

10.335/
1966/2

საქართველოს
ლიტერატურის
ინსტიტუტი

ЛИТЕРАТУРНАЯ Грузия

3

1966





ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Литературная Грузия

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ ГРУЗИИ
ГОД ИЗДАНИЯ ДЕСЯТЫЙ

79.489

СОДЕРЖАНИЕ

МАРИДЖАН. Мгновения, которые помнишь. Мое оружие — стихи... Стихи. Перевод с грузинского А. Глезера	3
МАРИКА БАРАТАШВИЛИ. Звездный камень. Моей дочери. Стихи. Перевод с грузинского Л. Магистровой	3
ИРЭНА СЕРГЕЕВА. Тбилиси. Читаю Руставели... Вхожу в Кашветский храм. Стихи	4
НЕЛЛИ ТАРБА. Мациса. Повесть. Перевод с абхазского Р. Казаковой	5
ГЕОРГИЙ ЛЕОНИДЗЕ. Камень V века в Болнисском монастыре. Две птицы. Завет. Матерь места. Кармен. Стихи. Перевод с грузинского Вл. Лугового и Евг. Евтушенко	19
РЕВАЗ ДЖАПАРИДЗЕ. Бухенвальдский колокол. Продолжение	22
ДЖОН ЧИВЕР. Пловец. Рассказ. Перевод с английского Т. Литвиновой	47

КРИТИКА

А. ФЕДОРОВ. За синтез мнений в теории перевода	54
Искра, высеченная сердцем	65

СТРАНИЦЫ МИНУВШЕГО

Г. БЕБУТОВ. По страницам одной переписки	70
--	----

См. на обороте

3

МАРТ

1966

БИБЛИОГРАФИЯ



Л. ДОЛИДЗЕ. Песнь о родине	78
Л. БРАЙЛОВСКАЯ. Хроника наших будней	80
А. МАХАРАДЗЕ. По следам истории	82

ИСКУССТВО

ЛЕВАН РЧЕУЛИШВИЛИ. «Тбилиси» Елены Ах- вледнани	84
--	----

НАУКА

ЗУРАБ КАКАБАДЗЕ. Возможна ли автоматиза- ция поэтического творчества	86
---	----

800 ЛЕТ РУСТАВЕЛИ

НИКОЛАИ ЗАБОЛОЦКИЙ. Шота Руставели	92
Хроника	21, 53, 64, 69, 81, 91

С выставки народного художника Грү-
зии Е. Ахвледнани «Тбилиси»:
На 2-й стр. обложки — «Новый Тбилиси»;
На 3-й стр. обложки — «В Нахалочке».
На вклейке: «Строится гостиница», «Пос-
ледний могикан», «Балконы», «Майдан».

Редактор МИХАИЛ МРЕВЛИШВИЛИ

Редакционная коллегия:

И. АБАШИДЗЕ, Б. ГАСС (ответственный секретарь),
Э. ЕЛИГУЛАШВИЛИ (заместитель редактора), М. ЗЛАТКИН,
А. КУЗЬМИЧЕВ, В. МАЧАВАРИАНИ, Р. ТВАРАДЗЕ, Э. ФЕЙГИН,
Н. ЧАВЧАВАДЗЕ, Д. ШЕНГЕЛАЯ.

Адрес редакции: Тбилиси, 8. Улица Ленина, 5, телефон 9-06-59.

МАРИДЖАН

МГНОВЕНИЯ, КОТОРЫЕ ПОМНИШЬ...

Когда на дереве зимой
Увижу лист,
Мне этот верный лист
Напомнит лето.
А если сердце
День за днем болит,
Я знаю —
В нем сидят осколки где-то.
Быть может, в слезы

Выльются они.
И вслед за ними
Радость —

наводнением!..

Да, наша жизнь —
не годы и не дни,
А памятью хранимые
мгновенья.

