
wir wussten die Farben, doch das Licht war zu schwach,
wir sprachen die Worte, doch die Dinge waren falsch,
wir hatten den Winter, und Winter war bald.

Аксель САНХОЗЕ**ПОД НЕРОДНОЙ ЛУНОЙ**

Пер. Ирены ЛЕЙН

У нас был дом, но дом был там,
мы знали путь, но их стало два,
мы видели села (но это шел дым),
мы звали в круг, да танцор был глух,
мы ковали металл, рассыпалось в пух,
мы держали скот, только он жрал прах,
мы видали камни, да вот не в кругах,
мы знали о красках, но свет не нашли,
мы играли в слова, да дела не шли,
мы ждали зиму, и зима была вот.

ПОД ЧУЖОЙ ЛУНОЙ

Пер. Ильи САМОЙЛЕНКО

Мы имели дом, да далеко,
мы знали, куда держать путь, да дорог было две,
мы видели жилища (да лишь следы дыма),
мы приглашали на танец, да глухих,
мы ковали золото, да продавали песок,
мы держали скот, да жрал он падаль,
мы находили камни, да они не соединялись в круг,
мы различали краски, да свет был слабоват,
мы громыхали словами, да были неверны в делах,
мы жили зимой, от зимы к зиме.

ПОД ФАЛЬШИВОЙ ЛУНОЙ

Пер. Е. УЛАНОВА

Мы имели дом, да был он вдали,
Мы знали путь, но найти не могли,
Мы видели сёла (но это был дым),
Мы шли танцевать, но только с глухим,
Мы золото лили, но всё в песок,
Мы скот держали, да шло не впрок,
Мы камни собрали, но круг не смыкался,
Мы знали все краски, но свет слабым остался,
Мы искали слова, только вещи нам лгали,
Мы были в зиме, и зиму не ждали.

ПОД МАЧЕХОЙ-ЛУНОЙ

Пер. Р. ВАЙНЕРА

Мы помнили дом, но далёк был дом,
мы знали свой путь, но два пути дано в нём,
мы видели сёла (это был только дым),
мы звали плясать, к танцорам зывали глухим,
мы злато ковали, что дешевле песка,
мы скот содержали, что падаль стал жрать,
мы камни нашли, из них круга не собрать,
мы краски узнали, зато свет был так слаб,
мы жили словами, но в делах была лишь фальшь,
мы прожили зиму, вновь вскоре зима.

[...]

Kam die Beschriftung der Dinge.
Aus Stahl schlugen wir Schilder mit Nägeln
den Bäumen an, den Brücken, den Büchern,
brannten den Tieren die Namen ein.

Konnten sie später nicht mehr entziffern,
versuchten mit Gesten,
mit Hochziehn der Brauen daran zu erinnern,
gaben auch dies auf.

Haben dann in höchster Willkür gesammelt,
getürmt zu Halden, was wir fanden,
immer vereinzelter aber,
immer ungelenker unseren Nachlass besorgt.

Пер. Е. УЛАНОВА

Обозначили вещи.
Таблички стальные прибили гвоздями
к деревьям, мостам, даже к книгам,
животным прижгли маркировки.

Но позже названия вдруг позабыли,
пытались руками,
бровями, высоко их поднимая, чтоб вспомнить,
но всё без успеха.

Тогда, что нашли, в беспорядке собрали,
и взгромоздили в высокие кучи,
но как всегда одиночки,
всегда простачки нас сберегут от ошибок.

Пер. Ирены ЛЕЙН

Всему дали названья.
Прибили бляхи из стали гвоздями
к деревьям, к мостам и книгам,
клеймом прижигали каждого зверя.

После сами же смысл потеряли,
объяснялись на пальцах,
вспоминали, сердитую бровь задирая,
не смогли разобраться.

А теперь уже без разбора сгребаем,
гребем до кучи, что обнаружим,
поодиночке все чаще, все неуклюжей
наше наследство мучим.

Пер. Р. ВАЙНЕРА

Были вещи помечены.
Из стали выбили бирки
деревьям, на мосты, и на книги,
выжгли клеймом имена зверям.

Позже их уже не расшифровать,
жестикулируя,
высоко вскинув брови, пытались вспомнить,
но оставили это.

Затем дикий произвол разыгрался,
что находили, шло в отвалы,
но, как всегда, самый отверженный, неуклюжий
наше наследство хранит.

DACHAU

Malerisch, der Raureif.
Abends auch (hinterm Moor)
der Sonnenuntergang.
Montags geschlossen.

ДАХАУ

Пер. Ирины ЛЕЙН

Красочно и благодать.
Вечерами (за болотом)
солнце гаснет как всегда.
Понедельник – выходной.

ДАХАУ

Пер. Ильи САМОЙЛЕНКО

Живописно, пепел изморози.
Вечерами за болотом
солнечный закат.
Кроме понедельника.

ДАХАУ

Пер. Р. ВАЙНЕРА

Красиво, всё в инее.
Вечерами (за топями)
лишь солнечный закат.
В понед. закрыто.

ДАХАУ

Пер. Е. УЛАНОВА

Искрится изморозь.
А за болотом
Заката жар.
Только не в понедельник.

BRUNNEN IM KREUZGANG

Schaut jemand hinab,
schaut jemand vielleicht hinab und wirft
und wirft einen Kiesel,
zwei, und gedenkt, oh gedenkt da des Lärms,
kein Echo, nein, nein,
Verdammnis, nein,
der Sphärenklang, ein Folterschrei,
nein, tausend mal tausendmal,
Phräsensklang, klang klang klang.

КОЛОДЕЦ В МОНАСТЫРЕ

Пер. Ирины ЛЕЙН

Бросит взгляд вглубь,
бросит кто-нибудь взгляд вглубь и метнет,
и метнет круглый камень
или два, памятуя о всплеске, ожидая ответа.
Но нет эха, нет, нету,
проклятие, нет,
там лишь музыка сфер как пыточный вопль,
нет, лишь тысячи тысяч и миллион,
фрез фраз лязг звук звон звон.

КОЛОДЕЦ В КРЕСТОВОМ ПОХОДЕ

Пер. Е. УЛАНОВА

Взглянет кто-то вниз,
взглянет возможно кто-то вниз и бросит
и бросит бульжник,
два, и напомнит, о напомнит здесь шум,
не эхо, нет, нет,
проклятье, нет,
небесную музыку, пыточный крик,
нет, тысячу раз тысячу раз,
фрезы визг, визг визг визг.

Die Zeit, heißt es,
aber es ist nur
der Wechsel des Lichts.

Einmal sahen wir Möwen:
Wir stellten uns das Meer vor.
Einmal sahen wir keine Möwen:
Wir stellten uns das Meer vor.

Gelassenheit
ist das Gegenteil
von Zeit.

Behandle das wie frischen
Rosmarin.

Пер. Ирены ЛЕЙН

Времени нет,
есть всего лишь
изменившийся свет.

Раз увидев чаек,
мы представили море себе.
Не увидев чаек,
мы представили море себе.

Лишь спокойствие
противостоит
времени.

Так цеди его, как пряный
розмарин.

Пер. Ильи САМОЙЛЕНКО

Мы называем - время,
а это лишь
изменение света.

Увидев чаек,
мы воображали море себе.
Но и без чаек
мы воображали море себе.

Противоположность
времени –
невозмутимость.

Вдыхай её,
как свежий розмарин.

Пер. Е. УЛАНОВА

Что временем зовём,
то это только
простая смена света.

Однажды чаек увидав,
мы живо представляем море,
однажды чаек не увидев,
мы живо представляем море.

Невозмутимость
есть времени
соперник.

Цени её как свежий
Розмарин.

Александр АНДРЕЕВ

МИФЫ АМАЗОНКИ

Дорог здесь нет, и не будет никогда. Есть только эта длинная, самая длинная в мире, река. По ее неспешным водам с каждой милей проваливаешься все глубже в брешь цивилизации.

Амазонка... Река-мистификатор. Огромная, неприветливая, мутная...

Поражаясь ее ширине, в голову и прийти не может, что берега ее - вовсе не берега, а острова. За ними, если заглянуть внутрь джунглей, опять та же река с берегами, а за ними опять река. И так до ста километров в период высоких вод.

Называемая индейцами „Королевой рек“ (Парана Тинго), река получила сегодняшнее имя из-за отчаянно сопротивлявшихся конкистадорам местных женщин, напомнившим цивилизованным завоевателям греческий миф.

Наше судно уже третий день таранит течение своим безупречным профилем, поднимая волну, которая забирается далеко на низкий берег, тербит тонкие стволы деревьев и белой пеной прокатывается под редкими домишками на сваях. Местные жители, вышедшие на мостки, безучастно смотрят на наш белоснежный лайнер. Вместо приветственных жестов – поднятые в нашу сторону кулаки: мы богатые - они бедные. И наше судно - напоминание этого несправедливого приговора судьбы. Там, в сколоченных из фанеры халупах, люди могут позволить себе немного мяса только на праздники. А в наших бортовых ресторанах каждый прием пищи заканчивается тем, что несъеденные бифштексы, фрикадели, креветки, филе окуня, и прочие деликатесы - выбрасываются за борт, предварительно пройдя через доргоущую установку по измельчению продуктов.

Вообще-то, бортовые лекторы, артисты, фотографы или журналисты обычно обедают в *лидо* на восьмой палубе. Здесь не обязательно втискивать себя в пиджак и душить галстуком, особенно в эту тридцатиградусную жару. Но главное – свобода выбора: буфет, из которого можно взять то, что приглянется, а не блуждать взглядом по страницам меню. Здесь можно громче смеяться, к чему располагают шутки артистической братии, снимающихся в мыльной опере „Корабль мечты“ („Traumschiff“). А мне предстоит запечатлеть ее незабываемые моменты.

Снимают „мыло“ обычно в студии, и уже наш первый съемочный день показал правильность такого недорогого варианта.

Ночью прошел ливень, и утреннее солнце купалось в густом тумане, поднимавшимся с поверхности реки. Не знаю, что показывали приборы влажности, но на наших лбах собрались тяжелые капли пота, будто мы парились в турецкой бане, и я боялся, что мой Сапон не выдержит этого испытания. Еще хуже обстояло дело с актерами, на чьи лица грим упорно не ложился, а костюмы тут же становились мокрыми и прилипали к телу.

Пока на берегу ставили штативы для камер, расставляли плетеные стулья и белые пластиковые столы, мы сидели на песке в тени деревьев, поглядывая на лагуну – а не прыгнуть ли в воду? Наш бразильский гид что-то сказал о желтой лихорадке, и желание освежиться тут же пропало.

Гид был очень серьезным человеком со смуглой кожей и смешным именем: Дойдой (Doidoi). Поначалу я и не знал насколько оно смешное, но вечером в баре Дойдой перевел мне его смысл и впервые улыбнулся.

Дойдой означало „ой-ой“. Оказывается, в Бразилии нет ограничения в выборе имен. Здесь ребенка могут назвать „Борода Иисуса“, „Ведро цемента“ или более грозно: „Ствол ружья“. Дойдой уверял, что в Бразилии имя может быть целым предложением, например: „Проходящая мимо поющая Мария“; или еще хлеще: „Иосиф, который женился в коротких штанах“.

Имя в Бразилии играет большую роль, чем фамилия. Но самое главное, имя, данное при рождении уже нельзя изменить, ни под каким предлогом. Чуть ли не единственным исключением стал молодой

бразилец, которому суд разрешил изменить имя Гитлер на не менее запоминающееся Адольфо.

После этого экскурса в обычаи бразильцев, я начал спрашивать при встречах с местными жителями их имена и был глубоко разочарован ответами: Антонио, Хосе, Паоло...

Дня через два, когда „Европа“ встала на якорь, чтобы устроить охоту на крокодилов, мы с Дойдой на резиновой лодке отправились фотографировать обезьян, чьи крики по ночам вносили в нашу жизнь ноту тревожного романтизма. Ведь вне нашего корабля, этого стального щита, наша жизнь здесь не стоила бы и цента. И об этом нам напоминал отчаянный крик из темноты. Он несся с пятидесятиметровых деревьев, где проходила другая жизнь, никак с нами не связанная, не регистрируемая нашим слабым зрением, поэтому называемая - крошечным мраком.

В этой невидимой жизни зверей, бабочек, растений была любовь и ненависть, те страсти, права на которые человек незаконно всегда хотел монополизировать. Ночные уханья, жужжания и свист был ответом на полную несостоятельность наших притязаний. Да, есть другой закон, справедливо называемый законом джунглей.

Преодолев первый „берег“ Амазонки, мы вылетели в широкую протоку, заросшую лиановыми зарослями. Мощный мотор нес нас мимо причудливых деревьев, но мне было не до красот Амазонии. Меня пронизывал холод. До костей! Я и не предполагал такой наглости от природы: практически экватор, а в футболке можно дать дуба!

Наконец обороты мотора упали, и он завыл на низких нотах. Однако ожидаемого берега видно не было. Вместо него было беспредельное болото, и все, что видел глаз – была вода, залившая казалось весь земной шар. В воде стояли деревья, дома, черные с длинными рогами коровы, и даже птицы, не найдя суши, устроились на коровьих хребтах. Где она была Земля обетованная, не знаю, потому что даже место для ночевки скота было поднято над водой на сваи. Пересекая нам дорогу, прошел небольшой катерок с человеком и двумя быками на борту.

Следующий день принес сюрприз. По громкой связи объявили о том, что будет организована рыбалка, а желающие искупаться могут лезть в воду на подготовленном пляже. Место было замечательным.

Туристы разбрелись по песчаному берегу, но все же не так далеко от барбику. Я тоже нашел симпатичную заводь, и вошел в ее прохладные воды, млея от счастья купаться в этой великой, самой большой на земле реке.

– Эй, Александер! – это был голос Дойдой, котрый подходил ко мне на резиновом „зодиаке“ с десятком туристов на борту. – Осторожно! Тебе придется перейти на другое место. Здесь запланирована рыбалка.

– Правда? – мне не хотелось выходить из воды, – а что, тут есть рыба?

– Да, разумеется. Пираньи!

Только тут я заметил, что общество в зодиаке действительно было оснащено удочками, и все смотрели на мою торчащую из воды голову-поплавок, как на наживку для безжалостных рыб.

Я попятился к берегу и был несказанно удивлен, что тут же на моих глазах была вытащена первая блестящая красивая рыбка с выступающими вперед зубками. Так рухнул миф о кровожадности пираний, способных съесть за пару минут целую корову. Пираньи нападают на крупных животных только в период низких вод, когда они „звереют“ от голода.

Второй миф о кровавых амазонских крокодилах рухнул в тот же вечер. Когда стемнело, а ночь на экваторе спускается с небес с быстротой молнии, мы, взяв ручные фонари, отправились на охоту. Главным охотником был европеец по имени Готтфрид, проживший на Амазонке двадцать лет. Он сидел на носу „зодиака“ и светил фонариком вперед по ходу движения. Честно говоря, мне было страшно за него, поскольку он почти свисал с носа и мог в темноте налететь прямо на морду крокодила. Готтфрид относился к числу тех смельчаков, которые пренебрегают оружием, рассчитывая только на свою ловкость. Фонарик был ему нужен, чтобы ослепить животное, едва выступающее из воды. Но как он собирался его поймать, было для меня совершенно невероятным делом.

Через час блуждания по ночному болоту, мы потеряли надежду и повернули к судну. И именно на развороте Готтфрид вдруг встрепенулся, что-то крикнул на непонятном мне языке и из черной воды потянул на себя невидимое существо. Все в лодке автоматически плюхнулись с бортов на дно, заслоня от меня ловца. Я был сбит с толку: где же крокодил? Наконец, я разглядел его. Крокодил висел в вытянутой вперед руке „укротителя“ и походил на акселерата- ля-

гушку. Нос его был крепко сжат ладонью Готтфрида, так что бояться за жизнь бывшего европейца не стоило. Скорее крокодилы, называемые здесь кайманами, могли бояться встречи с этим человеком.

С того вечера мое преклонение перед охотниками за дикими орхидеями слегка поутихло; особенно в его голливудском варианте, когда каждый шаг охотника на экране сопровождается убийственно-ничиным взглядом шестиметрового крокодила.

Наконец, настал день великого преображения. Я считал, что чем дальше мы уходили от океана в тропические леса, тем дремучее они будут. Но ошибся. На середине пути к нашей конечной цели - Икитосу, вдруг из джунглей возник настоящий город: с большими дорогами, светофорами, парками, стадионами... Манаус был построен в пору нового клондайка, когда автомобили только-только примеряли последнее изобретение человечества - резиновые колеса. Точнее колеса из каучука. Так заштатный городишко превратился во второй по величине город Бразилии, в оазис роскоши новых фазендейров. В этом можно было бы сомневаться, если бы не вещественное доказательство, стоящее как монастырь на самом высоком холме – пестрый как наряд индейца, городской оперный театр.

Как ни прекрасно строение этого очага культуры, оно все же разрушило мой последний миф о девственности лесов Амазонки.

Когда послеобеденное раскаленное солнце чуть спускалось к горизонту, мы с друзьями брали лодку с моторами Honda и выезжали осматривать джунгли в поисках ленивцев, обезьян или редких диковинных птиц. Но все же больше всего меня удивляли люди. Обычные люди, живущие в месте слияния Амазонки и Рио Негро, воды которых не смешиваются.

Как-то мы остановились у домика на сваях, в который я обязательно хотел заглянуть. Как живут здесь люди?

Жилище оказалось совсем небольшим, состоящим только из двух крошечных комнат, в которых жила семья: двое взрослых и двое детей. Из мебели были только три гамака. Все! Ни стола, ни стульев, ни стекол в окнах. Зато рядом с домиком росли стройные растения какао.

– Попробуй, – сказал Дойдой, разрезая плод.

Я вывернул зеленый бутон и зубами сорвал несколько белых шариков. Они были покрыты нежным пушком, растаявшим на языке.

Девочка лет семи, стоящая рядом, с любопытством следила за моей мимикой.

– Ты когда-нибудь шоколад ела? – спросил я ее через переводчика.

– Нет, – ответила она смущаясь. Я достал горсть небольших шоколадок, которые каждый вечер моя кабинная стюардесса клала на белоснежные наволочки пухлых подушек, и положил на ладони моей амазонки.

– Как тебя зовут? – спросил я.

Aspīrina, – ответила девочка и засмеялась, поглядывая на отца – автора столь оригинального имени.



Из Манауса часть туристов отправлялась самолетом в Европу, и на борту царил прощальный беспорядок. Люди пожимали друг другу руки, обменивались визитными карточками, чтобы никогда ими не воспользоваться. Для меня было самой большой потерей отъезд актрисы, игравшей в мыльной опере богатую и несчастную даму. В жизни она была совсем другой: куда более интересной, интеллигентной, тонкой собеседницей, способной, однако, услышав любимую музыку, вдруг круто повернуться и сказать: давай потанцуем. На всех стоянках она собирала какие-то листья, ракушки, цветы; и мне было обидно, что я не мог из-за моей работы безмятежно валяться с ней на золотом песке.

В последний вечер она просила меня написать ей письмо с рассказом о том, как выглядят настоящие индейцы. Ей казалось, что там, в перуанской Амазонии все должно быть иначе, совсем как в рассказах Киплинга.

Алла КИГЕЛЬ

«ГАМЛЕТ»

Беседа с Вл. Горенштейном

А.К. Фактор времени играет особую роль. Иногда я задаю вопрос в конце репетиции (или занятий) «на ночь», чтобы они ночью об этом не то чтобы думали, а чтобы ночью это «варилось» в них. Володя, вот если вы ждете меня и знаете, что я иду с чем-то к вам, а вам надо перехватить **это**, а Гертруде надо перехватить Гамлета, что она должна для этого делать?

В.Г. ... м..м..м.. удивить его? Поразить?

А.К. Чем?

В.Г. Красотой...

А.К. Красотой она его не удивит...

В.Г. Величием...

А.К. Величием – это ближе к делу. А еще чем?

В.Г. Гневом.

А.К. ... гневом. А в чем это может выражаться?

В.Г. Отстраниться от него.

А.К. А куда там отстраняться? Кстати, где это все происходит?

В.Г. В спальне у королевы.

А.К. Представляете себе это пространство?

В.Г. ... ну, комната, зал...

А.К. Вы так видите?

В.Г. (кивает).

А.Г. А что написано в тексте?

В.Г. (смотрит в текст) ... в комнате...

А.К. Чей это перевод?

В.Г. Пастернака.

А.К. А в переводе Лозинского?

В.Г. (смотрит) ... тоже...

А.К. А ведь направленность переводов разная.

А.К. Володя, а как в оригинале?

В.Г. Английском?

А.К. Староанглийском.

В.Г. Я не смотрел...

А.К. Почему?

В.Г. Ну... черт его знает... дурак.

А.К. Нет, Володенька, вам просто не пришло в голову, потому что... вы под властью стереотипов, что действие происходит в роскошных покоех королевы

(как в фильме Кенета Браны), а на самом деле, в оригинале in Queen's closet – в шкафу, в кладовке.

В.Г. В гардеробной?

А.К. Вот вы из небольшого анализа обнаружили пространственное решение сцены. Плюс живописное. Ведь чем заполнено это пространство?

В.Г. Это же определяет мизансцена! Потрясающе! (вскакивает).

А.К. Володя, Володя, подождите, подумайте, как можно использовать наличие на сцене огромного количества костюмов?

В.Г. О, господи!

А.К. Кажется, у вас рождается образ не только сцены, но и всего спектакля.

В.Г. Алригорьевна, у меня прямо все внутри разрывается...

А.К. Ну вот, на этом взлете и пошли дальше. Итак, чтобы перебить Гамлета, надо его поразить. Вы сказали гневом. В чем может выразиться гнев? Через что его можно вызвать?

В.Г. Может быть показать, что он выше, встать на табурет?

А.К. ???

В.Г. Ну, может, как-то сделать лицо? Показать лицом?

А.К. Как это? (показывает гримасы гнева). Так, что ли? Я говорю: «Ты вообще соображаешь, что ты делаешь?» - и все мое лицо где? Что ты должен сделать, чтобы мою инициативу перехватить? (*Пауза*)

В.Г. Одеть на себя что-нибудь такое, чтобы...

А.К. Например?

В.Г. Обратит на себя внимание и...

А.К. Например?

В.Г. Корону.

А.К. Так. Это уже хорошо. Это уже лучше. Только... Когда ее надеть? Когда говорит: «Ступайте прочь»... или когда шаги дошли до двери?

В.Г. (*громко*) Когда шаги дошли до двери.

А.К. Правильно! Вы начинаете чувствовать атмосферу?

В.Г. Да-а...

А.К. Напряжение, да? Почему не чуть раньше, а именно тогда, когда шаги у двери? Почему не за минуту раньше? (*Пауза*)

В.Г. Потому что одевание короны для меня – сосредоточение...

А.К. Куда вы ушли, в теорию какую-то? У вас возникло ощущение... Вы слышите, вот он идет, идет и... Надели корону, а до этого не надевали?

В.Г. Потому, что я специально защищаюсь от него этой короной.

А.К. Это уже очень близко. Но это означает (я сейчас очень забегаю вперед), что вы спокойны и не смятены. (*Большая пауза*)

В.Г. Я не улавливаю связи.

А.К. Смотрите. Она говорит Полонию: «Ступайте прочь», и даже при нем еще надевает корону. Это более или менее спокойное действие?

В.Г. Да.

А.К. А если она ее в последнюю секунду надевает, это спокойное действие? (*Большая пауза*).

В.Г. Могу себе представить: она настолько собрана и спокойна, что...

А.К. Она раньше ее надела. Когда были вы во власти непосредственного ощущения, что в последнюю минуту... (*Очень большая пауза*)

А.К. Она растеряна тем, что произошло несколько минут назад в «Мышеловке»?

В.Г. Да! (*очень уверенно*).

А.К. А почему она не с королем, а у себя? Вот смотрите. Король встает.

В.Г. Огня, огня! – Он пошел. Видимо, все за ним. Остаются только Гамлет и Горацио. Почему Гертруда не с королем, а у себя в шкафу?

В.Г. Это понятно. Потому, что «Мышеловка» стала, как клин между ними.

А.К. То есть, произошло что-то такое... Нет, не разрыв, но... Она хотела быть с ним рядом или нет?

В.Г. С королем?

А.К. Да.

В.Г. После «Мышеловки»?

А.К. Да. (*Пауза*)

А.К. Вот после их ухода ничего не написано у Шекспира – король встает, уходит, все за ним.

Офелия: Король встает!

Гамлет: Испугался хлопущки?

Королева: Что с его величество?

Полоний: Прекратите пьесу!

Король: Посветите мне. Прочь отсюда!

Все: Огня, огня, огня!

Уходят все, кроме Гамлета и Горацио. (*Перевод Пастернака*).

А.К. Что было дальше?

В.Г. Дальше... (*смотрит в текст*). Возвращаются Розенкранц и Гильденстерн и передают Гамлету, что мать «в крайнем удручении» посылает их за ним, и что король «удалился к себе и чувствует себя очень скверно». Далее следует знаменитая сцена с флейтой: «Вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя». Следом появляется Полоний: «Королева желает поговорить с вами и немедленно!» - «О! Уже не мать, а королева!»

А.К. Очень хорошо подметили. А Клавдий?

В.Г. Он говорит Розенкранцу и Гильденстерну что...

А.К. Клавдий один? Без Гертруды?

В.Г. Да. Сообщает, что решил отправить Гамлета в Англию, и поручает им сопровождать его туда. Приходит Полоний и сообщает Клавдию, что Гамлет пошел к матери, и что он, Полоний, пойдет подслушать разговор. «Ваша правда: мать не судья. Она лицеприятна».

В.Г. Клавдий остается один и молится, нет, пытается молиться. За молитвой его застает Гамлет, идущий к матери...

А.К. Где? Что это за место? Подумайте...

В.Г.... и решает не убивать Клавдия, чтобы он не попал в рай, в отличие от брата. После этого сцена Гамлета с матерью.

А.К. Хорошо. А зачем вам понадобился текст?

В.Г. Я не помнил.

А.К. Несмотря на то, что перед нашей встречей прочитали? А что вам дал вопрос?

В.Г. Ну, это я вообще прочитал не под вопросом. Мне в голову никогда не приходило – действительно, почему они не вместе.

А.К. А это важно?

В.Г. Очень. От этого же все зависит дальше.

А.К. А сейчас вы поняли почему?

В.Г. Нет. Но я теперь буду искать ответ.

А.К. Замечательно. Вот вы сами вышли на то, как важен вопрос. Теперь и я могу сказать, что вопрос и есть изначальный корень анализа. И мне не придется вас в этом убеждать. Но вы назвали еще одно ключевое слово.

В.Г. Какое?

А.К. А вы сами себя не услышали?

В.Г. Не-е знаю...

А.К. Ну подумайте. Вы же сами произнесли его самым естественным образом. *Пауза*

А.К. Ну, в чем смысл вопроса? Не только этого, а вопроса вообще, как такового? Что он требует?

В.Г. Ответа.

А.К. А если вы не можете ответить?

В.Г. Буду искать, мучиться.

А.К. Ну вот, вы опять произнесли это слово...

В.Г. Мучение?!

А.К. Искать!!! Поиск!!! Вы сами не заметили, что это сказали, потому что это очень естественно: как дыхание, когда вы замечаете только перебои и затруднения, то, что вы не замечали этого раньше. Мы с вами проговорили всего шесть минут, и за это время под самыми естественными, почти бытовыми «невинными» вопросами, вы обнаружили не только логику, но почувствовали атмосферу, увидели пространство (это я подсказала вам текст оригинала по недостатку времени, а так бы вы сами это нашли), у вас возникло видение образа и даже зачатки жанра, пластики и мизансцен. У вас заработал весь организм, вспыхнуло воображение и фантазия. И, заметьте, все это рождалось вами. Сила вопроса в том и состоит, что он провоцирует процесс поиска ответа, и чем точнее, честнее и подробнее идет этот процесс, чем больше вопросов возникает по ходу поиска ответа, тем активнее работает фантазия и открываются все сложные внутренние связи и обстоятельства.

В.Г. Алла Григорьевна, я это почувствовал, но мы сейчас взяли два крошечных момента, а как удержать в памяти все это в масштабах целой пьесы?

А.К. Все дело в том, Володя, что запоминать ничего не надо. Вижу твое изумление, но давай вернемся к этому чуть позже, а сейчас продолжим, пока ты не остыл. Итак, мы остановились на том, что Клавдий и Гертруда из зала после «Мышеловки» вышли вместе, а потом мы их видим врозь. Вопрос: почему и как это произошло? Шекспиром ничего не сказано, не определено. Что вам подсказывает воображение?

В.Г. Ну, она не хотела с ним идти...

А.К. Почему?

В.Г. (*Слегка раздраженно*). Она могла бы пойти, если бы захотела.

А.К. Вы уверены? А может он не захотел? (*Пауза*)

А.К. Какая первая реплика у нее в сцене с Гамлетом? Что она первое говорит, когда он входит? (*Пауза*)

В.Г. Не помню.

А.К. Это называется - пьесу не читали. Вот тут она и начинается. Какая реплика? (Вот она, работа с текстом). Но кто-то... говорит: «Зачем отца ты оскорбляешь, Гамлет?» Откуда может родиться такая реплика? И когда она родилась? (*Очень большая пауза*).

(На лице смена выражений, руки впиваются в волосы. Это уже не «головной» быстрый ответ: «она хотела». Это уже сомнение и начало поиска. Включилось чувство).

А.К. Вот с этим уже очень хорошо пойти спать. Такого рода вопрос я обычно оставляю к концу репетиции, чтобы не было соблазна скорее ответить, но, понятно, что пока не найдешь ответа, дальше двинуться нельзя. И все – пошли домой под этим вопросом. Действительно, как родилась такая реплика? Чем он оскорбил Клавдия?

В.Г. Этим спектаклем?

А.К.? Он рассказывал о смерти Гонзаго. (*Пауза.*) Что означает эта реплика?

В.Г. Она означает: «я поняла твой намек».

А.К. А еще что?

В.Г. И ты не смеешь так намекать?

А.К. Почему?

В.Г. Потому, что он как бы твой отец...

А.К. Нет, он мой дядя.

В.Г. Но она же говорит: «Зачем отца ты...» (*Пауза.*)

А.К. Что вложено в эти слова? Какие отношения, чувства, мысли... Он же дядя, она говорит «отец». Здесь есть конфликт? В самом заявлении: «Зачем **отца** ты оскорбляешь, Гамлет?»

В.Г. (*Уверенно*) Да.

А.К. Да?

В.Г. Да!

А.К. «Зачем отца ты **оскорбляешь**, Гамлет?» А чем я его оскорбил? Актеры изображали «Смерть Гонзаго...» Да? (*Пауза.*) В этой реплике ужасно много всего. Она могла возникнуть, эта реплика, между «Мышеловкой» и входом Гамлета. Да? Что произошло за это время?

В.Г. Ее разговор с Гильденстерном и Розенкранцем, потом встреча с Полонием...

А.К. И?

В.Г. Все...

А.К. И ее расставание с Королем, причины которого мы пока не знаем.

В.Г. О, да!

А.К. Так вот, когда она, по вашим ощущениям (а не соображениям!!!), сформулировала эти слова? (*Пауза.*) О-о-о, брови-то сошлись совсем. Правиль-

но, это вопрос трудный. Совершенно справедливо. Это очень трудный вопрос. Его просто так не решить. Это правда, потому, что в этом вопросе очень многое сошлось. И если вы попробуете прямо сейчас попытаться ответить, то я буду комментировать, что происходит с вашим лицом. Нет, тут нужен художник. Вас этот вопрос озадачил, да? Вас раньше когда-нибудь эта реплика озадачивала? Вы обращали на нее внимание?

В.Г. Никогда.

А.К. Правильно. Это я и называю «читать пьесу». Как справедливо утверждал Чехов: «там же все написано!» Но современные режиссеры, за редким исключением, не утруждают себя этим. У них «видение!» «Видение» пьесы.

В.Г. Воцарившееся неуважение к литературной основе - от произвольного перекраивания до отрицания смысла слова и смысла вообще, вошло в моду и стало повальным. Все это визуально-шумовое «оригинальное прочтение» уже стало банальным и вторичным (если не третичным) и, зачастую, ничего кроме оглушения и отупения зрителя в себе не содержит.

А.К. Вообще, честно говоря, режиссеры меня изумляют. Быть представителями потрясающей молодой профессии, за какие-то несколько десятилетий побравшей в себя весь комплекс идей, знаний, таланта, власти, наконец, - и променять все это на временное, убогое, жалкое «обслуживание» - не умаление ли это себя и профессии? И этим занимаются явно одаренные от природы люди. Обидно, что они добровольно отказываются от личной индивидуальности. Если вы переставите на афишах фамилии К. Серебрянникова, Ю. Бутусова и, к примеру, Е. Писарева - то ничего не заподозрите. Одна стилистика, одни приемы, одни трюки. Я с радостью ухватываюсь за индивидуальный, яркий выплеск Бутусова в «Гамлете» - вместо тела Полония Гамлет уволакивает ковер - это замечательно точно и театрально, так же, как великолепна последняя дуэль - не со шпагами, а за столом. С радостной надеждой я слышу слова Серебрянникова, сказанные в частной короткой беседе: «Трюковой театр исчерпаем». Но смотрю «Подушку», и надежда гаснет. И все-таки я надеюсь.

В.Г. На что?

А.К. На то, что уверенность в себе, уважение к профессии, переселят страх паузы, рабскую зависимость от успеха, и талантливые люди уйдут с поверхности в глубину и поведут за собой зрителя.

В.Г. Ну, Ал Григорьевна, вы романтик. Это уже чистые стихи.

А.К. Нет, Володя, это не такая уж иллюзия. Просто Театр – это открытая коммуникативная система (в самых разных формах), выходящая за рамки сиюминутных впечатлений и продолжающаяся в поствосприятии. В отличие от show, смысл которого в производимом впечатлении **только** в ограниченном времени его осуществления, поэтому, чем оглушительней и безостановочней, тем лучше. Это разные виды искусства. Ну, ладно, отвлеклись. Пошли дальше.

В.Г. Нет, подождите, Алла Григорьевна. Вот вы сейчас сказали «перекраивание». Вы что, считаете, что пьесу вообще нельзя трогать? Это что, «священная корова»? Не может быть «сценического варианта»? Режиссер тогда не творец? И не может быть интерпретации, трактовки?

А.К. Володя, меня радует ваша страсть. Но вы, видимо, не услышали – я сказала «произвольное перекраивание». Кстати, зачастую, в угоду того самого «видения» и, если хотите, трактовки. То, что вы сейчас обнаружили, открыли для себя в зачатке анализа – это и есть зародыш трактовки. И не придуманной извне, а рожденной из пьесы. Человек вообще склонен держаться за полюбившуюся ему идею и подыскивать аргументы для ее утверждения. Если он не допускает себя до сомнений в ее справедливости, то часто становится ее рабом и готов отмахнуться и закрывать глаза на, мягко говоря, нестыковки. Мы еще вернемся к разговору об изменениях в пьесе. Конечно, это не «священная корова». А сейчас попробуем продолжить.

Будем дальше «читать», т. е. открывать связи. Мы остановились на первой реплике королевы: «Зачем отца ты оскорбляешь, Гамлет?» Когда эти слова пришли Гертруде в голову и сформулировались именно так? *(Пауза.)* Хорошо. Представьте себе, все пошло за королем. Королева что, идет за свитой сзади?

В.Г. Нет.

А.К. Она же за ним следом идет. Он в ужасном состоянии – он же потом молиться! Куда он идет?

В.Г. Ну, вероятно, в свои покои, на свою половину – тогда же были...

А.К. Теперь представьте себе чисто чувственно: вот она у его плеча позади. Она что, в этот момент разворачивается и уходит? *(Пауза.)* Может такое быть?

В.Г. Она, мне кажется, вынуждена была отстать от него.

А.К. Что значит, «вынуждена»?

В.Г. Потому, что она увидела, что она не может сохранить его... что он уходит, и чтобы сохранить....

А.К. О! Он от нее уходит. Ему не до нее. Притом, что... опять целиком надо взять! Что за отношения между Клавдием и Гертрудой? Это что, брак по расчету? Как все говорили: Клинтон и Хиллари разведутся, как только кончится президентский срок. А они не разводятся. Просто не хотели видеть, что они друг друга любят, а что между ними происходило, никого не касается. Люди вообще больше хотят верить в плохое. Хотя всегда безошибочно угадывается – любят люди друг друга, или нет. Так что, у Клавдия и Гертруды деловой брак?

В.Г. Нет.

А.К. Почему вам так кажется?

В.Г. Я чувствую.

А.К. А прямых доказательств нет?

(В.Г. смотрит в текст)

А.К. Что говорит Клавдий во время молитвы. Кстати, это, пожалуй, единственное, когда он не лжет. Ему и Гамлет поверил.

В.Г.... о! «При мне все то, зачем я убивал. Моя корона, край и королева».

А.К. Он ее ставит в ряд! Ну, мы может тут додумывать: это любовь началась при жизни Гамлета-старшего и, может быть, желание владеть королевой было одним из мощных стимулов, но это надо проверить, не противоречит ли это тому, что известно точно – мы имеем право (и должны) фантазировать, не опрокидывая пьесу. Если я увижу что противоречит, значит, я ошиблась и тогда я, pardon, откажусь. Итак: «моя корона, край и королева». Какое же потрясение

он должен испытывать, чтобы вообще ее не заметить, а, может быть, он не хочет, чтобы она видела, а, может быть, что она его спросит... Вообще, знает ли Гертруда, что Клавдий убил мужа?!

В.Г. Не знает.

А.К. Тоже не такой простой ответ. Вот это из области того, что хочется сразу ответить. И освободится от вопроса. Потому, что вопрос **беспокоит**.

Сейчас, за недостатком времени... Я вам просто расскажу.

Вот студенты мои, после долгих попыток это понять, пришли к такому выводу, что **до какого-то момента** – до какого, вы мне потом скажите, **она может себе позволить не знать**.

Это так часто с людьми бывает, это такое типичное человеческое проявление... И наступает какой-то момент, когда она больше не может не знать. Для нее – переломный момент. Когда она вначале говорит принцу «не заставляй меня молить напрасно, останься здесь, не ездь в Вютенберг» – она может «не знать».

А когда он говорит:

– Меня шлют в Англию. Вы знаете?

– Да, я забыла, – она уже не может «не знать». Забегая вперед можно сказать, что Гертруда – самая трагическая фигура в этой истории. Потому что, с одной стороны, муж, которого она любит – Гамлет призывает ее сравнить (портреты?), тут надо еще разобраться, в каком возрасте, и во многих других вещах. Кстати, в английской истории есть пример Марии Стюарт, которая, будучи уже замужем, была изнасилована лордом Ботвелом и испытала сексуальное потрясение, которое осталось в ней на всю жизнь. Конечно, Стефан Цвейг сделал это литературой, но литературой высочайшего не только художественного, но и психологического уровня, я бы даже сказала, психоаналитического, впрочем, как все произведения Стефана Цвейга. Произошло нечто, что также могло произойти с Гертрудой (и Клавдием). Но это я сейчас очень вперед забегаю, потому что извлекается из пьесы, что и сделали мои студенты (если я эти записи найду, я вам их дам).

И в ту минуту, когда она слышит шаги Гамлета, что она... что она ищет в этот момент? Конкретно? Запонку? Или жезл? Или корону, которую вы увидели совершенно справедливо, – которую она надевает в последний момент, как защиту. Но если как защиту, значит, она в этот момент растеряна, а если растеряна, то что она в этот момент ищет? (*Пауза.*)

Чтобы вы сейчас искали, если бы я находилась на пороге, а вам надо было перехватить инициативу? Вот я уже на пороге.

Володя, к сожалению, мы ограничены во времени, а то бы вы сами нашли ответ. Когда я репетировала с актерами, актриса, заметавшись, нашла его довольно быстро. Но вы сейчас, естественно, не в столь чувственном состоянии, и не женщина. Поэтому я вам скажу. Она ищет слова.

В. Г. Слова?

А.К. Слова.

В.Г. А как она их может искать?

А.К. А как же? ... вот так я скажу первую фразу... или так... нужно найти первую фразу. Володя, когда вы готовитесь к встрече, вы не знаете, как она произойдет, но первую фразу вы можете не произнести, вас могут перебить, вы можете ее испугаться, вы можете сказать что-то совсем другое; больше того, вы можете ее сказать, и тут же увидеть, что не это надо было сказать, но вы ее готовите. Первые слова вы готовите. А времени – секунды...

В.Г. Вот эти самые слова: «Зачем отца ты...»

А.К. Конечно. Почему я говорю, что в этих словах сосредоточено... Она глупа?

В.Г. О, нет.

А.К. Эти три слова вмещают все. *(Пауза.)* Это, действительно, трудно. Сейчас я вам многое говорю, но вы более или менее готовы. Но я не говорю этого актерам. Я продолжаю задавать вопросы: оттуда, отсюда, с конца, чтобы возникал вот этот живой комплекс. И в какой-то момент актриса: «господи, что же сказать ему?!» - почти про себя. Такое смятение видно в пластике, в руках, поворотах...

В.Г. Когда вы задаете эти вопросы и, допустим, мне недостаточно времени – вы прекращаете репетировать?

А.К. Я предполагаю вопрос, на котором произойдет стопор, и если это идет уже к концу репетиции, то я стараюсь чуть затормозить, сохранить этот уровень, чтобы оставить, «повесить» его. Актер не должен чувствовать себя дураком, который не может ответить. Я вообще не понимаю, какой смысл, кроме собственного самоутверждения, вкладывают режиссеры в унижение, оскорбление актеров. Это же замыкает природу, а не открывает ее.

В.Г. Т. е., вопрос, на который вы предполагаете задержку, вы задаете к концу репетиции.

А.К. Стараюсь. Это не всегда получается, не всегда....

В.Г. Если вы задали вопрос, а я должен это обдумать, вы прекращаете репетиции?

А.К. Да.

В.Г. Вы не задаете другой вопрос?

А.К. Могу другой, желательно кому-то другому. Но самое главное, что буквально на 2-4 день они сами начинают задавать вопросы. Я тогда только слежу за вектором, чтобы не перебить живой процесс. Тоже через вопрос. Никто не уходит с репетиции. Все тут. Идет другой разговор, он вроде не участвует, не слышит, и вдруг что-то услышит «ну-ну-ну – не то», но остановки нет, он ищет, и я в какой-то момент могу сказать:

– С ней происходит то же самое, что и с вами.

– А что с вами происходит?

– Ну, я не знаю, как это сказать.

– И она не знает. – Ааааа...

В.Г. А что, если бы я сказал: «она ищет возможность продолжить не замечать»? Она ищет слова, чтобы закрыться...

А.К. Это значит, что она уже знает. Это уже хитрость.

В.Г. Почему? Она может чувствовать.

А.К. Нет, нет, у нее может там сидеть что-то в спинном мозге, но она искренне **не знает**. Это не то, что она **знает**, а сама себе говорит: «я не знаю, я не знаю».

Т.е. Володя, вы вправе решить, что она действительно знает, если это не противоречит ее поведению, но это совсем другое дело и совсем другой спектакль, но опять про Гертруду. Но если мы идем сейчас по нашему ходу, то вопрос: «в какой момент она больше не может не знать? Где это случается?» *(Пауза.)* Что вам сейчас для этого надо?

В.Г. Текст. Перечитать.

А.К. Не просто перечитать. А как вы уже знаете, перечитать под знаком этого вопроса.

В.Г. Ага... **Это не нарочно, это так получается.** Вот я говорила вам, какая разница в переводах: у Пастернака Клавдий «коварным даром хитрости и лести» - это один человек, а у Лозинского: «Волшбой ума, коварства черным даром» – это другой человек. И так же в разбираемой сцене:

Пастернак: *«И с криком крысы, крысы,*

Убил стоящего в засаде старика».

Лозинский: *«И с криком «крыса, крыса»* - в своем бреде, **не видя**, убивает беднягу-старика!

Это же разные вещи. И когда вот так начинаешь сравнивать в поиске «ответа на вопрос, то все «клубится» и сохраняется **объем**, а не логически-линейная структура. Все, Володя, перерыв. Пойдем чаю попьем.

За чаем

В.Г. Алгригорьевна, вот когда мы занимались с вами в прошлом году, ребята были в каком-то... ну, в некотором обалдении, что ли, а мне казалось все понятным. Я был в какой-то эйфории. Но сейчас я слушаю, как будто ничего до этого не знал. Не могу войти в эту систему вопросов, и ни на один не могу ответить.

А.К. Володя, вы забыли, я ведь предупреждала вас, что понять вы можете с первого раза просто потому, что это соответствует нормальной психике, а овладеть этим – надо какое-то время и, главное, терпение. Вас сейчас расстроило и уязвило, что вы не можете **сразу** ответить. А вы и не должны. Чем дальше вы будете подвергать сомнению свой быстрый ответ, тем большим «мясом» и связями будут обраться обстоятельства.

А.К. А разве это не затуманит кардинальную линию?

В.Г. Ну... это... основная идея... ясность трактовки...

А.К. Ну все, приехали. Что такое трактовка? *(Пауза)*

А.К. Володя, прежде чем мы попробуем разобраться в этом вопросе, я вам прочитаю маленький кусочек из мыслей по поводу «генеральной линии» одного из самых замечательных русских актеров Николая Николаевича **Волкова**, светлая ему память. Вот что он сказал:

«Обыательская точка зрения имеет превратные понятия о том, что такое актерство. Это, прежде всего, много мимики, много пластики, много чего-то такого декоративного, и тогда это удостоверение в этом, что вы хороший актер. В наше время требуются не какие-то там новшества, нововведения, а работа из-

нутри. И если притупились мои чувства, значит, надо их освежить, освежить... Каждая роль имеет свою доминанту, как бы, основополагающую черту, и когда в репетиции мы ее находим, то выделяем, а все остальное – не пускаем сюда. Вот это вот ужасная ошибка».

Это действительно ужасная ошибка, которая лишает роль объема, жизни; делает ее грубой, плоской, лишенной смысла, художественного очарования, тайны и магии. Это и есть отличие между show и театром. Ну что, не убедили мы вас насчет «доминанты»?

В.Г. Да, пожалуй, что да...

А.К. Ну, тогда убирайте чашки и вернемся к Гамлету. Мне хочется, чтобы вы вошли в эту плоть конкретно.

В.Г. А к трактовке?..

А.К. Потом вернемся.

В.Г. Я не смог ответить на вопрос, «до какого момента Гертруда еще может «не знать», что Клавдий убийца ее мужа?»

А.К. А сейчас можете?

В.Г. Что-то крутится, но...

А.К. Вот и пусть крутится дальше, а мы попробуем все-таки разобраться в этой первой реплике: «Зачем отца ты оскорбляешь, Гамлет?»

Не вздыхайте. Вам бы хотелось проскочить это на «авось»? Ага, это нельзя. Театр очень точен, больше, чем математика. Там можно вернуться и найти ошибку, а у нас проскочишь – и все, а потом концы с концами не сходятся.. *(Пауза)* Не расстраивайтесь, Володя. Дело в том, конечно, что вы режиссер, а не актер. Кроме того, мы сидим один на один, без партнеров, когда все влияют друг на друга, и возникает общая энергетика. Поэтому неизбежны потери. Но вы, насколько я поняла, хотите уловить сам способ, принцип. И это происходит с вами не через легкость – как тогда, на занятиях с партнерами, а через трудности, которые могут дать больше, ибо вы почувствуете через что проходит актер, и не будете раздражаться и торопить его. Это ведь ошибочно кажется (именно в силу раздражения), что все очень долго. На самом деле – это много быстрее, чем при обычном ходе репетиции, а плюс - еще в процессе анализа и текст выучивается сам собой.

Теперь, смотрите, возникает еще один вопрос: я пока только на этой сцене, сейчас – люди монографии триста лет пишут – я просто принцип хочу показать.

Если Гертруда сказала: «Ступайте прочь», а за «ковром» раздается голос, что она может подумать?

В.Г.... Ну, что там кто-то есть...

А.К. Кто там может быть?

В.Г. Клавдий может быть...

А.К. Это ее первая мысль? Почему?

В.Г. Ну, потому, что он все время у нее в голове...

А.К. Хорошо. У нее времени нет, чтобы подумать и предположить еще что-то – это первая ее спонтанная мысль. Что может Гамлет подумать – кто там? Гамлет про Полония вообще ничего не знает.

В.Г. Гамлет **уверен**, что это Клавдий.

А.К. Клавдий, да? Значит, когда он протыкает его шпагой («держу пари, готово!»), что он делает?

В.Г. Он совершает действие, которое все время откладывал...

А.К. То есть, он делает... что?

В.Г. Он **убивает Клавдия**.

А.К. Он убивает Клавдия, правильно?

В.Г. Да.

А.К. Поэтому правомочен ли вопрос: «Почему Гамлет медлит?»

В.Г. До этого?

А.К. Володя, триста лет пишут вот такие тома, смысл которых все с одним и тем же вопросом: «Почему Гамлет медлил?» Он нерешителен, то, се...

В.Г. Да, у Самойлова есть такие строчки: «врут про Гамлета, что он нерешителен».

А.К. Конечно. Давид Самойлов своим провидением поэта это услышал:

- Гамлет **убивает Клавдия**, но это **оказывается** Полоний. Но он-то это действие совершает сразу, без размышлений, когда он может его совершить. Без всяких раздумий, без всякой «нерешительности», без ничего (пауза). А ты говоришь «трактовка». Я сейчас скажу ересь – трактовка не первична. Трактовка возникает из анализа – мгновенного у гениев, или просто очень быстрого, как у нас с тобой сейчас. Процесс анализа может быть короче или дольше, но он не произволен (как т.н. «разбор»). Он зависит от поиска ответа на взволновавший тебя вопрос.

М.О. Кнебель, безусловно, сделала открытие, назвав исследование событийного ряда «действенным анализом», и обратив на это пристальное внимание. Но, мне кажется, может быть это не скромно, и даже кощунственно, что М.О. и ее последователи совершали колоссальную ошибку.

Ошибка заключается в том, что справедливо указав на исходное событие, т.е. **на причину** того, из-за чего вся каша закрутилась (при том, что оно может быть крошечным, или даже для нас несущественным). Все дело в том, что по школе действенного анализа **надо предположить** это событие, и в процессе последовательного разбора с начала до конца проверять, действительно ли оно (исходное) соответствует событиям пьесы (или другой литературной основы). Эмпирическим путем проверяется, действительно ли исходное событие отражается во всех событиях данного материала. И если оно где-то не сходится, значит, оно неправильно предположено.

Но все дело в том, что мы с вами можем предположить сколь угодно много исходных событий – 5, 10, 15, а истинным окажется неугаданное. То, что тебе сейчас скажу, очень важно. В классике действенного анализа исходное событие **определяется** режиссером (иногда совместно с актерами), но оно именно **определяется**, и может быть определено (зачастую так и бывает) **произвольно**. Собственно, здесь и лежит основа замысла, или **трактовка**.

В.Г. Но тогда получается, что трактовка может идти вразрез с автором?

А.К. Конечно.

В.Г. Алла Григорьевна, я не понимаю, вы хотите лишить режиссера права на свое видение, на фантазию, на придумку?!

А.К. Совсем наоборот. Я хочу освободить, раскрыть его фантазию, именно фантазию, а не самоцельную «придумку».

Вот, смотри, Володя. Психика так устроена, что человеку очень трудно отказаться от того, что он себе уже определил. Ему это нравится, он в себе это уже лелеет. И если этому что-то противоречит, он готов это «что-то» игнорировать, даже если это игнорировать вовсе нельзя. Более того, человек (и режиссер) часто даже совершенно невольно начинает подбивать все под то, что он раньше себе уже определил.

В.Г. То есть, он что, делается необъективным? Но разве художник должен быть объективным? Разве смысл искусства не в субъективности?

А.К. Ты тысячу раз прав. Но что такое субъективный взгляд? Что такое субъективно в отличие от самоцели? Даже каприз художника субъективен. А самоцель не художественна?

Поэтому **процесс анализа**, повторяю – мгновенный у гениев, более или менее длительный, в зависимости от таланта и сложности материала у остальных, оберегает от произвола и сохраняет субъективность. Что вообще такое – субъективность?

В.Г. Ну, это личный взгляд...

А.К. На что?

В.Г. На людей... события... слова... поступки... ситуации... отношения... ну, качество... что еще?

А.К. Замечательно. Ты сейчас называл совершенно реально существующие вещи, некие факты, существующие безотносительно к тебе. Это т.н. объективная реальность. А твой личный взгляд, твоя оценка – это субъективность. В каких случаях она возникает? Отчего?

В.Г. Ну... если меня... это... как-то... задевает, что ли...

А.К. Володя, я тебе сейчас дам посмотреть запись занятий со студентами... Сейчас мы занимались, никто никуда не торопился... вот с чего ты начинаешь разбор?

В.Г. С события пьесы.

А.К. А как его определить?

В.Г. Событие затрагивает почти всех персонажей пьесы.

А.К. Дело в том, что, конечно, событие является центром, поскольку в событии сталкиваются взаимоотношения, но природа события... Когда говорят событие – это касается всех. Что-нибудь вам говорит это? Только честно?

В.Г. Ничего не говорит.

А.К. Ну, допустим, грянул гром. Это всех нас касается? Это будет событие? Нет. А если у вас дача сгорела? Тогда что?

В.Г. Тогда это событие.

А.К. Когда оно сделалось событием? А вы сидите и продолжаете разговаривать. Когда для вас это стало событием? Когда вы об этом узнаете! То есть,

смотрите, произошел реальный факт: гроза и молния, да? Она к нам ко всем имела отношение. Но только у одного человека сгорела дача. Пока этот человек не знает, у нас равные взаимоотношения с этим человеком? Да. С тех пор, как он, а потом и мы узнаем, что сгорела дача, значит, в момент, когда нам сообщили, в смысле взаимоотношений, что произошло? Переоценка всех взаимоотношений.

В.Г. Изменяется поведение внутри...

А.К. Вот есть факт, да? Гроза была. Это от кого-нибудь зависит? Это объективно существующая реальность. Я шла по улице и промочила ноги, - ну, как промочила, так и промочила. Но если у меня расклеились туфли единственные... Это уже другая ситуация, и склеить их не удастся. Это еще усугубляется. Узнала я об этом утром потому, что когда я пришла домой, то напихала в туфли бумагу, а утром стала ее вынимать и вижу, что туфли у меня расклеились. Значит, что со мной произошло? Вчера была гроза. Факт произошел в свой день и час, а событие для нас, для человека, случилось когда? Когда мы с ним **столкнулись**.

Допустим, мы с Филиппом идем по улице, встречаем кого-то, ну попался нам человек на глаза. Приходим, я рассказываю, какого человека мы видели. Обращаюсь к Филиппу: «Ведь так, Филипп?» А Филипп говорит: «Какого?» Я говорю: «Ну, такого, голова еще как-то так... Человек-то шел. Он реально шел, но я почему-то обратила на него внимание, и мне это запомнилось, а для другого он прошел по касательной, да?» Я буду говорить: «Ну, он проходил мимо, ты в это время нагнулся и завязывал шнурок!» Он говорит: «А какая-то нога странная около меня остановилась». В принципе, для него это не стало событием, да? А для меня стало. Почему?

В.Г. Потому, что у вас появилась какая-то личная заинтересованность...

А.К. Значит, тут уже вступает моя личность, да? **Субъективная**. Я с этим фактом столкнулась. **Столкновение Человека с Фактом** – в этом и заключается природа **события**.

В.Г. Подождите, Алла Григорьевна. Я тут что-то не понимаю. Вот мы с вами разбирали сцену из «Гамлета», и получается, что только так можно - тогда у всех будет всегда одинаково. Где же здесь индивидуальность? Многообразие?

А.К. Но ты же сам на это вышел?

В.Г. С вашей помощью.

А.К. С моей. Но «гардеробную» увидел ты. Лично. И дальше начинает развиваться **твоя** фантазия. Мне это не пришло в голову. Я только понимала, что «некий зал», кровать или что-то в этом роде неверно, и не может решить сцену, а соответственно, и весь спектакль. Кто-то еще мог бы увидеть (я пока не говорю о художнике) нечто... вроде будуара, кто-то – туалетную комнату, кто-то – кабинет и т.д. И все это ведет к разному образному ряду и жанровому решению, а следовательно, и к разной манере актерской игры. Это будут разные спектакли. И зависит это от личности режиссера: степени и склонности его таланта, его чувства времени, его темперамента, направленности его послания, его здоровья и возраста, наконец. И тысячи других причин, включая его мужество.

В.Г. Возраста или зрелости?

А.К. Это очень хороший вопрос. Ты прав: возраст и зрелость не всегда совпадают. Даже часто могут не совпадать. Зрелось – это глубина. Это способность (и желание) видеть взаимосвязности. Возьмем для примера Питера Брука. Он ставил того же «Гамлета» не один раз. Я видела первого с Полом Скофилдом, и последнего – с интернациональной труппой. Талант Брука был зрелым по определению с самого начала. Но с возрастом менялось его отношение к происходящему. И его послания окрашивались по-разному. И если у Скофилдовского Гамлета был выбор – горький, но Его, то последний (сегодняшний) Гамлет в исполнении тончайшего английского чернокожего актера выбора не имел и становился заложником. Он с самого начала оплакивал свою необходимость стать убийцей – и становился им. Это был Брук, на зрелось которого накладывался возраст и то время, в которое он сегодня живет. Это ощущение всеобщего заложничества было для меня (для меня!) настолько сильным, что я начала видеть признаки этого во многих проявлениях. Эта было мое событие.

В.Г. Но другие могли этого не заметить?

А.К. Теоретически – да, могли. И, вероятно, такие были. Но судя по реакции зала заметили все, а вот как к этому отнеслись, совсем другое дело. Это уже все по-разному. Согласно **своей** индивидуальности.

В.Г. То есть, кто-то мог почесть за благо «не заметить», а кто-то, вроде вас, уперся?

А.К. Вот, точно, я «уперлась». Может быть, эти ощущения были во мне раньше, но у меня не хватало бесстрашия допустить до себя это понимание, а после спектакля Брука я уже не могла не видеть этого.

В.Г. Это получается как Гертруда – до какого-то момента она еще может «не знать», а потом уже больше не может.

А.К. Потрясающе! Ты сам вернулся к этому вопросу!

В.Г. Алгриг, он у меня где-то в мозжечке все время, пока мы говорили, крутился. А тут – прямо выскочил.

А.К. То есть, жил...

В.Г. Я прямо на вас сейчас почувствовал это состояние Гертруды, эту зыбкость. Про это нельзя сказать – знала или не знала. И то, и другое будет неверно.

А.К. Ну, Володя, ты мне просто подарок сделал.

В.Г. Я не знаю, как сказать - похожесть, что ли, меня прямо толкнула...

А.К. Ты сейчас понимаешь, что в этом случае происходит с актером?

В.Г. Да, да.

А.К. Понимаешь, что значит «работа с актером»? Много времени на это ушло?

В.Г. Да просто...

А.К. ... просто включился ассоциативный ряд.

В.Г. Да, прямо забурлило как-то... Тут еще вокруг... сказать не могу...

А.К. И не надо. Ты сейчас словами это живое «бурление» умертвить можешь. Ты знаешь, у меня актриса, американка, а ты знаешь, как американцы слова любят. Когда до нее дошло, что она сказала Гамлету в этой самой сцене:

«Зачем отца ты оскорбляешь, Гамлет», - да-да, не вскидывайся, - она просто все белая стала, и у нее руки похолодели. Самое интересное, что для нее, персонажа, как откровение открылось все что было, и как для актрисы – куда это пойдет. А открылось это за чуть большее время, учитывая разность языков.

В.Г. И так всегда случается? Люди-то разные...

А.К. Пока не было ни одного исключения. Конечно, есть небольшая разница во времени, в реактивности, в проводимости нервной системы, в стереотипах («я исполнитель: вы мне скажите что делать – я сделаю!»), в степени открытости и т.д. Но совместная с партнерами работа создает общую ауру, которая резко усиливает творческое возбуждение и открывает клапаны, иногда до того намертво закрытые настолько, что актер и не подозревал об их существовании. Причем, это зачастую случается с превосходными и опытными актерами.