* * *

Мое оружие — стихи. И нет иного.
Горит в них боль и горечь старых ран.
Мои стихи — пришельцы из былого,
И потому любой из них — роман,
Прекрасный ли, пустой — давно минувший,
Уплывший вдаль, как лодка по реке.
Огонь души, плававший и потухший,

Я узнаю в негаснувшей строке.
Я сверстников моих все реже вижу.
Врачи уже бессильны им помочь...
Но я пишу, люблю и ненавижу,
И вновь стихи отбросят старость прочь.

Перевод с грузинского А. Глезера

Марика БАРАТАШВИЛИ

ЗВЕЗДНЫЙ КАМЕНЬ

Бесхитростны мечтанья детских душ.
На ясной зорьке человеческой жизни
Мечтаем мы о шариках воздушных,
О новогодних елочных сюрпризах.
Из детских снов и сказок самых ранних
Мы трепетно, упрямо ждем чудес.
Но яркий шар рванулся — и исчез!
В руке — шелковинка воспоминаний...

И юности, как хлеб, нужна мечта!
(Недаром — существует звездный камень...)
Как чуда — ждем любви... Но красота,
Случается, поманит — и обманет.

И я, как все, мечту звала, ждала.
Порой гналась за призрачным и зыбким.
И вдруг в привычном, будничном и близком
Я отблеск звездной сказки обрела.

Он отражен в глазах спокойных друга,
В глубоком, чистом зоре малыша,
Ведь я нашла, — в том жизнь моя порукой!
— Я чудотворный камень тот нашла!

...Он мал.

Велик он глубиной граней
И силою мятежной красоты,
Великой многогранностью желаний,
Великой беспредельностью мечты...

Как — в сердца переполненном сосуде—
Мне радость откровенья сохранить?
Открыть сосуд — ведь счастья не убудет!—
Весь мир волшебной влагой напоить!
Стучаться в каждый дом,
Быть там, где люди,
Собою их от горя заслонить.
И на крутых тропинках их неторных
Стлать радугою радости цветы!
Изверившихся убеждать упорно,
Что в их руках сокровище мечты,
Что рядом — лишь попристальной
вглядеться, —
Великое земное волшебство!

Запала сказка в человеке сердце.
И в этом счастье вечное его.

МОЕЙ ДОЧЕРИ



Ты так боишься ошибиться!
Ты так боишься ушибиться!
Ты просишь: «Мама, научи,
Как быть? Как поступить в пути?»
Как будто я не ошибалась,
Как будто я не ушибалась,
Как будто просто — жизнь пройти..
О, если б, девочка, могла я
Тебя от грусти уберечь!

...От терпкой горечи ошибок,
От острых и больных ушибов..
Я приняла б, не рассуждая,
Всю тяжесть ноши с юных плеч!
...О, если б мне ежеминутно
Всемерно облегчать твой путь!
О, если б молодость вернуть мне.
С ее ошибками... вернуть!

Перевод с грузинского Л. Магистровой

Ирэна СЕРГЕЕВА

ТБИЛИСИ

Уступами
спускалась
улица,
От
Руставели
шла
к Куре..
Когда все это позабудется? —
Нет, никогда не позабудется —

Ни в августе, ни в октябре.
Мы
по
уступам
шли..
Все горести
Свои в себе переломлю.
Тебе не уступаю в гордости.
И в верности не уступлю.

ЧИТАЮ РУСТАВЕЛИ

Где вы? Явитесь
поступью ровной
тигр или витязь
в шкуре тигровой!
Не за горами —
а за веками.

С детства пленяли
и завлекали.
Только шепну —
явитесь сами..
Снова беру
«Вепхвис ткаосани».

* * *

Вхожу в Кашветский храм.
Гляжу в святые лица.
Хочу не богу там —
а гению молиться.
Он недоступен мне.
Он далеко. Он близко.
Он ходит по земле —
по улицам тбилиским.

М А Ц И С А

П О В Е С Т Ь

Перевод с абхазского Р. Казаковой

Зима.

Зимняя ночь.

Люблю зимнюю ночь в абхазской деревне!