В.Г. Вот, я тоже достаточно опытный, учился, и кое-что умею. Но сейчас чувствую себя совершенно растерянным и даже потерянным. Разве это хорошо?

А.К. Очень хорошо. Это значит, что ты готов сейчас к тому, что называется «свежим восприятием». Ты не можешь ухватиться за привычные слова, действия, мысли. Эта «растерянность» и есть освобождение. А свобода радостна, но трудна. Ты устал?

В.Г. Я устал, но как-то... возбужден, что ли...

А.К. Прервемся?

В.Г. Нет, нет.

А.К. О, завелся. Ну тогда, пока ты растерян и открыт, вернемся к Гамлету. Мы остановились на том, что Гамлет убивает Клавдия без всяких сомнений и размышлений, и оба – Гамлет и Гертруда - уверены именно в этом. Вот Гамлет его проткнул шпагой и... что? Как дальше развивается сцена? Продолжается та же, или начинается другая? (*Огромная пауза, глубокий вздох*).

В.Г. (*почти шёпотом*)... меняется...

А.К. Вот он вынимает шпагу (это особый разговор по темпу, пластике, времени и т.д.) и падает... Полоний. Ошибка! Для обоих. Но реакция и оценка разные.

В.Г. Да. Но должно ведь это читаться...

А.К. Читаться должно сразу!, что Гамлет убил Клавдия, но это **оказался** Полоний, и все, что происходит дальше, происходит в свете этой ошибки.

В.Г. Алгригорьевна, меня что-то гложет. Мы сейчас исходим из того, что Гертруда уверена, что там прячется **не** Полоний и, тогда, действительно, никто кроме Клавдия ей в голову не приходит. Но как можно быть уверенным, что мы правы?

А.К. Хорошо, молодец. Ты уже не принимаешь на веру, ставишь под сомнение. Замечательно, прямо подарок за подарком. Давай вернемся к началу сцены: как Полоний оказался за ковром в сцене Гамлета с матерью?

В.Г. В каком смысле?

А.К. В прямом.

В.Г. Он там спрятался.
А.К. Зачем?
В.Г. Подслушивать...
А.К. Кого?
В.Г. Гамлета... С Гертрудой.
А.К. А они кто?
В.Г. Королева и принц.
А.К. А Полоний?
В.Г. Что-то вроде канцлера...
А.К. И он решился прятаться в комнате королевы и подслушивать?!**В.Г.** Нет, она его попросила.
А.К. Вы уверены?
В.Г. Конечно. Она говорит: «Он, кажется, идет. Вам надо скрыться».
А.К. Это чей перевод?
В.Г. Бориса Пастернака.
А.К. А другие переводы смотрел?
В.Г. Нет...
А.К. Посмотрим?
В.Г. Лозинского?
А.К. И его.
В.Г. А еще кого?
А.К. Русских переводов больше двадцати.
В.Г. ???
А.К. **Но мы посмотрим несколько.**

Анна Радлова:

П. - Здесь я прятаюсь.
Г. – **Вы удалитесь.** За меня не бойтесь. Он идет сюда.

К.Р. (Великий Князь Константин Романов):

П. – Я здесь спрячусь.
Г. – **Удалитесь.** Я слышу, он идет.

Кронберг:

П. - Я спрячусь здесь.
Г. – Я слышу, он идет – **уйдите.**

Б. Пастернак: (у него 2 варианта).

Г. – Вам надо скрыться.
Г. – **Укройтесь** тут. Я слышу, он идет.

И, наконец, Лозинский (4 варианта):

М.Лозинский:

1. От Г. – Вы отойдите, он идет, я слышу.
2. До Г. – **Ступайте прочь!** Я слышу, он идет.
Самый определенный.

В.Г. Ни фиги себе! А в оригинале?

А.К. Замечательный и вполне закономерный вопрос. В оригинале «withdraw» переводится как «отдергивать, брать назад, изъятие, удаление, уход, отход, отводить войска». В данном контексте резкая и грубая форма - «пошел вон!»

В.Г. Та-а-а-к... Значит, он потихоньку... И Гертруда не знает, что он не ушел...

А.К. И она разговаривает с Гамлетом как бы наедине... Мать с сыном...

В.Г. Королева с принцем.

А.К. А кого же она зовет?

В.Г. Стражу. Там же прямо сказано: «Эй, стража!»

А.К. А голос из-за ковра... Чей? Кто там может быть?

В.Г. Служанка?

А.К. Мужским голосом?

В.Г. Полоний? Нет, она ему велела уйти – не будет же она проверять... Королева все-таки...

А.К. Не будет.

В.Г. У нее первая мысль – Клавдий. Конечно. Кто же еще может быть!

А.К. Конечно... А Гамлет? Что думает Гамлет? Кто там, за ковром?

В.Г. Клавдий! Тоже первая мысль.

А.К. То есть, пока Полоний не выпадет из-за ковра и они его не увидят, оба уверены, что это...

В.Г. Клавдий.

А.К. И только уразумели это – бац! Второе событие: оказывается, ошибка! Оказывается – Полоний!

В.Г. Можно ли миновать эти события? А все твердят: «Гамлет медлит...»

А.К. Он убивает Клавдия. Но это оказывается Полоний.

В.Г. Да...

А.К. Там много еще чего. Очень интересная пьеса, если, конечно, ее читать.

В.Г. Алла Григорьевна! Прошу *пardonу*. Давайте прервемся, голова кругом!

А.К. Батюшки, да мы и часа не говорили!

В.Г. То есть, как?

А.К. То есть, так. А ты, что думал?

В.Г. Мне показалось, часа три-четыре... Это что? Почему?

А.К. Это очень высокая плотность информации и интенсивности, если можно так выразиться, эмоционального размышления...

В.Г. Во-во, именно эмоциональное размышление, точно...

А.К. А почему такая интенсивность? Как ты думаешь?

В.Г. Это у вас такой темперамент...

А.К. Спасибо за комплимент, конечно, но уверяю тебя, дело не в этом.

В.Г. Ну, может не только в этом... я же плохо знал материал...

А.К. Но ведь ты думал, что знаешь его достаточно хорошо?

В.Г. Это правда.

А.К. Скажи честно: ты искренне заблуждался, или был самонадеян?

В.Г. (*вздыхает*)... наверное, самонадеян...

А.К. Ну, не переживай так. Ты не одинок.

В.Г. Вот это вы имели в виду, когда говорили нам: «Умеете ли вы читать пьесу?» Теперь начинаю понимать.

А.К. Но ты ешь, ешь, а то совсем сникнешь (пауза).

В.Г. Алла Григорьевна, а если бы я до этого уже работал над материалом, изучал бы его, я бы смог отвечать на ваши вопросы? Вопросы, кстати, ведь не такие уж хитрые.

А.К. Тебе обидно, что ты не блистал ответами?

В.Г. Нет, ну, в некотором роде, да.

А.К. Тебе не огорчаться надо, а радоваться, что впереди столько открытий. Ты жуй, приходи в себя, а я тебе сейчас прочитаю письмо от человека, который не просто знал и изучал материал, а работал над ним пару лет.

Это письмо от замечательного актера Льва Круглого. Ты знаешь, кто это?

В.Г. Имя я слышал, что он какую-то роль играл, и она... ну, вроде, как это... культовая, что ли?

А.К. Боже мой, а я с тобой, как с театральным человеком говорю! Я вообще в ужасе – люди заканчивают театральные училища, а никого не знают. Имя Станиславский они еще слышали, а потом сразу - Безруков. У кого учиться-то?!

В.Г. Алгриг, ну, стыдно, стыдно...

А.К. Ну, ладно, Круглый уехал из СССР в 1978 г. – ты мог не видеть, но «какую-то роль»! Не какую-то, а Тузенбаха в легендарном спектакле Анатолия Васильевича Эфроса «Три сестры» - тоже не знаешь?!

В.Г. Знаю, знаю, не казните...

А.К. Ну, слава Б-гу, а то убила бы. Так вот. Лев Борисович Круглый – ЛБК, как он себя называет, окончил Щепкинское училище у Веры Николаевны Пашенной, знаешь? Кивай, кивай... Работал в Хабаровске, потом в «Современнике», «Ленком», вместе с А.В. Эфросом ушел на Малую Бронную. Сейчас живет в Париже. В 1993 году приезжал в Москву, где показал «Кроткую» (я с ним делала перед его отъездом) и «Бедные люди» (режиссер Е.. Еланская) Достоевского, «Женитьбу» Гоголя, где играл все мужские роли в паре с женой Натальей Энке, прекрасно сыгравшей все женские роли (если не ошибаюсь, режиссер Э. Хейфец, это уже в эмиграции).

Сейчас, в октябре 2007 приезжал в Москву с гастролями еще раз – говорят, что замечательно.

В.Г. Алгриг, а письмо? Вы меня заинтриговали.

А.К. Сейчас, достать надо... Вот, подожди, я тебе читаю, а то там есть личное.

В.Г. Он про что пишет?

А.К. Про «Кроткую», и объясняет мне, что я делаю.

В.Г. А вы сами не знаете?

А.К. Представь себе, не совсем. Я работала на телевидении (Сальери, «Гамлет», Грибоедов, Маяковский и др. работы и на сцене – Закладчик в «Кроткой»), и мне было очень важно и интересно, как он воспринимал все с точки зрения актера. У него в письме такие сокращения:

ДНЖ – Дм. Ник. Журавлев

АВЕ – Анат. Вас. Эфрос

АГК – Алла Григ. Кигель

ЛБК – Лев Борис. Круглый

Надо тебе сказать, что познакомились мы с ним в юности: мне было лет четырнадцать, ему – шестнадцать. У нас был один педагог в самодеятельности – Ольга Ивановна Ларина. Из ее рук многие вышли. Потом, как ЛБК пишет «через эпохи», - я уже работала на TV, Лев – в «Ленкоме». Дальше читаю:

«Помню мизансцену. Я на сцене. Репетиция. Перерыв. АГК внизу у сцены окликнула. Я у рампы. Присел. Она предлагает принять участие в ее телеработе (в какой – не помню). Я честно, и вероятно, не очень выбирая слова, говорю, что TV не люблю. Но все-таки АГК пропустив мимо ушей все мое, включила меня на долгие годы в свои работы на TV.

Делать «Кроткую» меня подвигнул ДНЖ: «Подумай, это же твое».

Взялся я за «Кроткую» привычным мне (тогда) «методом действенного анализа» (АВЭ научил). т.е. *вчитывание, вдумывание*, и на основе понимания (своего) выстраивание некой цепочки действий (хотений).

Но. Но, чуть ли не через две-три фразы я понимал, что цепочка не происходила. Все шло *враздрызг*. Много поздних вечеров я (когда все домашние уже спят) проводил в своем кресле, в углу кухни. И ни с места.

Впрочем - с места, так как я понял, что надо посоветоваться. И не с АВЭ, т.к. он:

1) держится за «метод действенного анализа» (тогда держался) и

2) ему абсолютно не интересно, что АБК делает «на стороне» (не в его работе).

Итак, я обратился к АГК (почему, не помню) – что тут в этой «Кроткой» делать? Я не помню хронологию, но тут такие вещи:

1) Бахтин. Я его читал и перечитывал, еще готовя с Катей Еланской «Бедных людей» (т.е. с 1972 г.) и ничего, как выяснилось позже, не понял. То есть, я все понимал умом, но для меня умом – это значит не понимать. По мне «понимать» – это значит моими чувствами чувствовать, своим телом выражать то, что высказал другой. Когда «другое» становится «моим» - вот это и значит, что я понял это.

2) Продолжаю о *невспоминаемой* мною хронологии:

АГК позвала меня посмотреть в ТЮЗе (?) репетицию (*я тогда параллельно ставила «Герой нашего времени» А.К.*). Я был поражен. В небольшом зале (комнате? репетиционной?), с традиционной закулисной пылью, нечистой. Артисты непрезентабельны. В своих обычных одеждах. Никакого праздника, начинали как-то небрежно, но потом сосредоточились. Поразил актер абсолютно (абсолютно! без какой-либо на то дистанции, и даже без маленькой щелочки) был сам Печорин, а другой – сам был Грушницкий. И они (на дуэли) так смотрели друг на друга, так слышали друг друга, что у меня даже появилась мысль: а не перебор ли это? Где грань искусства и их личностей?

Вот, пожалуй, такой «контекст»: Гафт (бешеный, восторженный, пришепывающий от захлеба) с каким-то *неслышанным* мною Бахтиным, и не показывающая вида, вроде бы (ха!) спокойная АГК, вроде бы и не ждущая моей реакции на ее репетицию.

Ответственно говорю: та репетиция, лермонтовская, для меня открыла, вернее, дала некое предчувствие, что АГК знает, как забраться до этого в неизвестные, по крайней мере, мне, глубины. Абсолютные, ну, скажу так, абсолютные на тот день, глубины психологии. Или так: абсолютные (не на тот день) - слияние актера с ролью.

(Я все твержу: «на тот день», т.к. уверен, путь этот бесконечен – психология и душа человека).

Я все оговариваюсь: глубины абсолютные, но абсолютные на тот день. Я думаю, что эта русская школа театра и актерства дает возможность идти этим путем все дальше и дальше, на АГК все не закончилось. Новые времена дадут новое понимание глубины. А это школа вся ориентирована на глубины – «я» - в предлагаемых обстоятельствах. «Обстоятельства» все время меняются, «я» - тоже, все новые и новые, значит, и развитие школы может быть все новым и новым.

А «я» (которое в предлагаемых обстоятельствах) – ну, тут и говорить нечего – он («я») не исчерпаем (увы!). «Он» еще и не такое выкинет (ну, это особая тема, не пунктирная): так, потомки! Развивайте школу дальше. Как я понимаю, если что жизненно, то оно не умрет (до самой смерти). Оно (жизненное) умрет во время своей смерти. А в русских школах театра и актерства еще много не освоенной, не открытой жизненности.

Итак: АКГ с первой фразы «Кроткой» стала задавать вопросы. Ощущение было такое, что она не собирается со мной ничего репетировать, а вот просто ей там, в этой «Кроткой», что-то непонятно.

– Она, что, это в первый раз к нему пришла?

– Ну, тут же сказано, в первый раз она (то-то).

– А если бы можно было ее спросить, сказала бы она тоже?

– Ну... Э... Гм... (неуверенно), наверное...

– Ну, ладно. А вот Закладчик говорит: «Я по лицу ее понял, что она (то-то и то-то)». А что? Она правда тогда (то-то и то)?

– Ну, да... Ну... Э... Гм... Наверное нет? (и ответ настолько неуверен в себе, что повисает в воздухе).

И тут я начинаю чувствовать, что этот необязательный, как бы не деловой, не репетиционный тон АГК ставит меня, мои мысли, мои поиски в какое-то мне непривычное положение. До этого для меня задача была в том, чтобы как можно изощреннее разработать линию (хотения, цепочки хотений (действий моего персонажа. А из-за вопросов АКГ все мое внимание стало направляться на одно. Это ведь все говорит (рассказывает) он (Заказчик), но так ли было дело? Эти ли слова сказал (тогда!) он? Или это (и так) сказала тогда она? Но так ли было? Конечно, не помню теперь. Какие вопросы задавала АГК. Помню главное: она задавала вопросы, а я не мог ответить. Мне, вероятно, сначала было самолюбиво неприятно: ну, что это я, просидев столько по ночам над текстом, ничего не могу ответить на простые вопросы.

Но начал искать ответы.

АГК, запустив механизм, убедившись, что «процесс пошел», как бы от меня (актера) отошла. Я угадывал тут ряд причин этого «отхода». Но это уж АГК сама знает. Если хочет, пусть и говорит.»

В.Г. А вы скажете?

А.К. Это правда, я всегда «отползаю» от актера, у которого этот «процесс пошел». Я даже на репетиции стараюсь находиться там, где меня меньше заметно. Если идут «не туда» - задаю вопрос. Вообще, лучше бы актеру не мешать.

Читаю дальше.

«Надо тут сказать, что АГК (как мне представляется сейчас) давно уже изредка спрашивала меня, как идут дела с «Кроткой». Но, терпеливо выжидала. То ли она думала, что на меня нельзя давать, то ли считала, что я сам должен дозреть до просьбы о помощи, иначе дело у меня не пойдет. Не знаю. Но знаю, что, действительно, на меня нельзя давить, и я должен дозреть сам.

С АГК «мы вопрошали – не отвечали» в первых двух-трех, ну, четырех страницах. АГК вероятно было достаточно удостовериться, что я уже пошел по пути вопросов.

Далее, я и у себя на ночной кухне, и потом, во время спектаклей у нас на квартире, и в залах (это уже на Западе) был занят одним – я почти физически пытался влезть во все, что было «до». Я вгрызался, пытаюсь найти истину, и так никогда до нее не добрался. Поэтому я никогда не знаю, как пойдет спектакль, и он всегда-всегда был разный. Непредсказуемый.

А мой «процесс, который пошел», повел меня очень и очень ко многому. И, в частности, к тому, что я окончательно перестал верить тому, что говорят персонажи. Все надо проверять. Они же (персонажи) тоже меняются и тоже зависят от меняющихся «предлагаемых обстоятельств».

Я не могу сказать, что только эта история («Кроткая» – **А.К.**) повела меня. Нет, не только. Но еще в «Барончике», до «Кроткой», начало формулироваться во мне «кто есть я», ощущаться стало раньше, но формулироваться в процессе «Трех сестер». Следующий этап – тандем «Кроткая» – АГК. Через нее я понял Бахтина, понял по-настоящему.

P.S. Важнейшая для меня тема – взаимоотношение актера и роли. В моей жизни, вероятно, всерьез (т.е. оставшееся, как нескончаемые размышления, обдумывания, *обчувствования*) были две работы – Барончик и Закладчик. Это мое, и эти мои. (*Пауза*)

В.Г. Да... Алла Григорьевна, а сколько вы с ним еще работали?

А.К. Почти два года. Ну, что ты так изумляешься? Это же Достоевский. Он открывался для нас обоих. Там нельзя было форсировать, надо было найти, угадать способ общения персонажей, а он у Достоевского ни на кого не похож. Мы его сделали дважды: уже когда он был практически готов, я увидела сон, который заставил меня начать все сначала.

В.Г. То есть, как, сначала?

А.К. Так. Ты меня не уводи на «Кроткую»! Если хочешь, прочитай, и потом вернемся к ней.

В.Г. Хорошо, Алла Григорьевна. А вы не можете дать мне письмо Круглого. Там очень много всего, хочется вникнуть. Я не потеряю.

А.К. Да это копия. Я тебе дам, только кое-что изыму. Ну, перевел дыхание? Поехали дальше?

В.Г. Дальше... Алла Григорьевна, мне нужно почитать.

А.К. Вот это уже очень хорошо. Правильно. Читай... Только я тебе задам вопрос: что вообще случилось в этой сцене? (пауза)

В.Г. ... А случилось, что Гамлет...

А.К. Стоп-стоп. Не насилуй себя. Сейчас ты будешь вспоминать и... До завтра.

В.Г. Добрый день. Алла Григорьевна!

А.К. Ты чего такой возбужденный?

В.Г. Ответ принес, и «Кроткую» прочитал.

А.К. О-о! Пошла интенсивная работа?

В.Г. Такой подъем, вроде, как выпил.

А.К. Это у меня сублимация такая... Ну, давай, а то я уж заскучала без тебя.

В.Г. Значит, что же случилось в этой сцене - ... In Queen's closet?

1) Гамлет без всяких размышлений при первой возможности убивает Клавдия.

2) То, что это оказывается Полоний – двойная ошибка: Клавдий не убит, а убит отец Офелии. Это колоссальное событие, которое разворачивает все последующие действия.

3) Гертруда больше не может защищаться «незнанием» от убийства мужа Клавдия (пауза). Всё? (пауза).

А.К. Мне казалось, что мы это с тобой выяснили в прошлый раз. Но, допустим, ты в этом утвердился, хотя, ты справедливо акцентируешь «спасение» Клавдия и сиротство Офелии. Это, действительно, очень важно. А что значит, «разворачивает» все «последующие действия»?

В.Г. Ну, смотрите, сцена матери с сыном шла в очень быстром ритме – обмен упреками и т.д. Дальше в этом же темпе «убит» Клавдий – ведь оба уверены, что это Клавдий...

А.К. Почему?... Они это подозревают?

В.Г. Нет, просто ничего другого им не приходит в голову.

А.К. И что меняется?

В.Г. Но, оказывается...

А.К. Подожди, еще не «оказывается». Посмотри в текст:

В.Г.

– Королева: Что ты задумал? Он меня заколет! Не подходи. Спасите!

– Полоний: (за ковром): Стража! Эй!

– Гамлет: (обнажая шпагу): Ах, так!

– Полоний: (за ковром): Убит!

- Королева: Что ты наделал!
- Гамлет: Разве там стоял Король?
- Королева: Как ты жесток! Какие злодеяния!
- Гамлет: Не больше, чем убийство короля и обручение с братом мужа, леди.
- Королева: убийство короля?
- Гамлет: Да, леди (откидывает ковер и **обнаруживает** Полония).
- Прощай, вертлявый, глупый хлопотун! Тебя я спутал с кем-то поважнее.

Ты видишь, суетливость не к добру. **А вы садитесь. Рук ломать не надо.** Я сердце вам сломаю... (и так далее по тексту до...)

– Королева: Гамлет, перестань! Ты повернул глаза зрчками в душу...

А.К. Дальше из этого «оказывается», что они выходят одновременно? Или нет? Ведь Клавдий «зубит». Их реакция одновременная. Так?

В.Г. Так. Это я как-то упустил...

А.К. Ты упустил это, как актер. Это нормально. Под моим контролем у тебя возникло актерское самочувствие – запомни его. Но как режиссер, ты «упускать» не должен. Более того...

В.Г. Алла Григорьевна, а почему вы не обратили мое (актерское) внимание на это раньше, ну, когда мы это разбирали?

А.К. О! Замечательный вопрос! **Мы не разбирали, а анализировали.**

В.Г. А...?

А.К. В чем разница? А разница в том, что при «разборе» я бы обязательно обратила твое внимание на это, но это осталось бы для тебя умозрительным, просто складывалось бы в коробочку. Было **еще не время**. Сейчас, **в процессе анализа**, этот вопрос возник в то время, в которое ты был к нему **готов**, для него оставалось место, как в puzzle. **И поиск ответа** на него включает **все** теперь, что его окружает, **в объеме**, а не линейно, о чем мы с тобой уже говорили.

Может быть, это несколько условно звучит, но разбор последовательно **линейно-хронологичен**, а анализ характерен сложно-временными и причинно-следственными объемными связями.

Для режиссера в работе с актером очень важны подготовка, терпение, и умение точно уловить момент, когда задать вопрос.

Вот ты перечитывал письмо Круглого. Кстати, отдай его – и должен был из него это понять. Он все это почувствовал, **как актер**.

В.Г. Да... кажется, начинаю понимать.

А.К. Володенька, понять это можно довольно быстро – овладеть (при желании) дольше. Придумать и накрутить быстрее и легче – ни от кого не зависишь. Но в результате, именно анализ намного быстрее дает возможность овладеть характером и обстоятельствами в их совокупности. Ты же видишь, насколько быстро мы докопались.

В.Г. А если такое открытие происходит прямо во время спектакля?

А.К. Это и есть самая сущность Театра. К этому и надо идти. Это называется «импровизационное состояние». Все его хотят почувствовать, к нему стремят-

ся, им клянутся, но, зачастую, невесть что имеют в виду. На самом деле, импровизационное состояние есть ни что другое, как поисковая деятельность.

В.Г. Что это такое поисковая деятельность? Я первый раз это слышу.

А.К. Живой организм (человек, животное, растение, вода, газ и т.д.) всегда находится в поиске. Активность этого поиска может быть более или менее активной, может чуть теплиться, или на какое-то время затихать (например, спящие вулканы), но, если она прекращается совсем, – это смерть. В смерти есть окончательность. Жизнь – неисчерпаема.

(Если интересно, то можешь почитать об этом психофизиологов: В.С. Ротенберга, В.В. Аршавского «Поисковая активность и адаптация», М., 1984 г., В.С. Ротенберг, журнал «Природа:», 1991 г. №2.)

А стимулятором этой деятельности является вопрос.

В.Г. Вопрос?

А.К. Конечно. Все, что ты обнаруживал, ты обнаруживал под воздействием вопроса. Так? Так. И пространство, и образ, и зачатки жанра, и обстоятельства, и состояния героев. А теперь, когда ты готов, я тебя спрашиваю: что произошло с ними между «убийством» Клавдия и обнаружением ошибки (оказался – Полоний)?

В.Г. В смысле ритмов?

А.К. В смысле всего. *(Пауза)*

А.К. Как относится к этой «ошибке» Гертруда?

В.Г. С радостью?

А.К. А точнее? Ведь радость – активное состояние, может зайти до ликования. Есть у тебя основание так считать? Она это как-то проявляет?

В.Г. Нет, она, скорее, растеряна... Это, скорее, облегчение, что ли...

А.К. Это мгновенная реакция?

В.Г. Да нет... тут и первое недоверие может быть, и *полусознание* какое-то...

А.К. Т. е. – это процесс?

В.Г. Да. И ритм замедляется.

А.К. Конечно. А реакция Гамлета?

В.Г. Он понимает сразу. Но это же нужно пережить.

А.К. Безусловно. Может сцена продолжаться действительно, текстуально и ритмически, как до «убийства» и ошибки?

В.Г. Нет, нет.

А.К. Включается в поведение Гамлета его **оценка** произошедшего?

В.Г. Еще как.

А.К. Ты сейчас вел активный поиск?

В.Г. Да, очень.

А.К. Как ты думаешь, на этом закончится поиск?

В.Г. Не-е-т... у меня уже, как пишет Круглый, все начинает «ветвиться»... Алла Григорьевна. Вот он пишет, что он никогда не знал, как пойдет спектакль. Но ведь спектакль строится: есть мизансцены, партнеры, театральные аксессуары и прочее... Или это годится только для моноспектакля? И как быть режиссеру, если актер делает не то, что было решено?

А.К. У-у-у... подожди... Ты вышел на очень существенный, определенный вопрос. Давай чай поставим.

В.Г. (*наливает*) Что, «без поллитры» не разобраться?

А.К. Да нет, мне кажется, что довольно просто и естественно, но специалисты часто шарахаются. Именно потому, что не могут найти возражений. *Пауза*

А.К. Так с чего же начать? Скажи, чем отличаются театр и кино?

В.Г. Ну, в театре живет артист и общение... не обязательно прямое...

А.К. Верно. И всем известно. Никто не спорит. Т.е., **театр диалогичен** как между персонажами, так и по отношению к зрителю. А кино?

В.Г. Ну, по аналогии, **монологичен**.

А.К. Совершенно верно. Ты хоть плюй в пленку – актеры не отреагируют. Ничего не изменится. Может изменится взгляд зрителя так же, как и на другие **фиксированные** искусства: скульптуру, живопись, литературу, архитектуру. Здесь мы имеем дело с фиксированным результатом творческого процесса. Правильно? Традиционный театр, при всем своем разнообразии стилей, направлений, жанров и т.д. – то есть, тот театр, о котором ты говоришь, так же предъявляет зрителю фиксированный результат репетиционного процесса (с ограниченной возможностью импровизации). Фиксация же по своей природе тяготеет к кинематографу и другим аналогичным видам искусства: литературе, скульптуре, живописи. Т.е., это прямо противоречит театру, как таковому. Такой тип театра я называю «Закрытым» театром. Тенденции развития жизни и театра ведут, как думаю, к другому типу театра – «Открытому» театру. Я исповедую этот тип театра.

В.Г. Алла Григорьевна. Это очень интересно и убедительно. Почему вы не пишете?

А.К. Я же режиссер – артист разговорного жанра. Но писать я периодически пробую. Вот у меня тут есть пару страниц и кое-какие заметки. Попробуй, почитай.

«В распространенном традиционном типе «Закрытого» театра зрителю предъявляется фиксированный результат репетиционного процесса. Конечный продукт. Фиксация же по своей природе тяготеет к кинематографу и другим видам искусства: литературе, живописи, скульптуре и т.д.

«Открытый» театр выносит на подмостки собственно репетиционный процесс, продолжающийся и неисчерпаемый. В «Открытом», глубинном театре, соединяются функции театра-искусства и театра-коммуникации. Ему как бы свойственна незавершенность. Более близки: музыка, графика...

«Закрытый» и «Открытый» театры характерны резким отличием режиссерских установок и репетиционных методов.

В «Закрытом» театре превалирует ничем не ограниченная воля режиссера, требующая от актера оправдания рисунка роли и его наполнения. Нередко это ведет к произволу и насилию, как над автором, так и над актером.

В «Открытом» театре – абсолютная необходимость совместного с актером проникновения в автора, умение «читать» пьесу, т.е. то, что не написано словами. Это требует уважения к литературной основе.

Пьеса – это верхушка айсберга, следы, оформленные в сюжет. Задача – восстановить по этим следам то, что лежит в их основании, т.е. фабулу. (Палеонтология). Фабула – объективные факты в их последовательное проявлении.

Сюжет – приоритетный отбор фактов и последовательность их изложения в зависимости от отношения к ним. С этим напрямую связан жанр, т.е., отношение автора к материалу.

В «Закрытом» театре практикуется так называемый «разбор» - т.е., последовательная работа с текстом от начала до конца, корректируемая режиссерским диктатом в зависимости от его видения. Разбор разрушает живые связи, уничтожает объем, умерщвляет пьесу.

В «Открытом» театре анализ литературной основы (драматургии, литературы или либретто) начинается с конкретного вопроса, иногда, казалось бы, не существенного, но такого, который заставляет задуматься, искать на него ответ (в пьесе), потянет за собой следующие вопросы. Здесь режиссер работает с актером, опережая его на такт. Первый вопрос, как правило тот, о который «столкнулся» сам режиссер при чтении пьесы. Он может быть и совсем безобидным.

В любом случае, поиск ответа вызывает брожение и работу всего организма, а не только *рацио*; ведет к неожиданным открытиям и создает естественную почву для подлинной импровизации. Анализ произведения складывается из ответа на вопрос: «что случилось?», то есть с конца, и ответа на вопрос: «почему случилось?», т.е. – причины или «исходного события».

«Исходное событие» нельзя определять, как это происходит при разборе, исходное событие необходимо искать. Поиск (весьма напряженный) причины - есть естественный психический процесс, ведущий к глубинному погружению в материал, при котором необходимые обстоятельства загружаются в подсознание. В процессе поиска лежащих в основании обстоятельств, причин, пространственно-временных связей, обнаруживается мотивация. И происходит отбор фактов и материалов для этой мотивации.

Смысл драматического театра - в выходе времени и пространства за пределы собственного спектакля.

В театре обязательно должно быть событие.

Событие – это столкновение человека с фактом, где все три составляющие несут одинаковую нагрузку.

Для автора – это некий жизненный или художественный факт, с которым его личность столкнулась.

Для режиссера – это в материале, что его задело, и с чем он столкнулся.

Для актера – неожиданность своего открытия.

Для зрителя – то послание, которое он получил.

Ключевое (или «толчковое») событие – момент нашего столкновения с материалом. Оно совсем не обязательно является главным, что чрезвычайно субъективно и индивидуально.

В основе работы режиссера с актером (и не только) лежит верно найденный и заданный вопрос. Этот «сократовский» метод остается самым мощным стимулом раскрытия их личностных возможностей. «Открытый» тип театра воз-

вращает театру истинного носителя геоспецифики – актера. Поиск ответов стимулирует самостоятельную работу актера, делая его творцом, а не исполнителем. Именно в процессе поиска причины выявляется смысл, наличие которого и есть суть русского национального театра. Понятия «психологический» или «игровой» театр чисто полемические, а не сущностные, ибо накрепко связаны.

P.S. На днях совершенно случайно обнаружила в заметках у Роланы Быкова: «Школа – это умение задавать вопрос. Талант – возможность и способность на него ответить. Кто прошел школу, того не «заблудишь».

А.К. Мне кажется, что в письменном виде это звучит очень категорично, грубо и необедительно. Мне не нравится.

В.Г. А мне – нравится.

А.К. Это потому, что ты прошел раньше, и уже впитал. А если просто читать – ужас. Это из рук в руки надо передавать. Вот у меня был ученик Сема Перель (сейчас он в Израиле), так он меня обогнал. Он так с детьми работает – я так не могу.

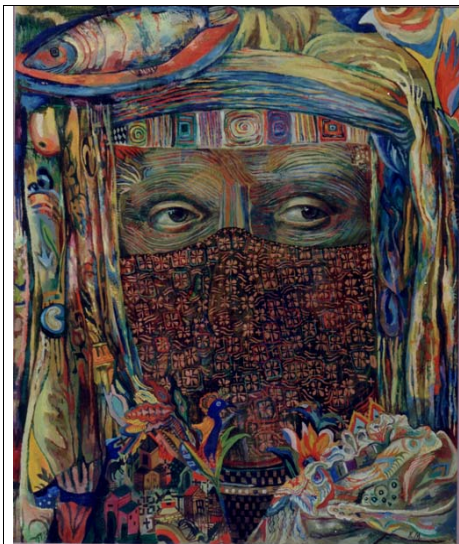
В.Г. Ал. Григорьевна, а как вы пришли к такому способу?

А.К. Понимаешь, Володя, я даже не знаю. Думаю, от наивности и малых знаний. Вот, смотри. Сейчас общим местом стала декларация самых разных режиссеров и актеров о том, что надо проникнуть в существо роли, слиться с ней (ну, насчет «слиться» отправляю к спору Станиславского с Немировичем). Хорошо, никто не спорит. Об этом говорили всегда. Константин Сергеевич всю жизнь задавался вопросом и искал пути – **как** этого добиться? Поэтому возникали эмоциональная память, цепочка «хотений» и «воль», круги внимания, метод физических действий и т.д. Он **искал**. Искал, потому что перед ним стоял вопрос: **как?** И в каждой их своих находок он, как ему казалось на данный момент, находил ответ, но... вопрос продолжал неотступно маячить перед ним. В каждом из его увлечений было нечто, что помогало, но все это было ограничено и не давало продолжения. А он искал не частность, а путь. Я думаю, что заразилась именно этим вопросом: **как?** (это я сейчас думаю, тогда я просто что-то делала).

В.Г. Алла Григорьевна, мне немного неловко вас спрашивать, но иначе не понять. А как вообще складывалась Ваша жизнь, что Вы вышли на такой, вроде бы простой, вопрос: КАК? Ведь людей обычно интересует вопрос: ЧТО? Вы меня простите, но я теперь тоже заразился и хочу понять ПУТЬ - сами виноваты.

А.К. У-у-у. Ну, ладно, попробую. Понял? Целую.

Оксана МЕДВЕДЬ / Oxana MEDWID



Вавилонская дама. Окружена цветами, городами и фруктами. Летящая рыба. Улыбается она или нет?

Babylonische Dame. Umringt von Blumen, Städten und Früchten. Fliegender Fisch. Lächelt sie oder nicht?

На лестнице можно с кем-нибудь встретиться и не разойтись. Не лучше ли никого не встречать и идти одному... по воде.

Auf der Treppe kann man jemanden treffen. Und kommt man nicht vorbei. Lieber aber niemanden treffen und alleine gehen ... auf dem Wasser.





*Ожидание гостя. Не похоже, что он спешит. Но всё равно ему придётся прийти и подобрать разбросанные письма.
Erwartung eines Gastes. Es sieht so aus, als beeile er sich nicht. Er muss sowieso kommen und weggeworfene Post holen.*

*История, откуда
я родом.*

*Geschichte über
meine Wurzeln.*



Сергей ХОТИМСКИЙ / Sergey KHOTIMSKY

Соберёмся вместе, и будем праздновать. А чтобы в пустынном пространстве было не скучно, постараемся занять себя, кто как может. Не будем друг к другу прикасаться и давать советы. Мы так уже надоели друг другу, но мы любим друг друга. А если появится желание летать, можно летать всем вместе.

Lass uns zusammenkommen und feiern. Damit wir uns in dem leeren Raum nicht langweilen, werden wir versuchen, aus eigenem Antrieb Beschäftigung zu finden. Wir werden nicht in Berührung kommen und keine Ratschläge erteilen. Wir sind uns schon alle über, aber wir lieben uns. Falls wir Lust zu fliegen bekommen, können wir zusammen fliegen.





Hans Georg GADAMER

MYTHOS UND VERNUNFT

(1954)

Das moderne Denken hat einen doppelten Ursprung. Es ist seinem wesentlichen Grundzug nach Aufklärung – denn mit dem Mut des Selberdenkens beginnt, wer heute Wissenschaft treibt, und die grenzenlose Ausbreitung der Erfahrungswissenschaften wie das Ganze der von ihnen ausgehenden Umgestaltung des menschlichen Lebens im Zeitalter der Technik bezeugen und bestätigen diesen Mut. Gleichwohl ist es noch ein anderer Ursprung, aus dem wir heute leben. Es ist die Philosophie des deutschen Idealismus, die romantische Poesie und die in der Romantik erfolgte Entdeckung der geschichtlichen Welt, die sich innerhalb des Aufklärungszuges der Moderne als eine bis heute wirksame Gegenbewegung erwiesen haben. Blickt man auf das Ganze der zivilisierten Welt, so wird man allerdings Ernst Troeltsch vorerst recht geben müssen, der einmal gesagt hat, der deutsche Idealismus sei nur eine Episode. Die gesamte angelsächsische Welt, aber ebenso der von der kommunistischen Doktrin beherrschte Osten, sind von dem Ideal der Aufklärung, dem Glauben an den Fortschritt der Kultur unter der Herrschaft der menschlichen Vernunft, geprägt. Daneben gibt es einen Weltkreis, der von der Unveränderlichkeit der natürlichen Maße und Ordnungen so tief durchdrungen ist, daß das moderne Denken diese Überzeugung nicht zu erschüttern vermag. Es ist die lateinische Welt, die, durch den Katholizismus geformt, ein beständiger Anwalt des naturrechtlichen Denkens bleibt. In Deutschland aber und von ihm aus hat sich die moderne Aufklärung mit romantischen Zügen zu einer dauerhaften Wirkungseinheit verbunden, deren äußerste Pole radikale Aufklärung und romantische Kritik der Aufklärung sind.

Eines der Themen, an dem sich diese Doppelpoligkeit des modernen Denkens besonders ausprägt, ist das Verhältnis von Mythos und Vernunft. Denn es ist selbst ein Aufklärungsthema, eine Formulierung der klassischen Kritik, die der moderne Rationalismus an der religiösen Über-

Ханс Георг ГАДАМЕР

МИФ И РАЗУМ

У современного мышления два истока. По своей сути оно есть Просвещение, ибо, кто занимается сегодня наукой, должен прежде всего иметь мужество самостоятельно мыслить, а беспредельная экспансия эмпирических наук со всеми вызванными ими преобразованиями человеческой жизни представляет собой в век техники не что иное, как свидетельство и подтверждение этого мужества. Есть, однако, еще один источник, питающий нашу сегодняшнюю жизнь. Это философия немецкого идеализма, романтическая поэзия и совершенное в рамках романтизма открытие исторического мира, до сих пор действительно противостоящие просветительному движению современности. Если посмотреть на цивилизованный мир в целом, то поначалу придется отдать должное Эрнсту Трельчу, сказавшему однажды, что немецкий идеализм — это лишь эпизод. Весь же англосаксонский мир, как и управляемый коммунистической доктриной Восток, находятся под влиянием идеала Просвещения, то есть под влиянием веры в осуществляющийся посредством человеческого разума прогресс культуры. Вместе с тем в мире есть регион, настолько глубоко убежденный в неизменности естественных мер и порядков, что современное мышление не в состоянии поколебать это убеждение. Речь идет о сформированном католицизмом латинском мире, который остается неизменным защитником естественно-правового мышления. В Германии же и под ее воздействием современное Просвещение соединилось с романтическими тенденциями в устойчивое, активное целое, крайними полюсами которого являются радикальное Просвещение и романтическая критика Просвещения.

Одной из тем, особенно явно выражающих эту двуполюсность современного мышления, является отношение мифа и разума. Ибо уже сама эта тема является просветительской темой, формулировкой

lieferung des Christentums geübt hat. Mythos ist dabei als Gegenbegriff gegen die rationale Welterklärung gemeint. Das wissenschaftliche Weltbild versteht sich als die Auflösung des mythischen Weltbildes. Als mythologisch aber gilt dem wissenschaftlichen Denken alles, was sich nicht durch methodische Erfahrung verifizieren läßt. So verfällt mit fortschreitender Rationalisierung auch alle Religion der Kritik. Max Weber sah geradezu in der Entzauberung der Welt das Entwicklungsgesetz der Geschichte, die vom Mythos zum Logos, zum rationalen Weltbild, mit Notwendigkeit hintreibt. Die Geltung dieses Schemas ist aber fragwürdig. Zwar läßt sich in jeder Kulturentwicklung ein solcher Zug zur Intellektualisierung, also eine Aufklärungstendenz erkennen. Aber noch nie vor dieser letzten, der modernen europäischen christlichen Aufklärung, verfiel die gesamte religiöse und sittliche Überlieferung der Kritik der Vernunft, und so ist das Schema von der Entzauberung der Welt kein allgemeines Entwicklungsgesetz, sondern selbst ein historisches Faktum. Es ist das Resultat dessen, was es aussagt: die Säkularisation des Christentums erst hat diese Rationalisierung der Welt gezeitigt — und wir verstehen heute, warum.

Denn das Christentum ist es gewesen, das in der Verkündigung des Neuen Testaments als erstes eine radikale Kritik am Mythos geübt hat. Die gesamte heidnische Götterwelt, nicht nur die dieses oder jenes Volkes, wird angesichts des jenseitigen Gottes der jüdisch-christlichen Religion als eine Welt der Dämonen entlarvt, das heißt der falschen Götter und teuflischen Wesen, und zwar deshalb, weil das alles Weltgötter sind, Gestalten der übermächtig erfahrenen Welt selber. Die Welt aber wird im Lichte der christlichen Botschaft gerade als das unwahre, der Erlösung bedürftige Sein des Menschen verstanden. Nun droht gewiß durch die vernünftige Welterklärung vom Standpunkt des Christentums der Wissenschaft ein Abfall von Gott, sofern sich der Mensch in ihr vermißt, der Wahrheit von selber mächtig zu sein. Aber darin hat das Christentum der modernen Aufklärung vorgearbeitet und ihre unerhörte Radikalität, die auch vor dem Christentum selber nicht haltmachen sollte, erst ermöglicht, daß es die radikale Zerstörung der mythischen, das heißt der von Weltgöttern beherrschten Weltansicht geleistet hat. Das Verhältnis von Mythos

классической критики религиозного предания христианства современным рационализмом. При этом понятие «миф» трактуется как нечто, противостоящее рациональному объяснению мира. Считается, что научная картина мира преодолевает мифологическую картину мира. Мифологическим же для научного мышления оказывается все то, что нельзя верифицировать посредством методически осуществляемого опыта. Так с прогрессом рационализации вся религия становится объектом критики. Именно в расколдовывании мира Макс Вебер усматривал закон развития истории, которая с необходимостью движется от мифа к логосу, к рациональной картине мира. И все же правомерность этой схемы сомнительна. Конечно, в развитии всякой культуры можно наблюдать такого рода тягу к интеллектуализации, то есть просветительскую тенденцию. Но никогда прежде, до этого последнего современного европейского христианского Просвещения критике со стороны разума не подвергалась вся религиозная и нравственная традиция целиком. Так что схема расколдовывания мира не есть всеобщий закон развития, сама она — лишь факт истории. Она результат того, что ею высказывается, и лишь секуляризация христианства обнаружила эту рационализацию мира. И мы сегодня понимаем почему.

Ведь именно христианство, выступив с Новым заветом, первым подвергло миф радикальной критике. Весь языческий мир богов, а не только богов того или иного народа, перед лицом потустороннего Бога иудейско-христианской религии оказывается не чем иным, как миром демонов, то есть ложных богов и сатанинских существ, и именно потому, что все они — мирские боги, образы самого этого мира, наделяемого всемогуществом. А в свете христианского завета мир трактуется именно как неистинное бытие человека, от которого надлежит освободиться. Конечно, с точки зрения христианства рациональное объяснение мира наукой грозит изменой Богу, поскольку здесь человек обнаруживает нехватку самостоятельности в распоряжении истиной. И все-таки христианство проделало подготовительную работу, чтобы приблизить современное Просвещение, а неслыханная радикальность последнего, не остановившегося даже перед критикой самого христианства, как раз и сделала возможным радикальное разрушение христианством мифического, то есть сориентированного на мирских богов мировоззрения. Но вместе с тем проблема отношения мифа и разума — это проблема романтизма. Если под романтизмом мы понимаем всякое мышление, в котором предполагается, что истинный порядок

und Vernunft ist aber ebenso sehr ein romantisches Problem. Verstehen wir unter Romantik alles Denken, bei dem mit der Möglichkeit gerechnet wird, daß die wahre Ordnung der Dinge nicht heute ist oder einst sein wird, sondern ehemals gewesen ist und daß ebenso die Erkenntnis von heute oder morgen die Wahrheiten nicht erreicht, die ehemals einmal gewußt waren, so fallen die Akzente ganz anders. Der Mythos wird zum Träger einer eigenen, der rationalen Welterklärung unerreichten Wahrheit. Statt als Priesterbetrug oder Ammenmärchen verhöhnt zu werden, gilt er ihr als die Stimme einer weiseren Urzeit. In der Tat ist es die Romantik gewesen, die mit dieser Umwertung des Mythos ein ganzes weites Feld neuer Forschung geöffnet hat. Man treibt Mythenforschung und Märchenforschung um der Bedeutung, das heißt der Weisheit der Mythen und Märchen willen. Aber auch sonst erkennt die Vernunft die Grenze der von ihr beherrschten Wirklichkeit, z. B. des Mechanismus der Gesellschaft, indem sie organische Bilder für das gesellschaftliche Leben gebraucht oder indem sie das >finstere< Mittelalter im Glanze seiner Christlichkeit gewahrt oder indem sie nach einer neuen Mythologie sucht, die echte Volksreligion wäre, wie ehemals der Zustand der Völker der heidnischen Antike war. Es ist nur ein kleiner Schritt weiter, den Nietzsche tat, als er in der >Zweiten unzeitgemäßen Betrachtung< im Mythos die Lebensbedingungen jeder Kultur sah. Nur in einem von Mythen umstellten Horizont könne eine Kultur gedeihen. Die Krankheit der Gegenwart, die historische Krankheit, bestehe eben darin, diesen geschlossenen Horizont durch ein Übermaß an Historie, das heißt durch die Gewöhnung an das Denken unter immer wieder anderen Werttafeln, zu zerstören. Und wieder nur ist es ein kleiner Schritt, der von dieser Schätzung des Mythos zur Prägung eines politischen Begriffes des Mythos führt, wie er im >nouveau christianisme< Saint-Simons anklingt und ausdrücklich von Sorel und seinen Nachfolgern entwickelt wird. Die Würde einer alten Wahrheit wird dem politischen Ziel einer Zukunftsordnung zugesprochen, die so gemeinsam geglaubt sein soll wie ehemals die mythisch verstandene Welt.

Es gilt, den Zusammenhang dieser beiden Aspekte des Problems aufzuhellen, um eine geschichtliche Erkenntnis daraus zu gewinnen. Eine Analyse der Begriffe >Mythos< und >Vernunft<, die wie jede echte begriffliche Analyse selbst eine Geschichte von Begriffen und ein Begreifen von Geschichte ist, soll das vorbereiten.

вещей - удел не настоящего или будущего, но прошлого и что сегодняшнему и завтрашнему познанию недоступны истины, постигнутые вчера, тогда акценты распределяются совершенно иначе. Миф новится носителем собственной истины, недоступной рациональному объяснению. Тогда миф надо не осмеивать как обман священников или бабьи рассказы, а услышать в нем голос далекого и более мудрого прошлого. В самом деле, этим новым взглядом на значение мифа романтизм открыл широкое поле для дальнейших исследований. Исследованием мифов и сказок занимаются ради смысла, то есть ради заключенной в этих мифах и сказках мудрости. Но и в иных случаях разум признает границы подвластной ему действительности, например в случае с общественным механизмом, когда общественная жизнь описывается с помощью органических образов, или когда «мрачное» средневековье рассматривается в блеске его христианства, или когда разум занимается поиском новой мифологии, которая стала бы подлинной народной религией наподобие того, как это было в прошлом у народов языческой древности. Для того чтобы усмотреть в мифе жизненное условие всякой культуры, потребовался всего один шаг, который сделал в своем втором «Несвоевременном размышлении» Ницше. Культура может развиваться лишь в очерченном мифом горизонте. Болезнь современности - историческая болезнь, и состоит она, по его мнению, именно в разрушении этого замкнутого горизонта избытком истории, то есть привыканием к мышлению под знаком все новых и новых ценностных ориентиров. А от этой оценки мифа опять-таки всего только шаг до создания политического понятия мифа, впервые прозвучавшего в *nouveau christianisme* Сен-Симона и соответствующим образом развитого Сорелем и его последователями. Статус старой истины приписывается политической цели некоего будущего порядка, в который следует верить так же сообщая, как прежде верили в мифологически истолкованный мир.

Необходимо прояснить взаимосвязь обоих аспектов проблемы, а затем извлечь отсюда выводы для исторического познания. Подготовкой к тому пусть будет анализ понятия мифа и разума, который, как и всякий подлинный понятийный анализ, сам является историей понятий и пониманием истории.

I. >Mythos< bezeichnet zunächst nichts als eine Beglaubigungsart. Mythos ist das Gesagte, die Sage, aber so, daß das in dieser Sage Gesagte keine andere Erfahrungsmöglichkeit zuläßt als eben die des Gesagtbekommens. Das griechische Wort, das die Lateiner als >fabula< wiedergeben, tritt daher in begrifflichen Gegensatz zum Logos, der das Wesen der Dinge denkt und daraus ein jederzeit ableitbares Wissen um die Dinge besitzt.

Aus diesem formalen Begriff des Mythos folgt aber auch ein inhaltlicher. Denn was grundsätzlich keiner Beglaubigung durch die eigene denkende Vernunft unterworfen und durch Wissenschaft nicht verfügbar gemacht werden kann, ist ja alles einmalige Geschehen, das nicht anders gewußt werden kann als von Augenzeugen und der auf diese gegründeten Überlieferung. Was so in der Sage lebt, ist aber vor allem die Urzeit, in der die Götter noch sichtbarer mit den Menschen Umgang gehabt haben sollen. Mythen sind vornehmlich Geschichten von Göttern und ihrem Handeln an Menschen. >Mythos< heißt aber auch die Geschichte der Götter selbst, wie sie etwa Hesiod in seiner >Theogonie< erzählt. Sofern nun die griechische Religion im öffentlichen Kultus ihr Wesen hat und die mythische Überlieferung nichts anderes will als die Ausdeutung dieser beständigen und bleibenden Kultradtition, ist der Mythos der Kritik und Umbildung beständig ausgesetzt. Die griechische Religion ist keine Religion der richtigen Lehre. Sie kennt kein heiliges Buch, dessen adäquate Auslegung Priesterwissen wäre, und gerade deshalb ist das, was die griechische Aufklärung übt, nämlich Kritik am Mythos, kein wirklicher Gegensatz zur religiösen Überlieferung. Nur so versteht sich, wie es der großen attischen Philosophie und vor allem Plato möglich war, Philosophie und religiöse Überlieferung ineinanderzubinden. Platos philosophische Mythen bezeugen, wie die alte Wahrheit und die neue Einsicht eines sind.

Die durch das Christentum geübte Kritik am Mythos führt dagegen im neuzeitlichen Denken dazu, das mythische Weltbild als Gegenbegriff zum wissenschaftlichen Weltbild zu denken. Sofern das wissenschaftliche Weltbild dadurch charakterisiert ist, daß die Welt durch Wissen berechenbar und beherrschbar wird, gilt nun alle Anerkennung unverfügbarer und unbeherrschbarer Mächte, die

I. Прежде всего миф означает не что иное, как способ удостоверения. Миф есть нечто рассказанное, сказание, но такого рода, что рассказанное в этом сказании не допускает никакой иной возможности опыта, кроме той, что была получена с помощью этого рассказа. Поэтому греческое слово, переведенное Латинцами как *fabula*, выступает как понятие, противоположное *logos*, который осмысливает сущность вещей и располагает знанием о них.

Но из этого формального понятия мифа вытекает и содержательное. Ибо то, что в принципе не может быть удостоверено собственнo мыслящим разумом и предоставлено в наше распоряжение наукой, как раз и есть всякое единичное событие, знание о каком-то может существовать лишь в виде свидетельств очевидцев и основанного на них предания. Но именно далекое прошлое, когда боги еще якобы находились в непосредственном контакте с людьми, и продолжает прежде всего жить в сказании. Мифы — это преимущественно истории, повествующие о богах и их деяниях по отношению к людям. Но вместе с тем мифом называется и история самих богов, подобная той, которую рассказывает в своей «Теогонии» Гесиод. Поскольку же сущность греческой религии состоит в публичном культе, а мифологическое предание не преследует никакой иной цели, кроме истолкования этой устойчивой и неизменной культовой традиции, то и миф всегда находится в процессе критики и преобразования. Греческая религия не является ортодоксальным религиозным учением. В ней нет священной книги, к адекватному истолкованию которой сводилось бы жреческое знание, и как раз поэтому критика мифа, осуществляемая греческим Просвещением, не являлась в действительности противоположностью религиозному преданию. И отсюда становится понятным, каким образом великой античной философии, и в первую очередь Платону, удавалось сочетать философию с религиозным преданием. Философские мифы Платона показывают, как старая истина и новое понимание могут быть соединены воедино.

Критика мифа христианством привела к тому, что в мышлении Нового времени чисто мифологическая картина мира превратилась в противоположность научной. Поскольку научная картина мира характеризуется тем, что посредством знания можно предвидеть происходящие в мире события и управлять ими, постольку и всякое признание существования неподвластных и неуправляемых сил, ограни-

unser Bewusstsein begrenzen oder überwältigen, als Mythologie. Denn was so anerkannt wird, kann ja nicht wirklich Seiendes sein. Das bedeutet aber, daß alle Erfahrung, die nicht von der Wissenschaft verifiziert wird, in die Unverbindlichkeit der Phantasie abgestellt wird, so daß die mythenbildende Phantasie so gut wie die ästhetische Einbildungskraft nicht mehr den Anspruch auf Wahrheit erheben können.

II. Der Begriff >Vernunft< ist dem Worte nach ein neuzeitlicher Begriff. Er meint ebensosehr ein Vermögen des Menschen wie eine Verfassung der Dinge. Aber gerade diese innere Entsprechung des denkenden Bewußtseins und der vernünftigen Ordnung des Seienden ist es, die in dem griechischen Urgedanken des Logos gedacht war, der dem Ganzen der abendländischen Philosophie zugrunde liegt. Die höchste Weise, in der das Wahre offenbar ist, in der sich also die Logoshaftigkeit des Seins im menschlichen Denken offenbart, heißt bei den Griechen >Nous<. Diesem Begriff des >Nous< entspricht im neuzeitlichen Denken die Vernunft. Sie ist das Vermögen der Ideen (Kant). Ihr Grundbedürfnis ist das Bedürfnis nach Einheit, in der sich das Disparate der Erfahrung zusammenschließt. Die bloße Vielheit des »Das und das« befriedigt die Vernunft nicht. Sie will, wo Vielheit ist, einsehen, was sie erzeugt und wie sie sich bildet. Daher ist die Zahlenreihe das Vorbild des vernünftigen Seins, des >ens rationis<. In der traditionellen Logik bedeutet Vernunft das Vermögen zu schließen, das heißt die Fähigkeit, aus reinen Begriffen ohne Zuhilfenahme neuer Erfahrung Erkenntnisse zu gewinnen. Der gemeinsame Grundzug, der sich in allen solchen Begriffsbestimmungen von >Vernunft< abzeichnet, ist, daß Vernunft dort ist, wo das Denken bei sich selber ist, im mathematischen und logischen Gebrauch und auch sonst im Zusammenschluß eines Manigfaltigen in der Einheit eines Prinzips. Im Wesen der Vernunft liegt es also, absoluter Selbstbesitz zu sein, auf keine Schranke des Fremden und Zufälligen bloßer Fakten zu stoßen. So ist die mathematische Naturwissenschaft, soweit sie das Naturgeschehen in Rechnungen einsichtig darstellt, Vernunft, und die höchste Vollendung der sich selbst seienden Vernunft wäre, daß auch der Lauf der menschlichen Geschichte nirgends das >factum brutum< von Zufall und Willkür als seine Schranke erführe, sondern (mit Hegel) die Vernunft in der Geschichte einsichtig werden ließe.

Die Uneinlösbarkeit dieser Forderung, alles Wirkliche als vernünftig zu erkennen, bedeutet das Ende der abendländischen Metaphysik und führt zu einer Abwertung des Begriffs von Vernunft selber. Sie ist nicht mehr

чивающих или захватывающих наше сознание, считается мифологией. Ибо признаваемое таким образом не может быть действительно сущим. А это значит, что всякий опыт, который не верифицируется наукой, приравнивается к необязательной фантазии, так что и мифотворческому воображению и эстетическому воображению отказывается в праве на истину.

II. Слово, «разум» есть понятие Нового времени. Оно подразумевает как способность человека, так и устроенность вещей. Но именно это внутреннее соответствие мыслящего сознания и разумного порядка сущего мыслилось в первоначальном греческом представлении о логосе. Высший способ, которым открывается истинное и которым, таким образом, в человеческом мышлении представляется логосность бытия, называется у греков *poys*. Понятию *нус* в мышлении Нового времени соответствует понятие разума. Разум есть способность идей (Кант). Его основная потребность - это потребность в единстве, соединении того, что несоединимо в опыте. Ибо простая множественность «одного» и «иного» не удовлетворяет разум. Обнаруживая множественность, он стремится понять, что ее порождает и как она образуется. Поэтому числовой ряд является образцом разумного бытия, *ens rationis*. В традиционной логике разум означает способность делать заключения, то есть способность получения знаний из чистых понятий без помощи нового опыта. Общей чертой всех этих определений понятия «разум» является то, что разум имеет место там, где мышление занято самим собой: в математическом и логическом его употреблении, а также при соединении многообразного в единство принципа. Таким образом, сущность разума включает абсолютную самостоятельность распоряжаться собой, отсутствие столкновений с чуждостью и случайностью голых фактов. Так, математическое естествознание, в своих расчетах рационально представляющее процессы природы, является разумом, и высшим завершением сущего в себе разума было бы, если бы и ход человеческой истории нигде не наталкивался на преграду *factum brutum*, случая и произвола, но (говоря словами Гегеля) позволял бы обнаружить в истории разум.

Невыполнимость этого требования - познания разумности всего действительного — означает конец западноевропейской метафизики и вместе с тем ведет к обесцениванию самого понятия разума. Разум не является уже более способностью абсолютного единства, как и не

das Vermögen der absoluten Einheit, nicht mehr das Vernehmen der letzten unbedingten Zwecke, sondern vernünftig heißt nunmehr die Findung der rechten Mittel zu gegebenem Zwecke, ohne daß die Vernünftigkeit dieser Zwecke selbst ausgewiesen wäre. Die Rationalität des modernen Zivilisationsapparates ist daher in ihrem letzten Kerne eine rationale Unvernunft, eine Art Aufstand der Mittel gegen die beherrschenden Zwecke – kurz, die Freisetzung dessen, was wir auf allen Lebensgebieten >Technik< nennen.