Все белое, светлое, ветки деревьев, покрытые снегом, свисают до земли, комья снега то и дело падают, грузно и гулко, на заснеженную землю... Вот кто-то прошел, и слышны шаги по снегу: хурст-хурст-хурст...

А снег все идет, летят снежинки, то широкие, разлапистые, как листья виноградной лозы, то маленькие-маленькие, как куриные глазки, и падают они ровно, будто кто-то пшено просеивает через сито.

Идет, идет, идет снег...

В деревне тихо, глухо. Иногда лишь издалека, словно из глубокой пропасти, раздается лай собак.

А из окон домов золотом в серебряный снег падают лучи света.

Зимой, кажется, конца нет ночи.

А в доме тепло. Горит печь, вся семья в сборе. Милая крестьянская семья, где я сегодня в гостях.

На раскаленной сковородке жарятся зерна чертовой, как ее называют в этих краях, мелкой кукурузы. Они подпрыгивают, взлетают, раскалываются в воздухе и белыми хлопьями падают обратно. Кукурузу жарит Алхас, пятнадцатилетний сын хозяйки дома.

На Мацису, хозяйку, с которой мы не виделись лет пять, я смотрю с восхищением. И правда, ей просто позавидуешь. Красивая, стройная по-девичьи, и сорок лет ей нипочем!

— А вас годы не берут, Мациса, дорогая, — говорю я ей, не скрывая удивления.

— Ну, куда уж там...

Мациса улыбается. Но улыбка ее грустная.

Тут Алхас начинает угощать нас кукурузными хлопьями, пересыпая их с ладони на ладонь и обдувая — жаркие!

— Ах, боже мой, ну зачем же руками, обожжешься!

Мациса подбегает к столу, где кипой лежат газеты, берет одну, но вдруг что-то падает на пол, раздается стук и звон...

— Часы! — кричит Алхас.

Это случилось так неожиданно. Молча, закрыв лицо руками, стоит у стола Мациса. На полу — разбитые часы.

— Что же я наделала...

Мациса тяжело опускается на скамейку. Я еще никогда не видела ее такой расстроенной. Она даже поблédнела.

Алхас поднимает часы. На глазах его слезы.

— Придет Гудиса — что мы ему скажем?

Я недоумеваю. Что, собственно, произошло? Жаль, конечно, часы, но стоит ли так убиваться? Можно подумать, что эти часы в доме — весь свет в окошке...

— Ну ничего, дорогой, — успокаивает Мациса сына, — ничего...

Однако руки ее дрожат, когда она берет часы и подносит их к уху. Часы молчат. Они мертво лежат на ладони.

...А в селе тихо, тихо. Снег идет и идет. Долгая, долгая зимняя ночь.

В эту ночь я услышала историю, похожую на горный ручей, который — издалека и далеко — неумоимо несет свою чистую воду.

1

...У каждого в жизни своя судьба, свое счастье. И сами мы разные сердцем и лицом, и судьбы у нас разные, и счастье разное. Я вам расскажу о своей судьбе, о своей жизни.

Когда мне было 17 лет, говорили обо мне, что я девушка замечательная, и воспитана хорошо. Теперь уже так не водится, а в прежние времена, как пойдет слух о хорошей девушке, съезжаются со всех сторон женихи — по пять, по десять и даже больше человек сразу — сидят у нее дома и пируют: едят, пьют, танцуют, песни поют, шутят, красуются, понравиться стараются. Так и стреляют глазами! А потом, когда пир да веселье кончатся, тут-то самое главное и начинается. Одни кого-то подсылают к невесте, другие все стараются подкараулить девушку и сами с ней объясниться, а те, что знают грамоту, записки пишут. Добром или худом, а своего добиться! — вот такая у них задача. И продолжается это до той поры, пока не пройдет слух, что девушка уже помолвлена или даже вышла замуж.

Отец мой не передать как за меня волновался, боялся, как бы кто не осрамил, не наговорил плохого по злобе.