Mythos und Vernunft haben, wie diese Skizze lehrt, eine gemeinsame, aus gleichen Gesetzen verlaufende Geschichte. Es ist nicht so, als ob die Vernunft den Mythos entzaubert hätte und nun seine Stelle einnähme. Die Vernunft, die den Mythos ins Unverbindliche der spielenden Einbildungskraft verwies, sieht sich selbst nur zu bald aus ihrem Führungsanspruch gedrängt. Die radikale Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts erweist sich als eine Episode. Sofern sich nun die Bewegung der Aufklärung in dem Schema >Vom Mythos zum Logos< selbst aussagt, bedarf auch dieses Schema einer Revision. Vom Mythos zum Logos, Entzauberung der Wirklichkeit wäre nur dann der eindeutige Richtungssinn der Geschichte, wenn die entzauberte Vernunft ihrer selbst mächtig wäre und sich in absoluter Selbstsetzung realisierte. Was wir aber sehen, ist die tatsächliche Abhängigkeit der Vernunft von überlegener wirtschaftlicher, gesellschaftlicher, staatlicher Macht. Die Idee einer absoluten Vernunft ist eine Illusion. Vernunft ist nur als reale geschichtlich. Das anzuerkennen kommt unser Denken hart an. So groß ist die Herrschaft, die von der antiken Metaphysik über das Selbstverständnis des sich endlich und geschichtlich wissenden Daseins des Menschen geübt wird. Wie die Griechen, indem sie das wahre Sein in der Gegenwärtigkeit und Gemeinsamkeit des Logos dachten, die Seinserfahrung des Abendlandes begründet und entschieden haben, haben wir aus der philosophischen Arbeit Martin Heideggers gelernt. Sein heißt Immersein. Was die Vernunft als wahr erkennt, soll immer wahr sein. So muß immer Vernunft sein können, die das Wahre erkennt. In Wahrheit ist die Vernunft aber, sooft sie sich als sie selbst – und das heißt der Vernünftigkeit von etwas – bewußt wird, sich nicht selbst gegenwärtig und verfügbar. Sie erfährt sich an etwas, ohne ihrer selbst darin vorgängig Herr zu sein. Ihre Selbstermöglichung ist stets bezogen auf etwas, das ihr selbst nicht zugehört, sondern widerfährt, und insofern ist sie selber ebenso sehr nur Antwort, wie jene anderen mythischen Antworten waren. Auch sie ist stets Auslegung eines Glaubens, nicht notwendig einer religiösen Überlieferung oder eines Mythenschatzes aus

является прояснением конечных целей. Разумность означает теперь нахождение верных средств для достижения поставленной цели, причем вопрос о разумности самой этой цели не ставится. Поэтому рациональность современного аппарата цивилизации в конечном счете оказывается рациональным безрассудством, своего рода восстанием средств против господствующих целей, короче, высвобождением того, что во всех сферах жизни мы называем «техникой».

Как показывает этот экскурс, у мифа и разума общая, одинаковыми законами движимая история. Дело обстоит вовсе не так, будто разум расколдовал миф и занял его место. Ведь очень скоро была подвергнута сомнению и претензия на лидерство самого разума, оттеснившего миф в область необязательной игры фантазии. Радикальное Просвещение XVIII столетия оказалось не более чем эпизодом. И поскольку движение Просвещения пыталось выразить себя в схеме «от мифа к логосу», постольку и эта схема требует пересмотра. «От мифа к логосу», «расколдовывание действительности» смогло бы однозначно выразить смысл истории, если бы расколдованный разум сам распоряжался собой и реализовывал бы себя в абсолютном самоопределении. Мы же наблюдаем фактическую зависимость разума от выходящих за его пределы экономических, общественных и государственных сил. Идея абсолютного разума - иллюзия. Разум существует лишь в конкретно-исторических формах. Признать это нашему мышлению невероятно трудно - настолько велико господство античной метафизики над самопониманием осознающего свою конечность и историчность человека. О том, что греки, мыслившие истинное бытие под знаком современности и всеобщности логоса, предопределили западноевропейский опыт бытия, учат нас философские труды Мартина Хайдеггера. Бытие означает всегда здесь-бытие. То, что разум признает истинным, должно быть истинным всегда. Поэтому именно разум должен всегда быть тем, что познает истинное. На деле же разум, когда он себя осознает, он осознает разумность чего-то, то есть познает себя через что-то, не являясь при этом господином самого себя. Его собственная возможность постоянно сопряжена с чем-то самому ему не принадлежащим, но с ним случающимся, и поэтому сам он тоже есть всего лишь ответ, как и те другие были мифическими ответами. Разум - это также истолкование некой веры, но не обязательно веры религиозной или мифопоэтической.

dichterischer Tradition. Aber alles Wissen des geschichtlichen Lebens von sich selber ist getragen von dem sich selber glaubenden Leben, dessen Vollzug es ist.

Damit erhält das romantische Bewußtsein, das die Illusionen der aufgeklärten Vernunft kritisiert, auch im Positiven ein neues Recht. Es gibt zu jenem Aufklärungszug auch eine Gegenbewegung des sich selber glaubenden Lebens, eine Bewegung zum Schutz und zur Schonung des mythischen Zaubers im Bewußtsein selbst, ja die Anerkennung seiner Wahrheit.

Daß im Mythos eine eigene Wahrheit vernehmlich wird, verlangt freilich die Anerkennung der Wahrheit von Erkenntnisweisen, die außerhalb der Wissenschaft liegen. Sie dürfen nicht in die Unverbindlichkeit bloßer Phantasiegestaltungen abgedrängt bleiben. Daß der Welterfahrung der Kunst eine eigene Verbindlichkeit zukommt und daß diese Verbindlichkeit der künstlerischen Wahrheit der mythischen Erfahrung gleicht, zeigt sich in ihrer strukturellen Gemeinsamkeit. Ernst Cassirer hat in seiner >Philosophie der symbolischen Formen< innerhalb der kritizistischen Philosophie einen Weg zur Anerkennung dieser außerwissenschaftlichen Formen der Wahrheit gebahnt. Die mythische Götterwelt stellt als welthafte Erscheinungen die großen geistigen und sittlichen Mächte des Lebens dar. Man braucht nur Homer zu lesen, um die überwältigende Vernünftigkeit zu erkennen, mit der die griechische Mythologie das menschliche Dasein deutet. Das überwältigte Herz sagt seine Erfahrung aus – als die Übermacht eines handelnden Gottes. Was aber ist die Poesie je anderes als eben eine solche Darstellung einer Welt, in der sich ein selber unweltliches Wahres bekundet? Auch dort, wo keine festen religiösen Traditionen mehr binden, sieht die dichterische Welterfahrung mythisch. Das heißt, das wahrhaft übermächtig Wirkliche stellt sich als lebend und handelnd dar. Man denke an die Ding-Gedichte Rilkes. Die Seligkeit der Dinge ist nichts als die Entfaltung ihres überlegenen Seinssinnes, mit dem sie ein Bewußtsein übermächtigen und erschüttern, das sich selbst im absoluten Besitz seiner selbst zu sein einbildet. Und was ist etwa die Engelgestalt bei Rilke anderes als die Sichtbarkeit jenes Unsichtbaren, das im eigenen Herzen, im »hochaufschlagenden«, seinen Ort hat, als die Unbedingtheit des reinen Fühlens, in das es sich hingibt? Die wahre Welt der religiösen Überlieferung ist mit diesen dichterischen Gestalten der Vernunft von einer Art. Ihre Verbindlichkeit ist die gleiche. Denn beide sind nicht beliebige Bildungen unserer Einbildungskraft, wie Phantasien oder Träume, die auf-

Знание исторической жизни о себе самой всегда заключено в самой верящей в себя жизни. Реализацией этой жизни и является знание.

Тем самым романтическое сознание, критикующее иллюзии просвещенного разума, приобретает также и в позитивном плане новые права. Навстречу просветительскому движению устремляется противоположный поток — поток верящей в себя жизни, защищающей и оберегающей мифические чары в самом сознании, утверждая тем самым истинность.

Конечно, то, что в мифе слышится собственная истина, требует признания истинности способов познания, находящихся за рамками науки. Нельзя оставлять их вытесненными в область необязательных фантазий. То, что художественному познанию мира свойственна собственная строгость, и то, что строгость художественной истины сродни строгости мифического опыта, проявляются в их структурной общности. В своей «Философии символических форм» Эрнст Кассирер в рамках критической философии проложил путь к признанию этих вненаучных форм истины. Мифический мир богов формирует как мирские явления великие духовные и нравственные силы жизни. Достаточно почитать Гомера, чтобы восхититься разумностью истолкования человеческого бытия греческой мифологией. Потрясенное сердце своим опытом свидетельствует о превосходстве деятельного Бога. Но разве поэзия не есть такое создание мира, в котором изображает себя сама внемирная истина? Даже там, где уже нет прочных религиозных традиций и связей, поэтическое мировидение мифично - оно изображает живым и деятельным истинно всемогуще действительное. Вспомним хотя бы о поэзии вещей у Рильке. Одухотворенность вещей есть не что иное, как развертывание всеохватного их бытийного смысла, которым они потрясают и покоряют сознание, мнящее себя абсолютным господином самого себя. А образ ангела у Рильке - что это, как не созерцание того незримого, чье место в собственном сердце, «бьющемся у самого горла, - что это, как не безусловность чистого чувства, которому оно безоглядно отдается? Истинный мир религиозной традиции произрастает из того же корня, что и поэтические образы разума. У них один и тот же строй. Ибо оба они не произвольные образования нашего воображения, подобно эфемерным фантазиям и снам, но суть реализованные ответы с помощью которых человеческое

steigen und vergehen. Sie sind zustande gebrachte Antworten, in denen sich das menschliche Dasein dauernd versteht. Das gerade ist das Vernünftige an solcher Erfahrung, daß sich in ihr ein Selbstverständnis gewinnt — und es fragt sich, ob die Vernunft je vernünftiger ist als in solchem Gewinn eines Selbstverständnisses an etwas, das sie selbst übersteigt.

бытие постоянно понимает себя. Разумность такого опыта как раз и состоит в том, что в нем обретается самопонимание, и возникает вопрос, а является ли разум где-либо более разумным, нежели в таком обретении самопонимания перед лицом того, что превосходит его самого?

Аркадий КЛЁНОВ

ПЛОХИЕ АБЗАЦЫ

ЗАМЕТКИ ОТСТАВНОГО РЕДАКТОРА

1

Вечером мимо гастронома проходит мужик, а внутренний голос ему и говорит, надо бы зайти, купить полбанки. Мужик отвечает, что завязал, и отказывается. Идут мимо второго гастронома, внутренний голос опять нудит, надо зайти, хотя бы маленькую взять. Мужик опять стойко возражает. Когда у третьего гастронома он снова заупрямился, внутренний голос ему сказал: «Не хочешь?! Ну, и хрен с тобой, я один пойду!».

Анекдот минувшей эпохи

Попалось мне как-то в Интернете объявление:

В 21.40 ОРТ представит фильм... (производство "Центрнаучфильм")... Опера "Раек" (или "Антиформалистический раек") написана в 1947 году как ответ реакции.

Неточность я заметил сразу и отреагировал на нее мгновенно и неотразимо, бросив прямо в лицо обидчикам исторической правды, что «Раек», не мог быть написан *в 1947 году как ответ реакции*, ибо эта самая *реакция* в виде «Совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)» имела место только в январе 1948 года.

Впрочем, насчет «лица», в которое было это самое брошено, я сказал больше для изящества стиля и красоты выражения.

Не было там никакого лица. Был безликий экран монитора с информацией, за которую, кстати, ее интернет-посредник ответственности не несет.

Да и ошибка пустяковая. Подобным неточностям, опискам, ляпсусам несть числа. К моему и их производителей удовольствию.

С одной стороны, удовлетворяя злопахательский зуд своего критического сладострастия, я могу ежедневно самоутверждаться в своем умственном превосходстве над авторами подобных ошибок.

А, с другой стороны, носителям авторского легкомыслия тоже хорошо и не страшно. Звеня и подпрыгивая, заглушая и переплывая друг друга, их ошибки и ляпы проносятся по необозримому информационному пространству, иногда бесследно и безнаказанно исчезая в тишине архивов, а иногда перерабатываясь во вторичное сырье, из которого в чадку литературной кухни на радость читателю готовятся весьма пикантные блюда.

Всплеск моего красноречия по столь незначительному поводу не случаен.

Назрело.

Хочу крупно замахнуться на мелочи, ибо не все они бесследно растворяются в водах, промывающих мозги читающей публики. Некоторые выпадают в неприятный осадок, остающийся в душе литературного потребителя, взыскующего полной и окончательной правды жизни и смерти.

Я тоже причисляю себя к таким потребителям, и мне тоже хочется чистой ювенильной правды не только в общем, но и в частности, пусть даже таких незначительных, как дата создания «Райка».

2

— А он попросту соврал! — звучно, на весь театр сообщил клетчатый помощник... и прибавил: — Поздравляю вас, гражданин, соврамши!

М. Булгаков «Мастер и Маргарита»

Именовалась статья «Прокофьев и Сталин», а подзаголовок у нее был «Они жили несчастливо и умерли в один день».

На уровне сухой метафоры «Художник и Система» эта небольшая статья повествует о необычных отношениях автора «Экономических проблем социализма в СССР» и автора «Пети и Волка».

С одной стороны, о великих усопших, мистически связанных меж собой одним и тем же днем кончины, я не нашел в этой публикации ничего принципиально нового. Да и какие тут *новости*, если, как говорится, покойник все еще мертв. А с другой стороны, если я чего-то

там и не нашел, так, может, эта статья вовсе не для таких, как я, искателей написана.

И все же.

По мнению автора статьи, дающего краткий и, прямо скажем, нелицеприятный портрет композитора в рамках того страшенького времени, (далее кратко воспроизвожу сюжет по памяти), — *не обошлось без фиги в кармане*, которую в виде «Райка», сочиненного после разгромного Совещания в ЦК ВКП(б), лукаво соорудил товарищу Сталину великий композитор С. С. Прокофьев, грешивший, оказывается, беспринципным конформизмом.

Для интересующихся чужими фигурами в чужих карманах даю пояснение: «Антиформалистический раек» — это что-то вроде мини-оперы, едкая сатира, герои которой расппевают протокольную канцелярщину по поводу народности и реализма в музыке, пользуясь для этого мотив трогательно-печальной «Сулико», как известно, любимой песни самого главного в те времена посетителя МХАТа и Большого театра.

Такая вот, по мнению автора статьи, комбинация из трех пальцев образовалась в кармане морально небезупречного Сергея Сергеевича Прокофьева.

Ну что ж, внезапное прозрение потомков по поводу нравственной неполноценности предков и спровоцированная такими прозрениями ревизия на уровне людей и событий — явление, конечно, не новое. Как сказал о подобных умственных ретроспекциях своей жены один старый еврей, «чтоб я был таким умным вчера, как моя жена сегодня».

Но в отношении одного из двух знаменитых фигурантов статьи «Прокофьев и Сталин» такая ревизия со стороны ее автора-журналиста обернулась панибратской, с оттенком хамоватости, непотительностью.

Полагаю, о том, что «Антиформалистический раек» написал вовсе не С. С. Прокофьев, а Д. Д. Шостакович, заинтересованные читатели в разных выражениях сообщили автору статьи или ее редактору еще до того, как этот материал от 04.03.03 подписанный Екатериной Кретовой ушел в архив «Московского комсомольца». (К слову, в октябре 2007 г. с полдесятка ссылок в Интернете отослали меня к этой статье в ее первоизданном виде — интернетские «рукописи», к несчастью, не горят).

Однако дело не в «технической» ошибке и не в том, что журналист, повествуя о фиге в кармане, перепутал карман Сергея Сергеевича с карманом Дмитрия Дмитриевича. Меня возмутило то, что произведение, за одну лишь мысль о создании которого его автор имярек запросто мог в те годы без головы остаться (вспомним О. Мандельштама), обличитель Прокофьева обозвал кукишем, да еще в кармане. Даже сочувственно входя в положение обдернувшегося и досадно подставившегося в своем культурном невежестве журналиста (с кем

не бывает), я не могу не подивиться, с каким пионерским разоблачительским задором автор, в общем-то, дежурной, «датской» статьи ведет беглый огонь по нравственным позициям весьма приличного музыканта и человека. Да и словесная фигура подзаголовка статьи, игриво переименованная с позитива на негатив, — «они жили *несчастливо* и умерли в один день», — объединяя двух несопоставимых по духовной антиномии личностей, звучит абсолютно ернически и оборачивается скрытой бестактностью по отношению к композитору.

Нехорошо.

Мало того, что перепутали Дмитрия Дмитриевича с Сергеем Сергеевичем, но еще и обоим странным образом приложили.

А тут еще Иван Иванович в моем лице, из-за случайно выскочившего «кукиша» чуть не иск вчиняет Ивану Никифоровичу, то есть, оскандалившемуся журналисту.

Ну, чего прицепился, спрашивается!

Ведь сей журналист *поносным словом* уникальное произведение обозвал не унижения онога ради, а, надо думать, с самыми добрыми намерениями. Во имя истины своих мыслей, а не потому, что ему свинью за ружье предложили.

Так не мелочь ли это на фоне суеты разновеликих литературных дарований, которые, что ни день, таких «гусаков» в ноосферу отечественной культуры запускают, такие «кукиши» друг другу и заодно почтенной публике показывают, что Н. В. Гоголь со своими простодушными героями может отдыхать...

А происходят подобные неурядицы, я так думаю, из-за того, что некоторые авторы плохо владеют своим голосом. Внутренним голосом, я имею в виду. Он у них не поставлен. На место.

К своему внутреннему голосу многие из активных и неудержимых отправителей современной журналистики почему-то склонны относиться с наивно умилительным доверием, полагая, что зарождающаяся в глубинах нашего сознания кипучая логорея есть ни что иное, как материализация безошибочной интуиции, ниспосланной нам свыше.

Мы ошибочно полагаем, что внутренний голос — это ум, честь и совесть нашего человеческого, а заодно и авторского Я. На самом же деле в сумбурных вдохновенных всплесках внутреннего голоса нет ничего эзотерического и возвышенного, но, наоборот, есть лишь одно бурление неотредактированного инстинкта. А для того чтобы этот голос выполнял деликатную работу нашего интеллектуального спарринг-партнера и внутреннего редактора, за ним нужен очень суровый и профессиональный присмотр. Надо научиться этот голос сурово усмирять и владеть им, не то он овладеет нами и начнет самостоятельно по гастрономам расхаживать.

Чью бы сторону в споре вы ни выбрали, рядом с вами всегда окажутся люди, с которыми вам не хотелось бы быть ни на чьей стороне.

Яша Хейфец.

А вот еще почти пятилетней давности фактура, которая до недавнего времени упорно висела в Интернете, ничуть не умалившись в своей абсолютной литературной и смысловой классической дуристости.

Как-то раз заспорили меж собой два журналиста, два «золотых пера» современной российской журналистики, А. Минкин и А. Никонов. Вникать во все смысловые перипетии спора, — что можно, а что нельзя показывать по телевизору взрослым и детям, и почему, — сейчас не станем, ибо не о «золотых перьях» речь. К тому же спор тот был явно не богословский, и переход на личности произошел там довольно быстро. А кто кого в том споре первый «гусаком» обозвал и кто кому «кукиш» показал, уже не важно, тем более, что неотразимость и универсальность подобных аргументов часто уведит спор в сторону излишнего обобщения темы.

Для нас главное, что поединок, выходящих из-под контроля чьих-то внутренних голосов, (особенно, «золотых»), весьма воодушевляет болельщиков, наблюдателей процесса, и даже подталкивает их к немедленной реализации присущего многим из нас *комплекса личного участия*, то есть, *вмешательства в чужие дела*.

Увы, я тоже подвержен влиянию этого загадочного, основанного на фрейдистских глубинах подсознания, комплекса. Часто неведомая сила, маскирующаяся под гражданский темперамент, толкает меня сразу вмешаться, влезть и активно поучаствовать, мол, «не могу молчать». Тщетно стараюсь я эти порывы усмирить, вспоминая милую детскую сказку, про хорошего мальчика, то и дело попадавшего в плохие истории из-за того, что в любое событие немедленно встревал со словами «и я тоже». Вот и в данном случае я не смог удержаться, услышав на фоне горячего диалога двух резких мужских голосов, прелестную *мемуаристку*.

Трогательные воспоминания ее исполнительницы и несомненной обладательницы упомянутого выше комплекса я привожу в интернет-оригинале.

...А теперь о девичьих трусах, на которые согласно Минкину покушается соблазнитель.

Я тогда была юной идиоткой, впрочем, замужем. И что-то Минкину было надо от моего тогдашнего мужа, не помню даже что. И

он ему позвонил, и я подошла к телефону. Люди, клянусь, он лица даже моего ни разу не видел, но почему-то с места в карьер стал рассказывать, какой он знаменитый театральный критик, и приглашать вдвоем в театр, и прочее: «чай, кофе, потанцуем». Я ему со всей непробиваемой свежестью двадцати лет: «А как же муж, я же должна ему сказать, а он же не отпустит, и вообще, как вам не стыдно?» Он мне: «Какие-то у вас представления устаревшие. Легче надо к жизни относиться».

Не уговорил меня тогда Александр Минкин, но ведь он сына своим примером, как уверяет, воспитывает, а у меня дочь подрастает. Блондинка, красотка и кокетка. Вот что страшно...

Ольга Бакушинская,
обозреватель «Комсомольской правды»

Такая вот уличающая правда. Комсомольская.

Интересно, а вы, люди, к которым взывает обозреватель, поняли, что страшно?

Я не понял.

Поскольку этот мини-мемуар написан весьма неряшливо, не сразу понимаешь, кто он и кому ему позвонил. И почему, чтобы представиться знаменитым театральным критиком, нужно обязательно видеть лицо юной идиотки, которая, впрочем, замужем (как будто замуж выходят только старые идиотки).

И чего она так сильно испугалась, тоже непонятно.

А что, если театральный критик, телефонирующий мужу юной дамы, не коварный соблазнитель, а тоже всего лишь «юный идиот». Только дама — замужем, а он — театральный критик. В определенном возрасте юный идиотизм присущ даже маркшейдерам и таксидермистам. И, может быть, молодой театральный критик именно по причине идиотской молодости юную даму, лица которой даже ни разу не видел (а если бы разок увидел, то что было бы?) пригласил вдвоем (это как, в двух экземплярах?) — в театр, и прочее: «чай, кофе, потанцуем». Непонятно также, за что двадцатилетняя носительница непробиваемой свежести (умри, лучше не скажешь!) решила заклеить театрального критика, — за театр, за чай с кофе, или за то, что ее муж не отпустит?..

А что некогда безнравственный (а вдруг он с тех пор исправился!) Минкин сегодня из своего сына непременно вырастит совратителя подрастающей дочери мемуаристки, потому что она, эта дочь, одновременно блондинка, красотка и кокетка, (каков соблазн!)... — этот триллер о неотвратимости и неумолимости наследственных пороков семейства Минкиных нельзя читать без содрогания. Но тут отдельное спасибо тете-журналистке, которая о дурном примере его папы очень педагогично не только Минкину-сыну, но заодно и всей

стране по-женски деликатно поведала. Видимо, сильно поумнела со времен непробиваемой свежести.

Конечно, меня удивляет, что подобное слабоумие можно без тени простого человеческого смущения подписать своим собственным именем. Но еще больше удивляет то, что это собственное имя сопровождается свидетельством о некой профессиональной цеховой принадлежности. Обозреватель, мол.

А вот интересно, если какой-нибудь другой обозреватель (обозревательница), не комсомольской, а еще какой-нибудь правды не сможет промолчать, и уже не журналиста М-на, а его оппонента журналиста Н-ва уличит в том, что он по молодости тоже кому-то соблазнительно звонил?! Что тогда?

Ну, тогда, наверное, — ничья. Один-один. И проклятая неизвестность, кто же все-таки прав и кому верить, Минкину, который против излишне откровенного телевидения, или Никонову, который — за.

Возможно, утомленный моим злословьем читатель, поинтересуется, сам-то я за кого стою, за белых или за красных, за Минкина или за Никонова, за показ сцен насилия на ТВ или наоборот.

А мне уже все равно.

Прочитав мемуары *о девичьих трусах* обозревательницы «Комсомольской правды», я понял, что рядом с ней мне не хочется быть ни на одной из спорящих сторон...

Если публикующее такие тексты издание не краснеет, то оно неизбежно желтеет.

4

— Вы, считается, ежели, не дай бог, помрете, что «в ящик сыграли».

— То есть, как это считается? У кого это считается?

— У нас и считается. У мастеров...

И.Ильф и Е.Петров «Двенадцать стульев»

Помнится, Ипполит Матвеевич был потрясен удивительной классификацией человеческих смертей, далеко не полный список которых в виде меланхолических метафор изложил ему гробовых дел мастер Безенчук.

Думается, список метафор, аллегорий и эвфемизмов, передающих значение слова *неправда*, не менее богат и интересен.

Обман, заблуждение, вранье, преувеличение, клевета, измышление, навет, напраслина, лажа, брехня, собачатина, понтыра, чушь, а также ложь, (непристойность опустим) и провокация...

Человек, говорящий неправду, — *придумывает, фантазирует, сочиняет, свистит, лепит, загибает, придуривается, вводит в заблуждение, рассказывает сказки, заликает калоши, берет на пушку, задвигает фуфло, отливает пули, вешает лапшу на уши...*

Этическая и эстетическая палитра вранья и связанных с ним выражений имеет десятки содержательных и эмоциональных нюансов. Но почему-то считается, что не все то неправда, что вранье. У кого считается?

У нас и считается. У мастеров.

Здесь и там пишущей и говорящей журналистской братией мастеровито и щедро рассыпаются зерна вроде бы непритязательных измышлений о людях и делах давно и недавно минувших дней. Прорастающий богатым мифологическим урожаем, этот посев впоследствии собирается уже более серьезными толкователями исторических событий и жизней замечательных людей.

Одним из видов такого мелкого вранья, которое закладывается в основу создаваемой на наших глазах СМИфологии, является комплиментарное. Не лишенное приятности и даже некоторой торжественности, комплиментарное вранье внешне выглядит безобидным, неназойливым и даже смешным.

Вспоминается давний случай на ЛенТВ.

Моя коллега, работавшая выпускающим редактором в дирекции программ, как-то с негодованием заметила, что вот у артиста Игоря Горбачева сегодня круглая дата (кажется, это было 60-летие тогдашнего руководителя Александринки), а об этом, такое безобразие, ни в одном из новостных выпусков не упоминается.

Сочувственный порыв телеведущего Александра Невзорова, собиравшегося на эфир своих знаменитых «600 секунд», был решительным и оперативным, — в живом эфире торжественно и отчасти вызывающее прозвучало сообщение о том, что сегодня исполнилось 60 лет великому русскому артисту Игорю Горбачеву...

Промелькнула конечная заставка передачи, и моя коллега-редактор, вздохнув, заметила: Саша, конечно, молодец, но великому артисту Игорю Горбачеву исполнилось не 60 лет, а только 600 секунд, поскольку до начала этой передачи он великим не был.

Когда-то, в годы регламентированного славословия раздача слонов количественно и качественно дозировалась сверху. Сразу стать великим после известного, пропустив замечательного и выдающегося, мало кому удавалось. Зато сейчас в определении призовых мест под солнцем национальной и интернациональной славы царит полная свобода.

И это очень хорошо.

У меня, например, нет никаких претензий к премиально-величальным «золотым перьям», «золотым горлам», «народным академикам», «мисс вселенным» и к другим абсолютным титулам. Даже

определения типа «лучший тенор (скрипач, прыгун с шестом, управдом, вышивальщик крестиком...) всех времен и народов» — не очень меня пугают своим звоном. Ведь на следующий год можно будет объявить уже «самого лучшего...», а еще через год «самого-самого лучшего...», потом «лучшего из самых-самых лучших...» и т.д. Это такая игра в хвалилки, рекламные развлечения, а вовсе не вранье.

Неловкости возникают, когда в подтексте абсолютного величания начинает угадываться сравнительно-относительная фигура, этакое «лучше, чем...». То есть, когда чье-то «золотое перо» или «золотое горло» оказывается не просто золотым, а золотее, чем чье-то серебряное, железное или медное.

Вот неким журналистом (тоже в Интернете попало) сказано о покойном М. Л. Ростроповиче, что в истории исполнительского искусства он оказался первым, кто поднял виолончель как сольный концертный инструмент на уровень всемирной популярности.

Это неправда.

У нашего замечательного современника были в этом смысле весьма именитые предшественники, чьими совместными усилиями, с тех пор, как начали строить свои дивные скрипки и виолончели А. Страдивари и Д. Гварнери, на протяжении столетий и свершался «виолончельный подвиг». И очень даже славно и знаменито с этими инструментами обращались, скажем, блистательный виолончелист Григорий Пятигорский или ставший еще при жизни музыкальной легендой Пабло Казальс, открывший миру виолончельные сочинения Баха.

Кстати, о П. Казальсе.

Уважаемому автору вступительной статьи к одной из книг не менее уважаемого С. Волкова, видимо, не попадалась книга Хосе М. Корредора «Беседы с Пабло Казальсом», представляющая во всей полноте тот самый жанр, в котором сегодня так успешно выступает автор «Бесед с И. Бродским». Иначе автор вступительной заметки не рискнул бы с обстоятельным спокойствием обладателя абсолютных знаний в данной области, внушать читателю, что упомянутый жанр в такой уж большой мере обязан именно С. Волкову своим существованием и значимостью. Думаю, что сам С. Волков в силу своей профессии хорошо знает эту книгу, появившуюся в русском переводе еще в 1960 году в Питере и ставшую своеобразной сенсацией на фоне диетической музыкальной журналистики тех лет.

Но стоит ли злопыхательскими придирами поверять громаду знаний и свершений серьезных людей, занятых большим делом. Убудет, что ли, от меня, или жалко мне, чтобы замечательный журналист С. Волков немного побыл чемпионом и рекордсменом жанра, а в тени гигантской творческой фигуры М. Ростроповича скрылись другие великие тени!

Не жалко. Хотя М. Ростроповичу чужой славы не надо у него и своей достаточно. И, разумеется, С. Волков как журналист и литера-

тор кое-что сделал для истории отечественной культуры, чтобы можно было простить всякие пристающие к нему неловкости. Я, например, до сих пор люблюсь своим скромным великодушием, простив Соломону Моисеевичу обнаруженный в его первой книге «Молодые композиторы Ленинграда» абзац, взятый из моей неопубликованной статьи об опере Г. Банщикова «Любовь и Силин». Наверное, этот абзац был очень хороший, коль С. Волков взял его в свою первую и тоже хорошую книгу. Если С. Волкову понадобится, я хоть сейчас готов написать еще несколько таких же хороших абзацев и за честь почту, ежели С. Волков в свои книги примет еще пару моих авторских слов. Вот тут меня, точно, не забудет.

И на С. Волкова, который, спешу заметить, наполняет свои документальные книги *избыточно мотивированным позитивом* в отношении прописанных в них персонажей, я не сержусь.

Но я очень сержусь на людей, пишущих плохие абзацы, и на неловкости, прорастающие фактурным враньем или ошибками «гамбургского счета», из каковых ошибок и вранья формируется негатив или злословье.

Кстати, как сказал дедушка российской науки М. В. Ломоносов, ежели в одном месте чего прибудет, то в другом месте того же ровно столько убудет. Так что, чей-то комплиментарный прибыток не такая уж безобидная вещь, особенно когда сумма этого прибытка составляется из множества мелких вычитаемых, отнятых ненароком у других владельцев. Это как в фигурном катании. Прибавив кому-то десятую балла, благожелательный судья тем самым отнимает ее, а вместе с ней и выигрыш, у другого.

Поэтому я сочувствую эмоциям зоилов-правдолюбцев, указующих редакторско-бухгалтерским перстом на мелкую фактурную дрянь и предпочитающих комплиментарному сиропу уксус правды и справедливости. Тем более, что тончайшего укола какой-нибудь мелочи достаточно, чтобы надутый комплиментарным враньем красивый шарик чьего-то величия с треском лопнул. Шума от этого, как правило, бывает больше, чем от льстивых комплиментарных надувательств.

Как-то, встретив у дверей Радиокomiteта знаменитого диктора Юрия Левитана, обладателя неповторимого голоса, Никита Богословский торжественно ему сказал: «Знаешь, Юра, когда ты умрешь, твое горло отдадут в институт мозга».

Из анекдотов минувшей эпохи

Анекдот про Берию, подносящего отвергнутой его сексуальные домогательства артистке цветы со словами «это не букет, это венок», я слышал и читал в безымянных и авторских пересказах доброй дюжины литераторов, в том числе, скажем, у Ю. Бондарева и у С. Довлатова.

И некогда нашумевшая трагическая история смерти популярного артиста Ю. Каморного, стилизованная М. Веллером под рассказ про стака-санитара скорой помощи, тоже ничего сугубо авторского, кроме безвкусного, на мой редакторский взгляд, чернушничанья, не содержит. А то, что *был в Ленинграде вполне известный актер Зиновий Каморный; как бы почти звезда полупервого ряда на вторых ролях...* — так это вранье.

Вполне известного актера Зиновия Каморного звали Юрием.

Или, скажем, воспоминания А. Пекуровской о Сергее Довлатове.

Поначалу они меня очень порадовали стратегическим замыслом автора, наказать врунишек, хлопочущих по поводу своего приобщения к славе и свету довлатовского мифа, а также тем, что орудием изблечения околдовлатовских хлопотунов А. Пекуровская умело избрала скрупулезную фактическую правду на уровне детали.

Не без злорадного удовольствия я наблюдал, как с помощью правды-лобзика автор перепиливает бревно вымысла, изящно разрушая скороспелые мифы о чьей-то личной причастности к тонкому слою жизни Сергея Довлатова.

Правда, одна только правда, ничего, кроме правды!

«Ваше политическое (авторское) кредо?», мысленно вопрошал я автора этой исповедально-документальной прозы, и уже слышал в ответ клятвенное энергичное «Всегда!». Лжецы и фальсификаторы будут сокрушены и посрамлены!..

Но тут подошел редактор.

Не я.

Другой.

(Далее по тексту, взятому из виртуальной библиотеки вместе с кое-какими его синтаксическими погрешностями, которые деликатно попытаемся списать на неудачное сканирование.)

И вот наконец я слышу голос редактора.

— А-сс-аяя, — говорит мне в сердцах редактор "Граней", Таня Жилкина, взявшая на себя труд обнаружения моего сочинительства скучным тиражом в несколько сот экземпляров. — А не поставить ли нам точку уже в начале первой истории? Уж слишком они досужие!

— Танечка, — отвечаю я ей. — Вы, как редактор, вправе ставить точку в любом месте ваших "Граней", а я уж доскажу свои истории в надежде, что найдется еще на моем веку такой редактор, которому захочется их оставить из ностальгических соображений.

Ну, что ж, честь и хвала автору, бьющемуся до последнего за право своего голоса, за желание быть услышанным. Конечно, странно, что ответом на какие-то вполне конкретные сомнения зануды-редактора был легкий шантаж со стороны автора, но мы простим певца, к горлу которого уже подошла песня, которую не задушишь, не убьешь.

Сейчас мы услышим эту песню, эту свою историю, и все вместе отпразднуем победу *ностальгических соображений* над редакторским занудством по поводу *досужести*. Вот она, эта своя история, впрочем, сразу почему-то обозначенная как *рейновская новелла*. То есть, история своя, но не совсем, а отчасти еще и поэта Е. Рейна.

Как следовало из третьей рейновской новеллы, Никита Богословский подрабатывал с приятелем, композитором Катцем, в домах отдыха, причем, одновременно в двух заведениях сразу. Скажем, если Богословский объявлял концертную программу открытой в одном доме отдыха, представляя себя ведущим первого отделения, то Катц заканчивал объявленную Богословским концертную программу в том же доме отдыха, провозглашая себя ведущим во втором отделении, и наоборот. Аналогично же, если Богословский получал гонорар для себя и Катца в кассе первого дома отдыха, то можно было быть уверенным, что композитор Катц был занят тем же делом в кассе второго дома отдыха. И так продолжалось до какого-то рокового для композитора Катца момента. И речь здесь должна пойти об аналогичном, не роковом моменте в жизни Богословского, когда ему, известному композитору, склонному к эксцентричностям, надоел заведенный миропорядок, который он решил изменить. Однажды, поставив свой автомобиль марки "Волга" перед воротами первого дома отдыха, Богословский взлетел на слегка покосившуюся со времени первых декретов советской власти сцену, и, окинув взглядом переполненный зал, сказал, превосходно имитируя картинно-картавый голос своего коллеги: "Я композитор, Владимир Катц", после чего исполнил, спел, и произнес слово в слово все, что, как ему было досконально известно,

было и предстояло быть исполненным, пропетым и произнесенным его другом, Владимиром Катцем. Закончив первое отделение, Богословский отправился во второй дом отдыха, освободив почти не постаревшую за время его импровизации сцену для дерзаний пунктуально подоспевшего к тому времени Владимира Катца, который, с присущей его картинно-картавому голосу извивостью, представился композитором Владимиром Катцем, ведущим второе отделение программы.

В зале наступило гробовое молчание, истолкованное Катцем как залог замороженного ожидания. Однако, когда он, вдохновясь, стал по обыкновению насвистывать свою вступительную шутку-экспромт, до его уха донеслись недовольные крики с галерки. Попытка продолжить программу не принесла облегчения, и все закончилось тем, что композитор Владимир Катц бежал со слегка покосившейся со времен первых декретов советской власти сцены под топот и свист переполненного зала, который стоял в его ушах до последних дней его во всех прочих отношениях благодатной старости.

Вот за публикацию этой истории в правдивой книжке о Сергее Довлатове и боролась насмерть ее автор. Это и есть та самая *своя история* или *рейновская новелла*. На самом же деле, — вульгарный плагиат, беллетризация анекдота, известного последнему лабуху тогдашней да и, наверное, теперешней московско-питерской тусовки.

Ну не знает автор *своей истории*, что обладателем *картинно-картавого голоса* и жертвой лихого розыгрыша был вовсе не какой-то Владимир Катц, который у композитора Никиты Богословского в *приятелях* не числился по причине своего отсутствия в живой и неживой природе, а был это знаменитый Сигизмунд Кац. Между прочим, ничуть не уступающий по своему профессиональному статусу, общественному положению и всенародной славе Никите Богословскому. Автор песен, которые были, может быть за исключением Рейна, Пекуровской и Довлатова на слуху буквально у всей страны. И как раз на том, что народ не знает своих героев в лицо, что авторство всенародных песен обезличено, и строил свой хулиганский розыгрыш Никита Богословский. Его пьеса как раз про это, а не про издевательство над *приятелем*, коллегой-композитором и его *картинно-картавым голосом*, освистанным с *галерки* (это в зале-то дома отдыха галерка!).

Да, принадлежащая авторству Никиты Богословского драматургическая разработка веселого и злого скандала с участием двух реальных героев в абсолютно реальной атмосфере того времени, давно уже обрела статус «ничейного текста».

С одним лишь условием.

Поскольку эта веселая актерская байка, как и грустная байка М. Веллера про Ю. Каморного, по определению *быль*, касающаяся реальных людей, возникает моральный запрет на превращение таких баек, любым способом, с любыми, корыстными или бескорыстными намерениями, в *небылицу*. Причем понятие *небылица* я трактую не только в литературно-жанровом и художественном, а и в житейском и моральном плане.

А ведь именно как небылица читается безвкусная и натужная, с налетом дешевой идеологизации, интерпретация этого случая А. Пекуровской. И играя в свою правду и свое авторство, А. Пекуровская обошлась с Сигизмундом Кацем намного хуже и противнее, чем автор злого розыгрыша Никита Богословский. Но, в силу больших нравственных задач стоявших перед ней, этого пустяка она, не заметила.

И вообще касательно вопроса авторства «ничейных текстов», хочу заметить, что, если этот текст «ничейный», значит, он в такой же степени мой, как и А. Пекуровской или Е. Рейна. А раз так, то я не хочу, чтобы маляр негодный мне пачкал мадонну Рафаэля, даже если эта мадонна всего лишь анекдот из жизни Сигизмунда Каца и Никиты Богословского. Мне их творчество, даже ужасно подмоченное причастностью к советской действительности и *покосившейся со времен первых декретов советской власти сцене*, много симпатичней, чем осатанелая халтура многих нынешних околотелитурных мемуарирующих тусовщиков.

И, перевирая имена людей, по уровню таланта и прочим уважаемым показателям не уступающим авторам рассказней об этих людях, авторы рассказней мне хамят. Я ведь заглянул в справочники, чтобы убедиться в своей критической правоте, так почему бы и им, вместо того, чтобы хлестаться и ерничать, не сдать тот или иной абзац на анализ, хотя бы редакторский.

По большому счету я со многим в книге А. Пекуровской согласен и мне ее честная придирчивость к чужим текстам и поступкам чувствительно близка. Жаль только, что, задавая вопросы *«Тогда в чем дело? В забывчивости, небрежности или в чем-либо более возвышенном?»* — автор книги, написанной, в общем, хорошо, красиво и звучно, на них не отвечает. Впрочем, как ехидно пошутил Н. Богословский, — с очень красивым и профессионально поставленным голосом, симулирующим работу других творческих органов, можно удостоиться чести быть приписанным к институту мозга.

Ну, а что касается моей критической резкости, так и А. Пекуровская не кошку гладит.

— Скажи, Гиви, ты любишь помидоры?
 — Ну, если только кушать. А так, не очень.

Литературные анекдоты Д. Хармса, похабный розыгрыш с дневниками Пушкина М. Армалинского, или «История Государства Российского» Карамзина (тоже своего рода вспоминальный жанр) — созданы по очень разным правилам игры, которые, выбрали сами для себя авторы этих сочинений. Но поскольку именно по этим правилам и призывал судить автора и его произведение Наше Всё, не мне спорить с Александром Сергеевичем. Хотя он все же *судить* призывал, а не глазки строить.

Однако, я как читателя себя люблю и уважаю не менее, чем иные, почитающие себя сочинители. Мне тоже хотелось бы свои читательские правила установить, по которым пишуший для меня тот или иной автор, предлагая своё сочинительство, мог бы заранее судить обо мне и моих читательских претензиях. Чтобы, отправляя мне свои сочинения, уважал эти правила и претензии трепетно.

Чтобы, рассказывая свою большую и чистую правду, не перевирав бездарно чужую, пусть даже в виде анекдота существующую.

Чтобы, лелея бережно свою литературную грыжу, мелочно и пренебрежительно не пинал людей, живущих вне сферы его высокой болезни.

И еще. Хочешь интимно отметить у нужного тебе тотемного столбика, отмечайся, только и чужой интим уважай. И ежели у тебя к помидорам какое-то особое, нетрадиционное чувство возникло, то не забывай, что кто-то другой своей любовью к трем апельсинам равноценно дорожит. Кому ружье, кому свинья, а обзывать соседа «гусак» вовсе не обязательно.

Так вот, об «интиме».

Не без трепета я вступаю в пространство парадокса, выраженного несколько игривым афоризмом, что одним из самых опасных видов неправды — является правда.

Многочисленные вспоминалки довлатаознатцев и бродсковедов я долгое время высокомерно игнорировал. И совсем не по причине какого-то специфического отношения к упомянутым литераторам или к пишущим о них авторам, а лишь потому, что люблю помидоры тоже «только кушать». Видите ли, мне художник интересен своими произведениями более, нежели своим геморроем или списком опрокинутых на койку дам. Я на редкость целомудренный читатель, слушатель и

зритель, которому композитор П. И. Чайковский интересен не только тем, что он гей.

Но я и не ханжа. Если в истоке великих *профессиональных* достоинств художника лежат малые или даже большие изъяны его физического или духовного организма, это мне интересно, это меня увлекает и, можно сказать, завораживает.

Кто-то скажет, мол, рамка, обрамляющая портрет художника в интерьере его личных недостатков, часто приобретает форму замочной скважины.

Ну и что!

Даже сплетня уместна и приемлема, если она работает как некий инструмент познания, а не досужего злословья.

В общем, свое читательское целомудрие я старательно и регулярно поддерживаю, как тот преданный муж, который поддерживал свою супружескую любовь, еженедельно убеждаясь в том, что его жена лучше всех. Другими словами, время от времени вспоминалки разных жанров я все же читаю, хотя больше с утилитарно-прикладной познавательной целью, чем с эмоциональным сочувствием. Также, не без обывательского любопытства, я слушаю передающиеся из уст в уста, из поколения в поколение специфические шедевры вспоминального творчества, касающиеся симпатий и антипатий меж титанами пера, кисти, нотного стана и прочих принадлежностей мира искусств.

Выясняется, что во времени и пространстве отношения меж олимпийцами складываются порой престранным образом. Лев Толстой, которого Анна Ахматова называла «мусорным стариком», не любил Шекспира. Чайковский не жаловал Баха, а великий Леонардо (между прочим, гей) не очень почтительно отзывался о своем великом современнике Микеланджело (тоже гее). Брамс сдержанно относился к творчеству Вагнера, а Вагнер не очень лестно отзывался о творчестве Мендельсона, прикладывая его не только за музыку, а и за принадлежность к иудейскому племени, что возмущало вполне терпимого к этому племени Чайковского. Между прочим, Шопен насчет иудейского племени был не лучше Вагнера, впрочем, на уровне, скорее бытовом, чем музыкальном. Но этот маленький недостаток гения - ничто по сравнению с великими достоинствами его «Похоронного марша», хорошо известного самым выдающимся покойникам советского времени и гениально исполняемого великим С. Рахманиновым, у которого были неважные отношения с великим А. Скрябиным. И. Стравинский тоже ни иудеев, ни музыки большинства собратьев по цеху не любил. Зато Равель, хотя сам отчасти был иудеем, вообще никакой музыки, кроме своей, впрочем, вполне интернациональной, не признавал, и даже упрекнул как-то знаменитого виолончелиста Григория Пятигорского, зачем тот плохую музыку (это он о Бетховене!) играет. А еще мне кто-то рассказывал, что композитор Сергей Сергеевич Прокофьев не очень любил произведения композитора Дмит-

рия Дмитриевича Шостаковича и называл их «какашками». Или, виноват, кажется, это Дмитрий Дмитриевич произведения Сергея Сергеевича так называл.

В общем, эти великие композиторы-современники друг друга недолюбливали.

Но вот что интересно, на совещании в ЦК ВКП(б) 1948 года они об этом ни друг другу, ни товарищу Жданову ничего не сказали, скрыли истину своих мыслей. Дмитрий Дмитриевич вообще ни об одном коллеге на совещании этом (и, насколько я знаю, на других тоже) дурного слова не сказал. Хотя некоторые композиторы, не такие, правда, крупные, о нем и его сумбурной музыке сказали в присутствии товарища Жданова и других, ответственных за музыку товарищей, все, что думали. «Не могли молчать». Где те композиторы теперь!

Но о чем это я?

А о том, что цена сказанного премного зависит от того, *кто о ком, где и что, когда и зачем*, говорит. И большинство из великих, я полагаю, даже о чем-нибудь незначительном постесняется всякий мелочный вздор нести, очень тонко чувствуя это самое *кто о ком, что и где, когда и зачем*.

На то он и великий, чтобы не мелочиться и не терять лица, не растрчивать его необщее выражение на хлопотливую мимику и гримасы.

Так вот, о правде-неправде.

7

Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул:
- Да никак ты писака!

С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски просто Жуковым.

Д. Хармс. „Анекдоты из жизни Пушкина“

С широко и разнообразно представленным в современной мемуарной литературе явлением мародерской обираловки чужих судеб, чужих биографий, чужого авторства, хочешь, не хочешь, приходится мириться. Это жанрово узаконенное литературное мародерство оправдывается или мотивируется соображениями в диапазоне от высокого академизма до низменной утилитарности.

Кипят на этой территории страсти шекспировские.

В процесс исторического причащения к миру литературной астрономии, к зажиганию и гашению звезд центростремительно вовлекаются разнокалиберные представители живой, а зачастую и уже неживой природы.

Но так уж повелось, что вспоминальческий вектор всегда направлен снизу вверх, так сказать, от меньшего к большему. И я не могу себе представить, скажем, такие инверсии – Д. Д. Шостакович пишет книгу о С. Волкове или С. Довлатов напару с И. Бродским пишут книгу о В. Соловьеве и Е. Клепиковой.

Даже если ныне мемуарно «тостуемый», в своей прежней, еще не мемуаризированной жизни, называл мемуарно «тостирующего» по-приятельски просто Жуковым, мне кажется, должны существовать кое-какие моральные ограничения и условности, связанные с этим самым *кто о ком*.

К чтению книги «Довлатов вверх ногами» В. Соловьева и Е. Клепиковой я приступил с большим интересом, сопровождающимся априорной почтительностью к ее авторам. В этом эмоциональном режиме я и читал ее, пока не споткнулся о совершеннейший пустяк.

«Человеку, который пишет о себе «Я потупился» надо запретить заниматься литературой».

Я сразу согласился с В. Соловьевым.

Надо запретить.

Такому человеку, который пишет о себе «я потупился» меньшего наказания быть не может... Надо же, «я потупился»!.. Черт побери, какая гадость, «я потупился»!

С этим невыносимым «я потупился», сидящим в подкорке, я увлеченно глотал страницу за страницей, но, с разбега врезавшись в текст *«Даже сын у него родился, которого вымечтал после двух или трех разноматочных дочерей»*, я... потупился.

Именно так. Отвел глаза от страницы и опустил их долу. Кажется, это и называется «потупился». А может, и нет. Вдруг я обнаружил, что забыл, как тупятся, настолько меня ошарашили эти *две или три (!?) разноматочные* дочери, и то, что Е. Клепикова под этим подразумевает детей, можно сказать, друга семьи, достаточно близкого человека, С. Довлатова.

Я не сразу понял, почему я вцепился хваткой бультерьера в этих самых «двух или трех разноматочных дочерей», и почему с этого момента, как Тузик грелку, стал мотать из стороны в сторону и трепать текст, казалось бы, хорошей книги, вытряхивая оттуда плохие слова, плохие реплики и плохие абзацы.

При всем том, говорил я себе, это умная, темпераментная книга, написанная по совести и по правде. Какого черта, я вышелушиваю из нее всякую дрянь, скажем, про гемморой Бродского и про (пардон) пенис Довлатова, повязанный бантиком к приходу гостей! Про *бездаря, завистника* Наймана и про *эпигона* Веллера, который *очень*

живо и свежо ненавидит одиннадцатилетнего покойника Довлатова. Про самоупоенную фригидку Пекуровскую и про «амбарного ко-та» Кушнера. Про всех тех, не совершавших плохих поступков, адекватных поруганию, живых людей, кого, походя, прикладывают авторы правдивой книги.

Почему меня так насторожил открывающий еще как бы не написанную книгу диалог соавторов, старательно оправдывающих и предупредительно объясняющих читателю какие-то свои сложные правила игры в документально-художественный вымысел-домысел?

Почему императив *сделать лучшую книгу* о Довлатове привел ее автора к публикации под обложкой этой книги далеко не самой лучшей, в общем-то, и псевдодокументальной и псевдохудожественной повести о И. Бродском, а также к обнародованию отдельных плохих слов, реплик и абзацев о множестве других довлатовых?

Почему тот же В. Соловьев, автор виртуозных эссе «Три портрета», по материалу на две трети буквально совпадающих с книгой «Довлатов вверх ногами» (не знаю, что было написано раньше), выглядит в окружении вроде тех же слов уже не так блестяще. Почему предстает перед читателями взъерошено оппонировующим кому-то и воинственно защищающим какую-то свою правду?

Задавал я себе эти риторические вопросы и не понимал, как на них ответить, читая книгу, в которой нет, как я понимаю, ни единого слова неправды.

Формулу давай, говорил я себе. Восклицательными и вопросительными знаками тут не отделаешься. Объясни, кого и что воюешь, придираясь к хорошей книге и хорошим людям.

Попытаюсь.

Не хочу обсуждать тему скрытых конфликтов, угадывающуюся в этой полемической книге о Довлатове. Не вдаюсь в рассуждения о том, «хороший» или «плохой» он человек, имел или не имел право художественно или нехудожественно злословить по поводу друзей и знакомых, хорошо или нехорошо использовать ничейные или «чейные» материалы, как свои. Меня вовсе не занимает тема, крупный писатель Довлатов, или просто так погулять на литературный бульвар вышел.

Я также не хочу разбирать пикантную ситуацию, при которой автор книги про О., (В. Соловьев “Портрет художника на пороге смерти”), выглядит чуть ли не реинкарнацией покойного С. Довлатова, собиравшегося, но, к сожалению В. Соловьева, не успевшего написать нечто о Бродском после его (Бродского) смерти.

Я старательно игнорирую навязанную и страшно несимпатичную мне мысль о том, что В. Соловьев как бы материализовал неосуществленные замыслы С. Довлатова, при этом изящно переложив на покойного часть ответственности за откровения этой своей повести. Игнорирую, поскольку считаю, что откровения, основанные на исполь-

зовании и трактовке слов, мыслей и авторитета посредника, тем более, умолкнувшего навсегда, этакая «внучатая мемуаристика» — это на мой взгляд, жанр ублюдочный, спекулятивный, а в определенных обстоятельствах и отдающий моральным мародерством.

Игнорирую, ибо в рамках моего опуса меня интересует другая тема.

О недопустимости утверждения величия одного кумира за счет помрачения другого. И я не думаю, что Довлатов как писатель и личность хорош тем, чем О., Ося, Иосиф Бродский и прочие недовлатовы плохи! Не верю, что прибиток и величие Довлатова состоят из их убытков и недостатков недовлатовых, что его положительность на их отрицательности нужно строить.

Так вот о формуле. Интересная мысль напрашивается. Правда ли, неправда ли, — если нечто написанное хоть в малейшей мере обретает значение или оттенок плохого поступка, каковым, на мой взгляд, является злословье в адрес людей живых и не очень, то это ухудшает, уплощает качественную сторону написанного.

Вот так простенько. Недостаток этики способен погубить эстетику.

Пишет же один из авторов книги «Довлатов вверх ногами», что нравственное изменение личности некоего гениального поэта сказалось на качестве его поэзии. Вроде хуже он стал писать.

Ну, что до гениев, то тут я насчет упомянутых ножниц «этики» и «эстетики» сильно сомневаюсь. Гений он и из злословья литературный памятник соорудить может.

А вот что касается не гениев, подвигающихся на мемуарном поприще, то тут синдром плохого поступка, более ощутим.

И, чем меньше гениальности, чем меньше внимания к сакраментальному *кто о ком, где и что, когда и зачем*, тем заметнее страдает, нет, даже не литература, а читатель, в качестве какового я и поведал здесь о своих страданиях.

Guillaume APOLLINAIRE

*La colombe poignardée
et le jet d'eau*

Douces figures po^guardée^e Chères lèvres fleuries
 MIA MAREYE
 YETTE LORIE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous à
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naité ?
 O mes amis partis en flûte ?
 Jaillissent vers le firmament
 Et vos regards en l'eau dormante
 Meurent mélancolique ment
 Où sont-ils Braque et Max Jacob ?
 Derain aux yeux gris comme la mer
 Où sont-ils Raynal Billy Dalize
 Où les noms se mélancolisent
 Où ont des pas dans une église
 Où est Cretnitz qui s'engagea
 Où sont-ils morts déjà
 De souvenirs mon âme est pleine
 Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe O sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

Graziano MORETTO*Ziggurat*

Adagiate
sulla sua sommità
sillabe anacronistiche, la madre
di tanti miti, tanti diluvi, l'epopea di Gilgamesh
e radici ehe si nascondono in quasi tutti i nostri pensieri
ninna nanna bella manna buona notte luna Nanna va verso l'alto
un ricordo che si polverizza vistosamente come corrottilibili mattoni
ma l'anima rovinosa -quello sguardo verso gli astri -ancora oggi celebra altri mondi.

12/00

Il lume semispento dell'anno atono
da ore e minuti
in fuga

Plana l'aquila, la voce stridula
come cristalli
infranti

Carlfriedrich CLAUS

man
ist

nicht innen
nicht aussen

ist
man

ist
nicht

nebel

farn

basalt

nebel

flechten

basalt

nebel

nebel

nebel

Майя БУРЯКОВА

СТАКАН ВОДЫ

в стакане дрожала вода
мне было безразлично
наполовину ли пуст он
наполовину ли полон.
я знала что вода в нем есть
колыхание ее поверхности чем-то напоминало мне зеркало
ожившее и приготовившееся меня проглотить

ЛУНА

1.

В безумии плывущая Луна
шныряет белым глазом в чреве окон...
Сплету, как гусеница, кокон:
быть может, *так* останусь я одна.

2.

Луна хозяйничает смело
в моем окне... —
ужели думает, что мне,
непрощенная гостя! —
до нее есть дело?!

СОЛО

1.

...Столб – отшиб. –
Еще столб. – Тьма.
Дом на отшибе:
Я.

— יש בקתה בְּמַחוּז אֶלְמוּנֵי
תְּמֵרֵרֵי, שְׁנֵמוּג בְּאוֹפֵל.
— הַבְּקֵתָה שְׁבַמְחוּז-הָאוֹפֵל
הִיא מְחוּז חֶפְצֵי,
קָרִי: אֵלֵי.

...*Pfosten – abseits. –*
Nächster Pfosten. – Kein Licht.
Haus im abseits:
Ich.

2.

Мой круг друзей, настолько малый,—
Распался вдруг. И я одна.
И без единого причала, —
И без единого окна.
И заблудившейся надежде
Не будет виден огонек.
И одинокая, — мятежно, —
Вдруг вспомнит, что рассвет далек,
Что, нерадушно хмурия брови,
Придет ночная тишина...
Так что ж я плачу? Разве внове
Стоять в бессилье у окна?..

Семён ПЕРЕЛЬ

По асфальту шаркал чемодан пустой.
Бормотал, что в мире он один такой.
Никому и в голову нейдёт,
что сундук какой-то минералку пьёт.

- - -

Не запахло с крючка сползать?
Спросил осётр у сковородки.
Ухмылка Милкина сползла
с его профессорской бородки.

- - -

Купался царь в морях кисельных,
топор увидел на кустах.
Цветы нарублены в поленья
и крокодилы в облаках.

- - -

Откуда едут палачи,
глотаю наши калачи?

- - -

Шёл за дождём трамвай хвостатый.
На рельсах спал его вожатый.
Не медли, протруби в усы,
Чтоб рельсы положили на весы.

- - -

За гусеницей полз каблук,
желая с нею поравняться.
Дружок, не стоит так стараться,
Учись, как я сначала прогибаться.

Linda WEIN

M-m-m...

Could you tell Me the tiMe, please?

Mess Monday Mess

Mist

Mess Monday Mess

MiddleMiddleMiddleMiddle
MiddleMiddleMiddleMiddle

Mask Midday Mask

Melody

Mask Midday Mask

Could you tell Me the tiMe, please?

M-m-m...

because
because

i'd like
to...
i'd like
to...
i'd like
to...
i'd like
to...
i'd like
to...
i'd like
to...
i'd like
to...

because

Вадим ПЕРЕЛЬМУТЕР

ЭХО ГОЛОСА ИЗ ХОРА

«Писателю и умирать полезно».

Абрам Терц

Максима, впрочем, принадлежит не Терцу, он лишь цитирует лагерно-проницательного *историка литературы*, который «имени векам не передал»...

Литературовед Андрей Синявский писал преимущественно о поэтах и поэзии. Прозаик Абрам Терц выпустил книгу, которая, по видимости, ближе всего именно к поэтической, стихотворной: точно так же, на первый взгляд, - форматом и толщиной - создает она иллюзию, будто ее можно прочитать в один присест, сходу и сразу, было бы желание.

Так мне и пришлось поневоле читать ее впервые, в семьдесят четвертом, получив на два дня, что выглядело весьма гуманно, чаще забугорные издания попадали в руки на сутки, а то и на одну ночь.

То было сжатое, нервное, ведь второго случая могло и не представиться, задыхающееся чтение, без пауз, и нехватка кислорода обостряла память: отчетливо, намертво, чуть не дословно запоминалось – ЧТО написано. Книга спрессовалась, как бы спеклась, стала сгустком авторской энергии, *содержанием*, но не *содержимым* – движущимся, продолжающимся в *своем* опыте.

Лет пять спустя эту книгу мне подарили. И второе чтение было медленным, когда воздух пауз дает импульс и возможность отвлечься на собственные мысли, на со-мыслие, отклониться в *боковые ветки* ассоциаций, чтобы, вернувшись, снова и снова следовать: КАК написано. И дело не в *стиле*: «Бог не в стиле, а в правде», - как перефразировал Сигизмунд Кржижановский строку из Лаврентьевской летописи. Но в образе мысли – и происходящей отсюда *форме* высказывания.

Первая фраза книги: «Я буду говорить прямо, потому что жизнь коротка».

Восемь страниц спустя уточняется, что *прямота* эта – писательская, *художественная*: «Какие только фокусы ни выкидывает искусство и, пища обо всем на свете, пишет только о том, каково оно из себя, и любитесь автопортретом».

Форма письма, позволяющая эху свободно гулять внутри книги, оборачивается формой чтения – ассоциативного.

«...Был и нету тебя. Ты только форма. Содержание – не ты, не твое. Запомни, ты только форма!»

Тем естественнее *осваивается*, проникает в текст *чужое* слово.

«Если спросит Господь, что самое худшее-лучшее было в жизни. Худшее – выберу четыре эпизода. А лучшее – скажу: анаша».

Или так: «Он навел пистолет и кричит «руки вверх», а я поднял руки и вижу, что у него от страха дрожит лицо».

Ассоциация первая. Софья Федорченко – «Народ на войне». Первая часть той книги вышла в семнадцатом, вторая – в двадцать пятом, полностью – в девяностом, через три десятка лет после смерти писательницы. Записи услышанного во время Первой Мировой, в дни Февраля и Октября, в годы Гражданской. Без комментариев, но *авторски* – композиционно-сюжетно – выстроенные.

Синявский этой книги не знал. Однако изрядное число ее фрагментов легко представить себе среди того, что слышал-записал он.

Например, такое: «Я глаза прикрыл, тем и оборонился. А то быть бы мне до смерти без солнечной радости, без звездных утех».

Или вот это: «Птицы - вот по ком я здесь скучаю. Я ведь птицелов, охотник... А здесь нету птицы. Попоем птаха недолго и от выстрела охоту к местам этим теряет. Для меня птичья тишина словно гром... Я только к птице и ухо имею...»

Или – с мелкими поправками-изменениями: «Прицелился, пальнул, он - в землю, я к нему - не дышит. Я к ему в кобуру, за револьвертом, а там папиросы... Так верите, братцы, словно зверя ухватил, словно ожгло меня - до того жаль немца стало».

И еще: «Заскочила тебе блоха в ухо, а ты баешь - гром. Свет белый шкурой своей загородил. А ты погляди-ка за шкуру - вот и не будешь из-за каждой вши без души».

Мысль о сходстве напрашивается – явственной перекличкой, *параллелизмом* ситуаций: «народ на войне» - «народ в лагере».

Еще: *писательский* интерес, прежде всего, понятно, к языку, к речи.

Однако различия оказываются существенней подобий.

Федорченко – плоть от плоти *народничества*. По собственному позднему признанию, она, пошедшая на фронт сestroю милосердия, вовсе не собиралась делать из услышанного *книгу*, записи вела поначалу «для себя», но постепенно увлеклась идеей, так сказать, этнографически-фольклорной. Ее киевских еще времен знакомец Кржижановский в тридцатых годах задумывал исследование

«Фольклор как источник сюжетов». Книга Федорченко дала бы немало материала для такой работы.

Синявский, хотя и защищал, судя по воспоминаниям, народников от нападков, и себя чуть ли не таковым выставлял, как бы стремясь «разынтеллигентиться», был, по-моему, внутренне начисто лишен *народопоклонства*, откровенно был *писателем для немногих*, что с народнической идеологией никак не сочетается. Его, охотно декламировавшего «Левый марш», нисколько не смущало, что идет ни с кем не в ногу, а ведь поколением-двумя ранее это мучительно переживалось, например, Олешей или Мандельштамом, да и другими писателями.

И в этом смысле особенно любопытно его отношение к Ахматовой, чье «Я была тогда с моим народом», вероятно, могло стать эпиграфом книги, когда бы автором ее был... Андрей Синявский, а не Абрам Терц.

У Терца – безупречная точность заглавия: «Голос *из хора*». Голос и хор – оппозиция. Хор для того и существует, чтобы голос *не был выделен* (если, конечно, речь не о *солисте*), это, если угодно, *коллективный голос* (или даже, – еще одна, вскользь возникающая ассоциация, – голос судьбы/рока в античной трагедии), призванный растворять в себе *все* голоса, обобщая, умножая звучание. Автор книги очутился *в хоре* вынужденно, насильно: выйти – не может, молчать – не хочет.

Лагерный фольклор для него – вплетение в фабулу, элемент поэтики. «Народ в лагере» – не более чем *обертон темы*: «Писатель в лагере».

Само писательство становится, таким образом, *голосом из хора*. Голосом автора.

Традиционное в российской истории представление о писателе – *солисте*, ведущем *хор* за собою и задающем ему ВСЁ (не отсюда ли пресловутое: «Пушкин – наше всё?»), так сказать, в исполнении Терца заменяется иным: здесь писатель – тот, чей голос слышится *из хора*, внятность среди клубящегося гула. Он отказывается быть *учителем* даже в случаях, казалось бы, примитивных.

«На днях мой напарник по вывозу опилок спросил:

- А правда, что земля – шар?

Я затруднился ответить и сказал:

- Не знаю».

Быть может, именно потому слышимое извне, происходящее и звучащее окрест, без видимого усилия сочетается с происходящим внутри, с писательским, *литературным* мироощущением, ни на миг автора не оставляющим.

«Искусство всегда – более-менее импровизированная молитва. Попробуйте поймать этот дым».

Метафора, возникшая в первые лагерные дни, на исходе второго года, то бишь сотню страниц спустя, реализуется видением.

«Не пойму - то дым бежит по стене или тень от дыма?»

Тут – разница между *работающим* в литературе и *живущим* в ней. «Бездны мрачной на краю» бессознательно проступает:

- Вот наша жизнь, - промолвила ты мне, -
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...

Словесность вообще, *изящная* – в особенности, по природе своей, диалогична.

Звук ищет отзвука: осознанного или бессознательного, - не суть. Волошинское «здесь по ночам беседуют со мной историки, поэты, богословы» значимо и там, где *не* «полки книг возносятся стеной».

Кроме наиболее вероятной *неопознаваемости* такой *цитаты* – не только адресатом, но, скорей всего, и автором, в самом цитировании – отраженье различий: Тютчевского звука и Терцезовского отзвука. «Тень, бегущая от дыма» (потому, кстати, у Синявского «дым *бежит*»), - по земле, *под* серебрением луны, стелется горизонтально. А тут, перед пишущим, - вертикаль, стена, одна из стен, коими замкнуты взгляд и движение, вверх-вниз, за этот предел не выйти еще целых пять лет: фразу заканчивается вторая часть книги, она же – второй год срока...

Теснота замкнутого пространства направляет движение вглубь, в писание *об одном* – о себе.

«Когда ничего нет под руками, искусство начинает рассказывать о себе и на этом сюжете развязывает язык»...

Быть может, как раз поэтому «лагерь дает ощущение максимальной свободы». И еще потому, что жесткая регламентированность («форма») *внешнего* существования высвобождает изрядную энергию, в обычных, так сказать, условиях расходуемую именно на варьирование этой самой *регламентации*, всякий день – не совсем такой – или совсем не такой, - как была вчера.

И коль скоро речь поначалу зашла о стихах, то – по аналогии – можно объяснить *вечное* пристрастие поэтов к «законченности сонета» заведомо жесткой определенностью его структуры и пространства, ибо в этом случае *как*, - дело техники, почти не отвлекающее, не мешающее сконцентрироваться на *что*...

Ассоциация вторая. Почти одновременно с «Голосом из хора» возникает и другая *пунктирная* проза – *мовизм* Катаева («Святой колодец» появляется в шестьдесят пятом, «Трава забвения» - в шестьдесят седьмом, «Волшебный рог Оберона» - в семьдесят втором, иначе говоря, ими охвачен весь – судом определенный – *срок* Синявского).

Напрашивающаяся – и, конечно, отмеченная уже давно - параллель с Розановым, будущая книга о котором уже *сквозит* в «Голосе из хора» (да еще и жена – однофамилица писателя-философа, к тому же – *Васильевна*, так что подозрительно: не сыграло ли и это некую роль – в том, что женился?), параллель эта оказывается не то, чтобы сомнительной, но, я бы сказал, не совсем параллельной. *Философические* переключки с Розановым, на мой взгляд, далеко не так существенны, как *художественные* – с Катаевым. Еще более сближает их *автобиографичность* – не только «содержания», но и, если угодно, ситуации. Катаевский *мовизм* возникает в *другой жизни*, после приговора (суда врачей), *изолировавшего* автора от всего и всех, обитающих по ту сторону черты, побудившего «развязать язык», говоря о себе – и только о себе. «Голос из хора» - после приговора (суда как такового), отделившего Синявского от привычного образа жизни и круга обывания.

Пунктирна мысль, небрежно минующая очевидные логические связи, пренебрегающая всем, во что вникать ей неинтересно. Пунктирна память, по загадочным капризам своим запечатлевающая подчас совсем не то, о чем хотели бы узнать будущие читатели мемуаров. Пунктирен пульс, пунктирна сама жизнь, запросто вымарывающая сюжетные рефрены и замирающая на якобы внезапных созвучиях...

Что здесь – *фон*, что – *первый план*? То ли хор многоголосый – на фоне размышлений о литературе, об искусстве, то ли наоборот...

Задавшись таким вопросом и вглядываясь в строки, ища ответ, вдруг обнаруживаешь, как проявляется *тема* – для всей книги – *сквозная*: тема взаимоотношений Андрея Синявского и Абрама Терца, не «автора» и «псевдонима», что и привычно, и даже тривиально, потому как давно изучено, разобрано, набито оскомину младшекурсникам филфаков, но *литературоведа* и *писателя*, двух ипостасей одного «я».

Есть соблазн – сопоставлением «Голоса из хора» с тремя томами «127 писем о любви» выявить происхождение этой книги, проследить выпутывание – по нитке – ее будущей ткани. Я сознательно уклонился от такого соблазна. Синявский считал литературу своим *частным* делом. И меня занимает более всего частное, сугубо *читательское* впечатление.

Книга составлена из фрагментов писем – Андрея Синявского к Марии Розановой. Но фрагменты эти отбирал и выстраивал Абрам Терц. И нет у Синявского другой книги, где отношения между ним и Терцем проступали бы столь вызывающе, были бы столь диффузно-сложны, как здесь.

Собственно, мотив этот в литературе отнюдь не нов. О чем Синявский, неплохо знакомый с историей литературы, разумеется, знает.

«В Лефортове я попытался восстановить по памяти значение нескольких книг, читанных еще в детстве. Мысленно перебирая романы о путеше-

ствиях, я вынужден был признать, что тягчайшему - по всем статьям - испытанию подверг человека Свифт»...

Посылая на это испытание своего персонажа-автора, alter ego, Свифт, естественно, рассказывал о собственном испытании – о своей жизни среди лилипутов, великанов, йеху etc., своем всегда-не-равенстве окружающим и окружающему – и о том, что, убегая от огня, чаще всего попадаешь в поляны.

Ему наследовал Дефо, упоминаемый, кстати, сразу вслед за Свифтом. Его, опять же, персонаж-автор реализовал общеизвестную *ментальную* английскую метафору «мой дом – моя крепость», изобразив опасно-трудными приключениями простейшие, казалось бы, обыденные вещи: добывание огня и пиццы, шитье одежды, постройку дома, случайность выхода из одиночества.

Или «Тень» Андерсена-Шварца, где *темный* двойник, как сказали бы аналитические психологи, трикстер, наскучив вторить всякому движению своего создателя, уходит от него – чтобы позволить себе то, на что, очевидно, тот никогда бы не решился.

Можно продолжить. Но ограничусь лишь одним еще примером – неосуществленным замыслом Кржижановского, у которого персонаж, ушедший от автора, жестоко с ним конфликтует, дело кончается дуэлью – и гибнет... автор.

У Синявского – похоже, иногда – очень, почти *так*, да не так.

Терц – альтер Яго, едва не погубивший своего создателя. Что, впрочем, не слишком запутало их отношения. Правда, возможно, потому, что – дальше некуда.

Синявского посадили «за Терца», который отправил его в лагерь и... остался на свободе. «Голос из хора» - несомненное тому свидетельство. Там гуляющий вне зоны *писатель* то и дело дает слово пребывающему в ней *литературоведу*. Ну, хотя бы: в размышлениях над текстами лагерных стихов и песен – почерк Синявского, особо выделяющего для себя в русской поэзии Маяковского, Пастернака, Ахматову (о Пушкине – речь впереди), умеющего не только видеть – что получилось, но и проникать в то, что хотелось/замышлялось...

«Жена сердится, что долго сижу». Кто тут поможет – Пушкин? И Абрам Терц отправляется на «прогулки с Пушкиным» - чтобы жена Андрея Синявского не сердилась.

«Прогулки с Пушкиным» - страстное объяснение в любви, нашедшее выход в ситуации, судя по обстоятельствам, безвыходной, извечное красование влюбленного перед возлюбленной, отваживание женихов, вьющихся вокруг Пенелопы, когда Одиссей в местах отдаленных. Эта самая *пушкинская* книга из всех, мною когда-либо читанных, была по недоразумению, то бишь непониманию, принята *посторонними* за *пушкинистскую*, что привело к скандалу в благородном семействе ревнителей русской истории, культуры, «особости» и прочих незыблемо-замечательных ценностей. Да и могло ли быть иначе, если в

авторах у ней – известный «прогульщик», выходец из блатной песни, проходи-
мец, каких поискать!...

«У Пушкина можно встретить самые порой неожиданные строки»...

Перед тем как отправиться на прогулки с Терцем, Пушкин появляется в
четырёхстенном пространстве «Голоса из хора».

Ассоциация третья. Короткие истории, авторски пересказанные, без ком-
ментариев, но тронутые интонационно, легко смыкаются с лапидарными раз-
мышлениями *литературными*, фразами-импульсами, из которых есть куда ду-
мать дальше, вроде строчки о «русских скупцах» в одном из *гоголевских* фраг-
ментов, приводят на память Пушкинский Table Talk. Только эти «толки» - без
«стола».

Пушкин первым – и едва ли не единственным за полтора десятка лет – из рос-
сийских писателей хотел быть сочинителем и только сочинителем. И реализо-
вался в этом качестве с максимально возможной в российских условиях полно-
той. Именно сочинительство его, родившегося «с умом и талантом в России»,
стало причиной всех драматических и трагических обстоятельств его жизни. То
была реакция общества и государства на исключительность, «приватность» де-
ла-слова, на то, что у него было пространство *свободы от общества* и его ре-
ламентаций. Но именно такая само-реализация сделала Пушкина *больше*, чем
просто литератором, придала его дару универсальность. Потому что «постиже-
ние формы» есть инструмент, приложимый к любой области («некрасиво – зна-
чит, неверно»).

Синявский тоже хотел быть сочинителем – и только сочинителем. Его
столкновение с властью – столкновение с помехой/препятствием этому стрем-
лению. И само-реализация в этом качестве дала эффект, литературой не стес-
ненный. От «анти-плюралистических» нападок Солженицына до признания
Довлатовского: «Меня не посадили, потому что за меня отсидел Синявский».

О *стилистических расхождениях* с властью он высказался исчерпываю-
ще-иронически: *форма* неизбежно выявляет все изъяны мысли/идеи, неверная
по сути мысль просто-напросто не может быть выражена стилистически точно.

«Голос из хора» - самая *писательская* книга Синявского-Терца, для кото-
рой, наконец, «нашлось время и место». Ни в какой другой нет столько – о пи-
сательстве, не сводится к нему всё, о чем начинается и длится разговор-
размышление. Не даром к последней трети книги звучание Хора сходит на нет,
остается Голос. «Народ безмолвствует»...

Здесь начинаются не только «Прогулки с Пушкиным», «В тени Гоголя» и
«Розанов», но и будущий «Иван-Дурак», и «Мысли врасплох», и некоторые
страницы «Спокойной ночи», *пунктирного* романа о себе – и только о себе...

А еще здесь – целая *библиотека* задуманного, обдуманного, намеченного. О книжных шрифтах, об иконе, о Фаюмском портрете, о Шекспире, о «романе состояний», идущем в XX веке на смену «роману характеров», о Шевченко, о происхождении загадок... Неосуществленного...

У Кржижановского есть конспект «Истории ненаписанной литературы», начинающийся с формулировки «Закона неосуществления: чем медленнее рождается произведение, тем больше оно порождает новых тем». Далее – про обратно-пропорциональную зависимость: «по мере того, как количество тем и материалов нарастает, жизнь укорачивается». Потому «у каждого писателя к моменту смерти накапливается долг литературе, ряд как бы не выплаченных обществу неовещественных замыслов». XIX век, по мнению Кржижановского, оставил множество свидетельств, богатый выбор для подобного исследования. Которое и само подпало действию «Закона неосуществления».

В «Голосе из хора» найдется изрядно материала для второго – XX век! – тома этого увлекательного замысла. Если, конечно, кто-нибудь когда-нибудь за него возьмется...

ФРАГМЕНТЫ О ЛИПКИНЕ

...Мы были знакомы лет тридцать, но общались *фрагментарно*. Подчас – с перерывами в полгода, а то и больше, иногда – весьма регулярно, особенно – во второй половине семидесятых, когда Липкин и Лиснянская зачастили в гости к Штейнбергу, у которого я тогда бывал чуть ли не еженедельно. Несколькоими годами ранее Штейнберг нас и познакомил – еще на Шаболовке, в утесненной книгами и картинами и без того непросторной двухкомнатной «хрущобе» окнами на трамвайные скрежеты и звоны.

А первое упоминание Штейнберга о Липкине запало намертво – к слову пришедшийся фрагмент. Разговор шел о переводах стихов по издательскому заказу – и по собственному *выбору* поэта.

Пришлось однажды, рассказывал Штейнберг, помучиться над «заказным» стишком, изощренно сочиненным, технические всякие «штучки» никак не давались. И вдруг – получилось, да так удачно, что сам удивился. И похвастаться кому-нибудь из понимающих охота. И тут как раз заглянул к нему Липкин. Едва открыв дверь, Штейнберг гостеприимно предлагает угощение: «Сёма! Дайка я тебе почитаю один перевод!» – «Стоп, Аркадий! Сначала ответь мне: если бы тебе за работу ни копейки не платили, ты стал бы это переводить?» - «Ты с ума сошел!» - «Тогда не читай»... И – как отрезало: с тех пор, кроме как на «заказных» же вечерах, Штейнберг читал только *своих* поэтов. А что издавали их и деньги платили, так тому обстоятельства иногда благоприятствовали.

Если память не изменяет, на переводческих «средах» в ЦДЛ видел я Липкина единственный раз – на одном из чтений Штейнбергом очередных книг «Потерянного рая».

В семьдесят первом – на вечере по случаю своего шестидесятилетия – Липкин переводов не читал вовсе, только стихи.

Вечер тот происходил почему-то в... ресторане ЦДЛ, откуда на несколько часов вытащили все, кроме одного – для юбиляра, столы, стульев добавили разнокалиберных – из буфета, из других комнат, - расставили плотно, не протолкнуться, все желающие послушать стихи едва уместились. После первого стихотворения грохнули аплодисменты. Липкин дождался тишины и попросил больше этого не делать, потому что не концерт – стихи. Так и читал – среди напряженного молчания, по машинописям, изредка поднимая глаза от очередного листка...

Насколько удалось узнать, ни до, ни после подобных «ресторанных» вечеров в ЦДЛ не бывало. И необычайность эта странным образом срослась с улышанным.

При первой встрече с Лиснянской и Липкиным, я вдруг сообразил, что однажды уже «связал» их между собой – вполне, впрочем, бессознательно. Потому что первая моя рецензия, напечатанная весной шестьдесят шестого в «Московском комсомольце», где тогда работал, была о книге Лиснянской «Из первых уст». А первая курсовая по современной литературе в Литинституте – годом позже – о книге Липкина «Очевидец».

Совпадение это ему видимо понравилось. И он пригласил – при случае – заглянуть к нему в гости...

Через несколько месяцев после выхода «Очевидца» в Москве книга Липкина с таким же заглавием была издана в Элисте, где его, переведшего еще в тридцатых годах калмыцкий – буддийский! – эпос «Джангар», поистине *боготворили*.

Липкин рассказывал, как в начале войны ему пришлось выводить из окружения подразделение конных калмыков. «Наверно, с ними трудно было?» - «Никаких сложностей. Я ведь был для них *бодисатва*, “спаситель от несчастий”»...

К тому же книгу «опекал» влиятельнейший в литературной Калмыкии Давид Кугультинов, с которым Липкин дружил – и был его основным – и лучшим – переводчиком.

Как-то я подошел к Кугультинову в ЦДЛ – с каким-то мелким поручением Липкина, то ли книжку передать, то ли на словах нечто, не помню. Но помню, как при упоминании этого имени бесстрастное, словно из дерева высеченное лицо Кугультинова мимолетно осветилось изнутри...

Так что книга, в отличие от московской, вышла не искусанная цензурой-редактурой. Именно ее, а не принесенную мною с собой «совписовскую», Липкин взял с полки и надписал-подарил.

Десять лет спустя история повторилась – на сей раз в Душанбе переиздали – в авторской, так сказать, *версии* – и под «непроходимым» для Москвы, опять же, *авторским* заглавием «Тетрадь бытия» - изувеченную «Советским писателем» вторую книгу Липкина «Вечный день».

Собственно говоря, под одной этой обложкой – две книги: первая - без потерь прошедший либеральную *местную* цензуру «Вечный день» (о причине сего *либерализма* – чуть позже), вторая - «Из таджикской классики» (избранные переводы: Рудаки – Фирдоуси – Ибн-Сина – Хайям - Анвари – Хафиз – Джами). И не исключено, что сознательно – Липкин к подобным вещам был пристально-внимателен, - *двойственность* подчеркнута, - опять-таки, для внимательного читателя – тем, что второе заглавие делит «Тетрадь» ровно пополам...

Разумеется, решающую роль сыграло не только то, что Липкин с блеском переводил таджикскую классику, но – более – многолетняя дружба с Мирзо Турсун-Заде, ровесником, которого он начал переводить еще в конце тридцатых.

Книге, которую, так сказать, «патронировал» - пусть негласно, на Востоке афишировать сие нет нужды, - всемогущий поэт-депутат-член ЦК-лауреат и прочая, и прочая, благосклонность редакторско-цензорская была обеспечена. Мирзо умер в том же году. Так что издание «Тетради бытия» стало вроде как прощальным – благодарственным – жестом...

В этой книге есть стихотворение, которого нет – и не могло быть – в «московской».

...Я-то что? Помолюсь, отойду
Да в молитвенный дом побреду.

Говорят мне сестрицы: «Беда,
Слишком ты, Акулина, горда,

Никогда не видать твоих слез,
А ведь плакал-то, плакал Христос».

Липкин рассказывал, что жившие в окрестностях Душанбе молокане, узнав, что напечатано стихотворение «про них», приезжали в городские книжные магазины, покупали книжку – и тут же, на выходе, вырывали эти две странички – шестьдесят четвертую и шестьдесят пятую – с «Акулиной Ивановной», - а остальное выкидывали...

«Вечный день» вызвалась готовить к печати – случай небывалый! – главный редактор «Советского писателя» собственной персоной, некто Карпова, дама малоприятная во всех отношениях. В замах у нее ходили, верней, сидели два вполне ортодоксальных советских критика – Соловьев и Левин, - соображения свои о чужих стихах, преимущественно – авторов покойных, писавшие-печатавшие. Не иначе как начальница надумала показать им – как надо управляться с *живыми* поэтами.

«Стартовая» встреча-беседа ее с Липкиным длилась несколько часов. Расставаясь, условились о следующем свидании. Которое не состоялось. Один из подручных начальницы, Фогельсон, объяснил поэту, что отныне она станет передавать свои пожелания и указания через него, через *посредника*. Потому что Липкин умнее – и может убедить ее в чем угодно. А так – никаких споров – не с кем...

Так и «работали» они над рукописью, по большей части – ножницами. И *доредактировали* ее до того, что в «содержании» вышедшей книги названо стихотворение – «Тот же признак», - которого в книге нет. Из текста выкинули – а вычеркнуть заглавие на последней странице забыли.

...Средь уродливых, грубых диковин.
В дымных стойбищах с их тишиной.
Так же страстен и так же духовен
Поиск воли и доли иной.

В ту пору Липкин заехал однажды к Штейнбергу прямо из издательства и «в лицах» описал – как уродуют его рукопись, приспособлявая к печати.

«Зачем тебе это надо? – удивился Штейнберг. – Стоит ли издаваться – увечно?» – «Что делать, Аркадий, - вздохнул Липкин, - я воспитан в уважении к изобретению Гутенберга».

Я много раз просил у него – почитать – неопубликованные вещи. Он не отказывал, говорил, что непременно даст, вот только... там правки много, а почерк у него неважный, и надо, чтобы машинистка аккуратно все перепечатала, и вот тогда, конечно...

Почерк у Липкина был очень даже внятный...

Владимир Михайлович Зверин, многолетний метранпаж «семерки» (бывшей типографии Левенсона, построенной в девятисотом году Шехтелем в Трехпрудном переулке, – той самой, где печаталась первая книга жившей по соседству Цветаевой), свел знакомство со всей «Квадригой» еще в тридцатых, особенно сдружился со Штейнбергом – до конца дней своих. Но и с Липкиным, можно сказать, прятельствовал, был «на ты», хотя виделся нечасто. Однажды – за чаем у Штейнберга – он поведал, что встретил на днях Липкина и сказал ему, что не может забыть сильного впечатления от его стихотворения «Молдавский язык»:

Что мы знаем, поющие в бездне
О грядущем своем далеке?
Будут изданы речи и песни
На когда-то блатном языке...

Липкин насторожился, напрягся: «Откуда ты его взял?» – «Да ты сам его читал у Аркадия». Сразу успокоился, улыбнулся даже...

Он был осторожен, понимал, что, если стихи распространятся в самиздате, их могут вообще перестать печатать, даже самые невинные.

Вскоре после выхода «Метрополя» – и устроенного в Союзе писателей и в газетах судилища – Липкин принес к Штейнбергу «аккуратно перепечатанное» собрание своих стихотворений и поэм. И вскоре машинописный тираж этого тома разошелся по Москве, Ленинграду, Еревану, Сухуми, Риге, Тбилиси...

Позже в нескольких сухумских домах я видел переписанную от руки поэму «Нестор и Сария»: с экземпляра, который привез своим друзьям – артистам театра имени Чанба.

У Липкина была незыблемая репутация переводчика-классика, мастера переложений поэзии Востока, который *и стихи пишет*, время от времени их публикует.

Ему удалось маловероятное – *изменить репутацию*. Стать – для читателей – *поэтом*, который, отчасти по склонности, но больше – волею обстоятельств, сорок с лишним лет занимался переводом – и делал это замечательно.

Судьба дала ему рискованный шанс. И Липкин воспользовался им решительно и безошибочно.

В одну из наших первых встреч, в начале семидесятых, я спросил: так ли хорош Мирзо Турсун-Заде, как выглядит и звучит в его переводах. Речь, понятно, шла не об официозно-лауреатских поэмах, но о лирике, где есть очень хорошие стихи. «Мирзо – очень талантливый человек, – ответил Липкин. – Я давно с ним знаком и перевожу его точно, насколько это вообще возможно»...

Признаться, сомнения мои не развеялись. И в дальнейшем я несколько раз задавал тот же вопрос, неизменно получая тот же, слово в слово, как будто на пленку записанный ответ.

Потом Карл Профер издал «Метрополь», и Липкина перестали печатать. Мирзо к тому времени уже умер. Липкинские переводы его стихов – бóльшая часть наследия - сплошь авторизованы: это означало, что переводить их заново можно было только с согласия Липкина, таджикский советский классик становился, таким образом, не издаваемым, вернее, не переиздаваемым по-русски.

Однако новые переводы все же появились. Я сообщил о них Липкину – и посоветовал подать на издателей в суд, получить с них деньги, с паршивой овцы...

«Я не стану этим заниматься, - вяло отреагировал Семен Израилевич, - пусть делают, что хотят, - и, помолчав, добавил, - хотя, конечно, досадно: я его так хорошо... придумал».

Примерно тогда же, в пору жесткой *издательской блокады*, он как-то встретил на улице поэта – из тридцатилетних, - прежде его навешавшего – стихи почитать. И тот рассказал, что издательство предложило ему наново перевести изрядный кусок восточного эпоса, некогда переведенный Липкиным. «И что вы ответили?» – поинтересовался Липкин. «Согласился. Ведь если не я, отдадут какому-нибудь... мерзавцу»...

Впрочем, этот хотя бы пытался оправдаться – тем, что хотел, как лучше. Другие запросто обходились без подобных угрызений. Скажем, Солоухин, не колеблясь, взял в издательстве все материалы, приготовленные (и оплаченные) Липкиным для перевода «Гэсэра», и преспокойно переложил якутский эпос *по чужой канве*...

У Георгия Иванова: «Над кипарисом в сонном парке Взмахнет крылами Азраил, И Тютчев пишет без пометки: “Оратор римский говорил”»...

Не знаю, бывал ли Иванов в Мюнхене, и едва ли ему было известно, что «Цицерон» написан именно здесь, но его явно «италийский» кипарис, зеленое пламя которого колышется взмахом темного крыла, и замечательный звук строки оборачиваются *точной деталью*. Найти кипарисы в любом из мюнхенских парков не стоит труда.

Липкин в Мюнхене бывал. Посетил Дахау. Написал стихи: «Маляр, баварец белокурый, В окне открытом красит рамы, И веет от его фигуры Отсутствием душевной драмы»... И далее – о «печах»: то ли «предтечах» грядущего, то ли «знаках» былого. Закрепленное за нацистскими лагерями и «повоенным духом» *клинше* предварило собственные впечатления, вытеснило их *мысленным* представлением. Он описал то, что увидел, но увидел *не то*.

Мне подумалось, что он это почувствовал – и не потому ли – случай у Липкина редкий – во второй, «таджикской», публикации вымарал начальную строфу, из-за чего распалась охватывавшая стихотворение метафора *памяти-листопада* – и вся композиция как бы перекосилась. Я тогда спросил его о причинах столь резкой правки. Он ответил, что зачеркнутая строфа была неуместно-красивой – и тут же, без перехода, заговорил о стихотворении «Зола», написанном сразу вослед первому и на ту же тему. Прямо не прозвучало, но вышло так, что одно стихотворение было *подступом* к другому...

Он не был ревнив – в поэзии. Среди поэтов мне такое встречалось нечасто. Тарковский, например, по-моему, *ревновал* к Ахматовским похвалам Бродскому, по свидетельству Липкина – и не его одного – говорил, что это – «способный мальчик, не более того». Да и позже переменял свое мнение, так скажем, не радикально: «Ну что вы со своим Бродским носитеесь? Он - не мой, потому что слишком длинно без стержневой мысли пишет, неоправданно длинно»... - вспоминала Лиснянская. У нее же – и о «ревности» есть... «Семен Израилевич, Бродский – хороший поэт?» - спросил Витковский. - «Лучший».

К позднему своему *книжному дебюту* – в пятьдесят шесть лет – он относился не без горечи, но философски. Ссылаясь на Алишера Навои (которого он, конечно, тоже переводил), говорившего, что полководцы и поэты начинаются после сорока: прежде этого срока у полководца – дети малые и воюет он с оглядкой, а у поэта не пережиты влюбленности, о которых он только и пишет...

Как-то он упомянул, что накануне провел вечер перед телевизором – смотрел «Останкинский» вечер Гамзатова. А месяцем, то ли двумя, раньше – такой же вечер Евтушенко. И заинтересовал его, как он выразился, «механизм успеха, переходящего в славу». В обоих случаях – да и в других тоже, - по его наблюдению-мнению самыми знаменитыми становятся стихи-песни, в которых обязательно есть нечто логически-немотивированное, зато эффектно звучащее: высказывание (или метафора), - вокруг него, на разные лады повторяемого, всё выстраивается, и вовсе неважно – *верна* мысль или нет, важна *запоминаемость*. «Хотят ли русские войны?...». Но ведь никакой народ не хочет войны, ее затевают политики и правители. И с тем же результатом такой вопрос можно задавать американцам, шведам или китайцам... Или про солдат, которые «не в землю нашу полегли когда-то, а превратились в белых журавлей», - и дальше только про них, журавлей, хотя в христианской, например, традиции эта метафора «душа-птица» *орнитологически* не персонифицирована...

Интуиция Липкина (не знаю, как назвать вернее, быть может, наитие) однажды меня поразила.

Летом девяносто седьмого я привез ему в Переделкино подготовленные мною и только что вышедшие однотомники Штейнберга («К верховьям») и Шенгели («Иноходец») – их выпустило одно и то же издательство с интервалом в... два дня.

Он осторожно, как бы не совсем веря, взял обеими руками книгу друга, до книги стихов так и не дожившего, отогнул картон переплета, взглянул на портрет, закрыл – и вдруг поднес к губам, поцеловал. Так же осторожно положил на стол: «Потом»...

И наугад разломил том Шенгели, поднес страницу совсем близко к глазам, стал читать. Я заглянул через плечо – и едва сдержался, чтобы не выдать впечатления.

В одном из комментариев мне пришлось исправить *ошибку памяти* из мемуаров Липкина о Шенгели. Всего – строчек двадцать в пятисотстраничной книге. И он - первым делом - раскрыл ее именно на этом развороте и стал читать... о себе.

А потом рассказал, что Мария Петровых, с которой он всю жизнь дружил, была отчаянно влюблена в Шенгели.

Я об этом знал – из письма Шенгели к Ланну, правда, имя женщины в письме не названо, однако все совпало.

То письмо начинается с просьбы: сразу по прочтении непременно уничтожить. Теперь оно хранится в государственном архиве...

Позже Липкин говорил мне, что эта книга резко переменяла его отношение к Шенгели-поэту. Что он и раньше знал многие его стихи, некоторые ценил – и даже очень высоко, но только благодаря «Иноходцу» увидел в Шенгели замечательно крупного поэта, а ничего подобного «Повару базилевса» вообще никогда не читал...

...Стихотворение «Квадрига» Липкин написал в июне 1996 года.

Я был у него в Переделкине несколько дней спустя – уважил настойчивые просьбы прозаика Игоря Шварца, жаждавшего отнять новенькой видеокамерой «говорящего Липкина». Договорившись с Семеном Израилевичем по телефону, я привез к нему Игоря.

Съемка длилась более двух часов. По заверению Игоря, пленка та благополучно существует. Хотя получить обещанную копию мне так и не удалось. Всё еще надеюсь – пока.

Тогда-то Липкин и рассказал историю стихотворения.

Узнав о присуждении ему Пушкинской премии (германского фонда Тёпфера), он был взволнован, долго не мог заснуть. А потом - единственный раз в жизни - ему приснились стихи. Наутро он их записал, сразу набело.

Среди шутов, среди шутих,
Разбойных, даровитых, пресных,
Нас было четверо иных,
Нас было четверо безвестных...

Здесь внезапно память откликнулась Пастернаковскими реминисценциями, сначала из «Смерти поэта»: «...В предгорьях трусов и трусих», - потом – отчетливой – из соседних по времени стихов: «...Как тени, вертеться четыре семейства»...

Но – мелькнуло и ушло. Дальше – иное, дальше - о каждом из «Квадриги», из друзей, с которыми вместе начинал. О Тарковском. О Штейнберге. О Петровых. Об уже ушедших. И о себе:

А мне, четвертому, ломать
Девятый суждено десяток.
Осталось близких вспоминать,
Благословляя дней остаток...

Никому еще не удавалось определить границу сна и яви. И попробуй это сделать, если сознание спит, а слух бодрствует. И до него доносится:

Нас было много на челне:
Иные парус натягали...

И еще:

Кому ж из нас под старость день Лицея
Торжествовать придется одному?..

Принимай и записывай. Без черновика.

Стихи были хороши. И всё-таки я не удержался – захотелось понять удивительную эту впечатлительность, такую бурную реакцию, казалось бы, всё видевшего и пережившего в литературе поэта на сообщение – о чем? – о премии. Ему ли не знать цену всем этим «отличиям». Взять хотя бы одно то, что «старую» Пушкинскую премию Российской Академии наук дважды не получил Случевский, зато – опять-таки дважды! – была удостоена ее Мирра Лохвицкая...

Липкин выслушал мою тираду. Помолчал. И как-то неуверенно произнес: «Знаете, все-таки – Пушкин»... И после паузы – твердо: «Все-таки – Пушкин»...

НЕ ПРЕОДОЛЕВШИЙ ФОРМАЛИЗМ

Эти летние дожди...

Семён Кирсанов

Старый дож плывет в гондоле...

Александр Пушкин

Ассоциативный выплеск в стихах равно закономерен и загадочен. Проследить его вспять, до истока, мудрено – и, как бы убедительно ни выглядел результат, сомнения остаются: то ли вычитал ты это в столбце созвучных строк, то ли вчитал в них...

Дождь идёт, дождь идёт.
Молодую догарессу
старый дож ведёт...

Не намек – прямая ссылка на пушкинский набросок, соблазнивший некогда с полдюжины стихотворцев, от Майкова до Шенгели, – достроить сюжет, дописать, договорить то, что не успел или не захотел договаривать автор. И тут же, сразу – подсказка: откуда и как попал в эту разлинованную и озвученную дождем картину, казалось бы, неуместный в ней венецианец:

Через душную Одессу,
полумёртвый порт,
молодую догарессу
старый дож ведёт...

Пушкин, занесенный биографическим ненастьем из Северной Венеции в Одессу, знаменитая картина в местной галерее – поэт в развевающемся плаще на скале, нависшей над бурными волнами, - где море писано Айвазовским, а Пушкин – Репиным...

Любопытно, что *пушкинский мотив* возник в преклонные лета именно у того, кто юношей, чуть не отроком, за петушиную непочтительность к Пушкину был решительно изгнан Ильфом из одесской «Зеленой лампы»: «Пошел вон, дурак!»

Тщетно искал я в посмертном четырехтомнике Кирсанова одно из последних и, на мой взгляд, лучших его сочинений. Все прочие вещи из объемистой «огоньковской» публикации, где было помещено это стихотворение, в собрание сочинений вошли. «Долгий дождь» миновал его стороной.

Такого рода *случайностей* в судьбе поэта не бывает.

Быть может, и остался «Дождь» *отдельным*, чтобы не затеряться в полувековой кирсановской звонкописи.

О ком и о чем ни писал бы поэт, он пишет о себе. А неопровержимость и банальность сходятся на том, что вдумываться в них не принято...

Кирсанов был знаменит, эффектен, узнаваем. Для знавших его по журнально-книжным портретам, но видевших впервые, он оказывался неожиданно малого роста. Быть может, потому что в мысленном представлении он рисовался рядом с открывшим его и вывезшим в столицу из Одессы Маяковским.

Ему повезло – дебют мог впоследствии откликнуться трагически. Штейнберг, знавший Кирсанова сызмальства, в один детский сад ходили, рассказывал мне, как выпущенный на эстраду переполненной Большой аудитории Политехнического двадцатилетний одессит восторженно декламировал стихи, посвященные Троцкому, который поблескивал пенсне в первом ряду. Незадолго до высылки прославленного «творца революции» в Алма-Ату – и далее, в эмиграцию.

Но обошлось...

Его литературная репутация определилась очень рано. И осталась, по существу, неизменной. В полном соответствии ей, посмертная книга избранного озаглавлена «Циркач стиха». Так он назвал себя, говоря о «номере поэзии», исполняемом высоко под куполом, «на проволоке строки», ни с кем не в ногу.

Даже поэты и критики, так сказать, профессиональные читатели, увлеченные или раздраженные тем – как говорит Кирсанов, упускали из внимания – что он говорит. Хотя, вроде бы, должны были знать о неразрывности этих вещей.

А Кирсанов – *смысловик*...

Естественность его аллитераций виртуозна, так что кажется, иначе и не скажешь:

Эти летние дожди,
Эти радуги и тучи,
Мне от них как будто лучше,
Будто что-то впереди...

А болезнь, во время которой это написано, смертельна. И он это знал...

Решающей для его репутации стала «лефовская» молодость, близость к Маяковскому, преклонение перед которым он выказывал искренне и открыто. Вкупе с фонтанирующим стиховыми неожиданностями даром это принесло ему известность, даже славу, сделало, по всем приметам, *советским* писателем, благополучным во всех отношениях.

Добавить сюда фрагмент из воспоминаний Ахматовой – о том, как во время ареста и долгого обыска у Мандельштама сквозь стену доносились звуки гавайской гитары, там сосед веселился, принимая совсем других гостей. Соседом был Кирсанов. Эпизод замечательно растиражирован знаменитой песней Галича из «Литераторских мостков».

Вот и готов образ даровитого баловня судьбы, который полон, упоен со-бой, а происходящее вокруг, с другими, – трын-трава...

Между тем, все было далеко не так плоско и просто. И хулы ему доста-лось никак не меньше, чем хвалы. Причем хвалили и ругали за одно и то же. За формализм – за что же еще! За «словесное трюкачество» и «эстетско-формалистскую окраску творчества», которые, переводя из негатива в позитив, можно поименовать «разнообразием ритмов и словесной изобретательностью» или «поэтикой циркового происхождения». В первом случае дело сводится к призыву преодолеть формализм, во втором, хвалебном, с удовлетворением от-мечается, что «с годами» эта поэзия всё же стала «проще по форме» и что «пе-ред самой смертью... поэт написал несколько пронзительных прощальных сти-хов»...

Поневоле припомнишь Станислава Ежи Леца, сказавшего, что правда не отличается от лжи ничем, кроме того, что не является ею.

И строку из протокола допроса арестованного Мандельштама, на вопрос следователя – кто помогал ему материально между двумя арестами – четыре года! – то бишь в пору написания, напомним, гениальных «Воронежских тетра-дей», ответившего: «Братья Катаевы, Шкловский и Кирсанов»...

Когда во второй половине шестидесятых были напечатаны несколько стихотворений Кирсанова из «Больничной тетради», Наровчатов на семинаре в Литинституте говорил раздраженно, что вот, мол, поэт в небытие заглянул, а все никак не может отказаться от эквилибристики словесной. И цитировал:

Время тянется и тянется,
люди смерти не хотят,
с тихим смехом: «Навсегданьца!»
никударики летят...

Ему, фронтовику, представлялось, что многое знает и понимает он о жиз-ни и о смерти, что этически невозможно говорить об этом так *легкомысленно*:

Никударики, куда же вы?
Мне за вами? В облака?
Усмехаются: - Пока живи.
Пока есть еще «пока».

Если не бестактностью, то, как минимум, нелепостью считал он, что для кого-то может быть вполне органичным, говоря *про это*, воспользоваться

скрежещущей, ножом по стеклу, каламбурной рифмой («куда же вы – Пока живи»), традиционно считающейся «несерьезной», и полисемической игрою в последнем, финальном стихе.

Но птицы поют и перед смертью...

Трагизм расставания с миром, быть может, тем острее для поэта, чем отчетливей Слово, бывшее Богом, становится Болью:

Боль больше, чем бог,
Бог не любовь, а боль...

.....

(На кого ты оставил мя, Госпиталь?)
Да свершится боля Твоя...

И можно понять того, кому не дано примириться, поверить в такое смирение...

Самойлов без тени даже мнимого сочувствия называл Кирсанова «открывателем, ничего не открывшим», то бишь «бедным Колумбом» или «бедным Магелланом», и еще резче – «политехническим музеем ритмов, рифм, метафор и прочего».

Но неумеренная сердитость неизбежно наводит на подозрение в неправоте. На мысль о том, что, вполне вероятно, Кирсанов запросто *позволял себе* то, чего Самойлов – всерьез – позволить себе не мог. Разве что – иронически, да и то довольно робко, тщательно отграничивая при этом – в стихах - *игру от жизни*.

Это было сказано после смерти Кирсанова. А мертвый лев не может поднять лапу, чтобы отмахнуться.

Однако нарушать *корпоративную этику*, отзываться о коллегах уничижительно не стоит – хотя бы потому, что можно нарваться на сопоставление с оскорбленным, и оно окажется не в твою пользу.

По счастью, Кирсанов так и не стал «преодолевшим формализм».

РАППовские погромы тридцатых годов зацепили его, но не вразумили.

И это был вовсе не рак на безрыбье. Это была рыба, которая ухитрилась прорвать мелкочаеистую сеть лова формалистов больших и малых – и уйти в свободное плавание. Прореху так и не удалось напрочь залатать, и в не время от времени проскальзывали – то Мартынов, рискующий сопрягать избыточность созвучий с ритмической додекафонией, то Винокуров со своими верлибрами, не оставляющими сомнений в различиях между стихами и прозой, то Левитанский, создающий подчас впечатление рифмованности, где созвучия нет и в помине, или вдруг демонстрирующий, что драматическим стихом четырех-

стопного хоря может стать архаически-скучный термин: «Черно-белое кино»...

Даже странно, что *постмоденисты-интертекстуалы* не соблазнились столь сытной поживой, как поэзия – и поэтика – Кирсанова. Впрочем, не исключено, произошло это именно потому, что в таком случае дали бы трещину некоторые их теоретические постройки.

Так называемых «технических трудностей» для Кирсанова не существовало. Понадобившаяся *форма* всегда была к услугам *смысла*. Слово слианно звучало и значило.

Огромное «М» при входе в метро глубоко под землею отзывалось множеством малых:

Мотнулся мизинец манометра.
Минута молчания...
Метро мощно мычит
мотором.
Мелькает, мелькает, мелькает
магнием, метеорами, молнией...

Палиндром? Нет проблем:

Летя, дятел,
ищи пищи...

Он был легок. Представить себе Кирсанова размышляющим – на людях – о поэзии у меня воображения не хватает. Он понимал поэзию, потому что любил ее. И был в любви щедр...

Тридцать первого мая шестьдесят шестого года в Большом зале ЦДЛ проходил первый и последний прижизненный юбилейный вечер только что справившего восьмидесятилетие Алексея Крученых. Юбиляр сидел за столом президиума, одесную ведущего вечер Смелякова, нахохлившись, напялив – от сквозняков, всегда разгуливающих по той сцене, – на голову какой-то немислимой расцветки мохнатый шарф, напоминая птицу с непомерно большим и ярким, набок свесившимся гребешком, и удивленно поглядывал в неожиданно битком набитый, преимущественно – стихотворцами, особенно – молодыми или авангардно-молодящимися, зал. А у микрофона Кирсанов разливался щеглом, нет, пожалуй, – кенарем, потому что – тенором, о немереных заслугах юбиляра-футуриста перед современной русской поэзией, например, ввел он, дескать, в нее раешник, уж двести лет как там не бывавший. На что Смеляков с грубостью бывалого зека загудел, перебивая: «Сёма, мне противно тебя слушать, ведь все присутствующие знают, что это сделал ты!» Но Кирсанов обезоруживающе улыбался и этак воздушно – *крыльшком* – отмахивался, мол, утешься, успокойся, нешто мне жалко, очень хочется Крученыха уважить, пусть с избытком-излишком, у меня такого добра на многих хватит...

Смеляков знал, чего публика знать еще не могла. Что прежние Кирсановские *раешные опыты* – это так, забавы. Год спустя выйдет книга «Искания», где опубликовано будет «Сказание про царя Макса-Емельяна» (1964) – блистательная импровизация на тему, некогда заданную Ремизовым, своего рода *поминовение*, совершенно в духе несколько лет как скончавшегося в Париже эмигранта.

Тогда же раешник Кирсанова в десятки скоморошьях глоток зазвучал со сцены клуба МГУ, что на Большой Никитской. В студенческом театре-студии «Наш дом» его поставил Марк Розовский. «Макс-Емельян» царил при неизменном аншлаге. Впечатление было ошеломляющим. Веселое карнавальное действо в резонансе публики и сцены оборачивалось спектаклем о том, что власть – представление ряженных, где маски легко прирастают к лицам, а слова могут значить всё, что угодно, и надежно скрывать потаенные мысли, однако, начав говорить, да еще стихами, не проговориться невозможно...

С первого, зазывного, на все лады и тембры подхваченного: «В нашем доме балаган!» – артисты откровенно упивались звенящими, журчащими, бесконечно аукающимися словами, зрители-слушатели хохотали и отбивали до боли ладони, и не было ничего там, за стенами, всё – только здесь и сейчас. Совсем скоро, в шестьдесят девятом, Театр, этот, по выражению самого Розовского, «театральный самиздат», был закрыт.

Знал ли режиссер, ставя «Макса-Емельяна», что без малого полувеком раньше созданный Кирсановым в Одессе театр Юголефов в одночасье прекратил существование, когда – по фабуле и ходу постановки – на сцену вышли вооруженные солдаты – и публика, мигом припомнившая времена обысков и реквизиций, опроретью бросилась вон, навсегда?

Искусство – пространство неэвклидово: параллельные пересекаются...

Последняя книга Кирсанова «Зеркала» проиллюстрирована его любимыми – с детства – картинками. Это и впрямь – книга зеркал, отражающих друг друга, взаимно-бесконечно умножающих отражения, *видимое*, из которого возникает как бы графика и строфика видения.

Магия зеркала издавна гипнотизировала художников – таинственной связью предмета и отражения, двойничеством, симметрией перевертня. Палиндромией.

Брюсов говорил, что палиндром придает особый ритм стиху. А ритм – первейшее из условий возникновения стихов.

Поэты помнят, много раз проверял, детское удивление, даже потрясение, когда впервые обнаружили *зеркальное* слово, которое справа налево читается так же, как слева направо.

Потом им внушают, что *правильное* движение взгляда – только слева направо.

«Жезлом правят, чтоб вправо шел»...

Но не все с этим смиряются.

Поэзия *вербализует* – не только во-ображение, но и из-ображение: за-глазное и гла́зное, сближает их – и переводит в звук, в *свою реальность*, осущест-вляет.

...Но я не пишу *очерк творчества* Семена Кирсанова. Я просто читаю стихи. Не те, что *были*, но те, что *остались*. По крайней мере – для меня.

Через дымную завесу
(где разбитый дот)
в тыл, к расстрелянному лесу,
мокрый Додж идёт,
парень держит пулемёт,
дождь идёт, дорога к лесу.
Молодую догарессу
старый дождь ведёт...

Снова – кинематографически-резкая смена планов, своего рода комбини-рованная съёмка, наложение как будто несовместимых времен и положений. И полная *осмысленность звука*, его прозрачная внятность.

«Долгий дождь» насквозь пронизан взрывами-аллитерациями «д» и «т», вплоть до анаграммы «дождь – Додж», его ритм словно бы озвучен подчеркну-то твердой, без притоптывания и шарканья, походкой «старого дождя», который впечатывает каждый шаг, отпечатлевает его, потому что шагов этих у него ост-алось немного.

Но стоит шагам замедлиться, замереть, этот звук исчезает, сменяется дру-гим, плывущим и плавным.

Он прижал к лицу ладони,
мокрые от слёз.
Донна Лючия – в короне
солнечных волос!

И тут же – сквозь прикрытые веки – проступает иное видение, мгновен-ная смена эпох, декораций, костюмов:

По разбитым бомбой рельсам
пулковских высот
в гимнастёрке догаресса
через дождь идёт...

Аллитерация возвращается, «пулковские высоты» Северной Венеции от-кликаются «полумертвому порту» Одессы. И под стать обоим – выхваченные кинохроникой и памятью два контрастных кадра самой Венеции.

Боже, свадебное ложе

тот же эшафот!
Додж идёт. В Палаццо Дожей
хлещет пулемёт.
Парни в вымокшей одежде
Додж ведут на дот.
В золотой собор на мессу
молодую догарессу
старый дож ведёт.

Поразительна у Кирсанова эта четкость, отчетливость звука, его стихи, при всем желании, не пробормочешь, не ускоришь их движения, твердо заданного поэтом. Здесь выговорены, вычерчены в воздухе каждый звук, любая согласная. Признание в любви? Воспоминание о ней?

Лиля Брик сказала о нем: «Его не любила ни одна женщина».
Ей, конечно, лучше было знать – о поэтах, которых не любили женщины.
Но стихи не об этом – о том, как отчаянно любил он...
И о том, что жизнь кончается. И перед смертью не напишешься.

Это с ними или с нами
долгий дождь идёт...

К согласной добавилась гулкая гласная – и словно бы звон колокольный:
по ком?

...беспорядочными снами
войн и непогод...

Все прежние смены планов откомментированы, сжаты до двух стихов. И – зияние холодной пустоты, приближение к финалу:

...с Моста вздохов по дороге,
оскользаясь об лёд...

Стих заметно замедляется, в его походку как будто вмешивается одышка, добавляется приступ старческой трости, упругий хорей оборачивается тяжелющим, припадающим на третий слог анапестом:

...поседевший, одинокий,
старый дож идет.

Всего-то семь лет – между радужным «Максом-Емельяном» и свинцово-серым «Долгим дождем». История болезни – от балагана до трагедии, писанных одной рукой...

Болезнь поразила самое броское, незащищенное, уязвимое в этом поэте – горло. Но ничего не смогла поделать с голосом.

В середине декабря семьдесят второго мы прощались с Кирсановым в фойе ЦДЛ. И сквозь складчатые холсты, коими, заодно с зеркалами, были за-

драпированы динамики, вдруг прорезался этот голос – и острая зыбь прошла по коже от последнего, что было написано, высказано Кирсановым. От его «Реквиема».

...Смерти больше нет!

Родился кузнечик

пять минут назад –

странный человечек

зелен и носат:

у него, как зуммер,

песенка своя,

оттого что я

пять минут как умер...

Смерти больше нет!

Смерти больше нет!

Больше нет.

Нет.

Нет – потому что она – лишь миг, отчерк от живого, *переход на ту сторону*, однократный, уже случившийся. Пять минут назад.

Даниил Хармс (Ювачёв) 1905–1942 – писатель, один из основателей литературной школы «ОБЕРИУТЫ».

Daniil Harms (Yuvachov) 1905–1942 – Schriftsteller, Mitbegründer der literarischen Schule „OBERIU“.

Machesch Motiramani – Schriftsteller, Pädagoge. Autor von Büchern und mehreren Publikationen in verschiedenen Ländern.

Махеш Мотирамани – писатель, педагог. Автор книг и публикаций в различных странах.

Эйтан Финкельштейн – писатель, журналист, европейский корреспондент газеты «FORWARD» (Нью-Йорк). Издатель и редактор «Еврейского журнала». Автор книг и публикаций в различных странах. Живёт в Мюнхене.

Константин Кедров – поэт, писатель, философ. Президент русской ассоциации поэтов под эгидой FIPA (UNESKO), Лауреат премии GRAMMY, главный редактор издания «Журнал ПОэтов» и газеты «ПОэзия». Глава поэтической школы «МЕТАМЕТАФОРЫ». Автор множества книг и публикаций в различных странах. Живёт в Москве.

Елена Кацюба – поэтесса, журналистка. Автор поэтических книг и многочисленных публикаций в различных странах. Создатель первых «Палиндромических словарей современного русского языка». Редактор «Журнала ПОэтов». Живёт в Москве.

Elena Kazuba - Lyrikerin, Journalistin, Autorin von Büchern, mehreren Publikationen in verschiedenen Ländern und der ersten „Palindromischen Lexika der modernen russischen Sprache“. Redakteurin der „Journal der Poeten“. Lebt in Moskau.

Семён Гурарий – музыкант, писатель, педагог. Автор книг и публикаций в различных странах. Редактор альманаха «Доминанта». Живёт в Мюнхене.

Simon Gourari – Musiker, Schriftsteller, Pädagoge. Autor von Büchern und mehreren Publikationen in verschiedenen Ländern. Redakteur des Almanachs „Dominante“. Lebt in München.

Axel Sanjosé – Lyriker, Übersetzer, Komparatistiker. Lebt in München.

Аксель Санхосé – Поэт, переводчик исследователь в области сравнительного литературоведения. Живёт в Мюнхене.

Michael Krüger – Lyriker, Schriftsteller. Autor von mehreren Büchern und Publikationen in verschiedenen Ländern. Geschäftsführer des „Carl Hanser“ Verlags, Herausgeber der Literaturzeitschrift «Akzente». Mehrfach wurde er mit Literaturpreisen ausgezeichnet und ist Ehrenmitglied mehrerer Kunstakademien. Lebt in München.

Михаэль Крюгер – поэт, писатель, руководитель издательства «Карл Ханзер». Издатель и главный редактор литературного журнала «Акзенте». Лауреат многих европейских литературных премий, и почётный член ряда Академий искусств. Автор множества книг и публикаций в различных странах. Живет в Мюнхене.

Александр Андреев – актёр, режиссёр, фотограф, путешественник. Автор книг и многочисленных публикаций в различных странах.. Живёт в Москве.

Алла Кигель – режиссёр и педагог. Автор книг, публикаций, театральных, радио и телевизионных постановок в различных странах. Живёт в Нью Йорке.

Hans-Georg Gadamer 1900–2002 – Philosoph, Philologe, Essayist. Gründer der philosophischen schule „GERMENEUTIK“. Präsident der Allgemeinen Gesellschaft für Philosophie in Deutschland.

Ганс-Георг Гадамер 1900–2002 – философ, филолог, эссеист. Основатель философской школы «ГЕРМЕНЕВТИКИ». Президент объединённого общества философов Германии.

Оксана Медведь – художник, педагог. Многочисленные выставки, сценографические работы в театре и кино в различных странах. Живёт в Мюнхене.

Oxana Medwed – Malerin, Szenograph. Zahlreiche Theater-, Filmproduktionen und Ausstellungen in verschiedenen Ländern. Lebt in München.

Сергей Хотимский – художник. Многочисленные выставки, сценографические работы в театре и кино. Живёт в Мюнхене.

Sergei Khotimski – Maler, Szenograph. Zahlreiche Theater-, Filmproduktionen und Ausstellungen in verschiedenen Ländern. Lebt in München.

Аркадий Кленов – искусствовед, эссеист. Автор книг и многочисленных публикаций в разных странах. Живёт в Санкт-Петербурге и Мюнхене.

Guillaume Apollinaire (Wilhelm de Waz-kostrowitsky) 1880-1918 – Lyriker, Schriftsteller. *Mitbegründer der Kunststilrichtung „KUBISMUS“.*
Гийом Апполинер (Вильгельм де Вац-Костровицкий) 1880-1918 – поэт, писатель. Один из основателей художественного течения «КУ-БИЗМ»

Грациано Моретто – поэт, музыкант. Автор книг стихов, удостоенных литературных премий. Живёт в Антверпене и Милане.

Graziano Moretto – Lyriker und Musiker. Mehrfach wurde er mit Literaturpreisen ausgezeichnet. Lebt in Antwerpen und Milano.

Carlfriedrich Claus 1930-1998 – *Schriftsteller, Philosoph, Kunstkritiker.*

Карлфридрих Клаус 1930-1998 – Писатель, философ, критик.

Майя Бурякова – поэтесса, философ. Живёт в Хайфе.

Maja Bourjakova – Lyrikerin, Philosophin. Lebt in Haifa.

Семён Перель – режиссёр, актёр, педагог. Автор стихов, пьес, сказок. Театральные, радио- и телевизионные постановки в разных странах. Живёт в Герцлии.

Linda Wein – Lyrikerin, Übersetzerin. Lebt in Boston.

Линда Вайн – Поэтесса, переводчица. Живёт в Бостоне.

Вадим Перельмутер – поэт, эссеист, историк литературы. Автор книг и многочисленных публикаций в различных странах. Живёт в Мюнхене.

Herausgeber:

<Dialog> Neues Münchner Kunstforum e.V.

Asam Str. 8, 81541 München

Tel.: 0049/89/65 60 52 Fax: 0049/89/65 86 50

Chefredakteur:

Simon Gourari

SGourari@t-online.de

Redaktion:

Boris Chasanov, Vera Pomelnik, Dr. Brigitte Huber, Vadim Perelmuter,
Dr. Sigrid Richter, Bettina Rühm

Lektorat: Ruth Schörry-Seidel, Jewdokija Petrenko

Redaktionsassistentz: Ellen Seidel

Produktionsassistentz: Irena Lein

Design und Gestaltung:

Anatoli Steinberg [†]

Umschlag

Druck und Bindung:

Verlag Otto Sagner München

Printed in Germany

Alle Rechte sind vorbehalten

ISSN 1863- 6322



Kubon & Sagner

Buchexport-Import GmbH

ISBN: 978-3-86688-062-7

ISSN: 1863-6322