Был он крупным торговцем, спекулянтom, если сказать по-современному. Торговал в Сухуми и в Кутаиси, привозил оттуда домой очень редкие вещи и продавал их по двойной цене в двух своих лавках, вернее, не сам он это делал, а его приказчики. Сам-то он прилавка чурался. Отъезды, приезды, купля-продажа, сделки, подсчет барышей, пиры (если не каждый день, то через день они у нас бывали) — вот из чего состояла жизнь моего отца. Больше ни на что он не был способен.

Другое дело мать. Она была не хозяйкой — хозяином нашего дома. За всех нас она трудилась, пот проливала. Жалела я ее очень, а любила больше все-таки отца. Наверное, потому, что и он меня очень любил, ничего, кроме ласки, не видела я от него.

Когда в Абхазии установилась советская власть, для моего отца настали скверные деньки. Да и не могло быть иначе.

Помню, как единственный на моей памяти раз поссорились мать с отцом.

В селе организовался колхоз. Односельчане один за другим объединяли землю, скот... И остались мы островом посреди колхозного хозяйства. Даже наши соседи, которые раньше часами просиживали у нас, теперь почти не заходили: они вступили в колхоз и хотели показать, что им с нами не по пути. Это очень тревожило мать, но как ни уговаривала она отца последовать примеру односельчан, он и слышать ничего не хотел, затыкал уши, а то одним движением бровей заставлял ее молчать. Но долго так продолжаться не могло. И однажды в отсутствие отца мать решила и вступила в колхоз.

Эта новость разъярила отца.

— Ты что, погубить нас задумала?! — кричал он взбешенный. Чтоб ты лоб об него расшибла, об свой колхоз! Ну ладно, погоди же... Вступила? Хорошо! Но учти: меня и дочки это не касается. И не должно касаться ни в коем случае!

Как сказал, так и сделал. Мать уходила в поле одна. Жалко мне ее было, но я боялась отца.

А отец так ничего путного мне и не дал. Училась я в двухгодичном ликбее, да и то против отцовской воли, а потому и знания мои были через пятое на десятое. На том все мое учение и кончилось.

— Зачем девушке учиться? — недоумевал отец. Эта мысль прямо с ума его сводила. Где уж мне было ехать в район на учебу! Проводила туда подруг, а сама сидела дома, ногти отращивала. Повадились к нам женихи, гуляли, угощались, как положено по старому обычаю, а потом засылали сватов. Но безуспешно. Никто мне не нравился, да и родным тоже. Некоторые осуждали нас, упрекали, уговаривали отца на ком-нибудь остановиться, предупреждали — народная пословица, мол, гласит: «У кого глаза разбегаются, тот ни с чем остается»... Но отец был не из тех, кто сразу принимает решение, он все взвешивал, прикидывал.

А что до меня, как я уже говорила, ни в кого я еще не влюблялась, никто мне всерьез не нравился. И я очень боялась, как бы кто не приглянулся родным! За нелюбимого не пойду, а ведь они не отступят, начнут меня уламывать, вся семья перессорится.

— Ты не беспокойся, Мациса, дочка, головы не пожалею, найду тебе хорошего мужа. На руках, как царицу, носить будет! — частенько повторял отец, обнимая меня. И тут же отталкивал, смотрел пристально в глаза и добавлял угрожающе: — Но гляди у меня, если обманешь, выйдешь замуж против моей воли, перед иконой Дыдрипша проклянью тебя, клянусь прахом матери, иконой Дыдрипша клянусь, я сделаю это!

И я знала, что грозитесь он не впустую.

В икону Дыдрипша отец верил больше, чем в бога. Говорят, родоначальник наш был чуть ли не наставником этого святого. Не знаю, не знаю... Да и не все ли равно? Все имена и фамилии в мире равноправны. Правда, отец мой считал иначе. Он всегда твердил, что соверши он хоть какое геройство, все равно крестьянином был — крестьянином и останется, то есть выходцем из крестьянского рода. И никуда тут не денешься. Род! Для абхазца это много значило в старину. Вот отец и хотел выдать меня только за «благородного», из князей или дворян, чей род познатнее да побогаче. Но какое это имело отношение к моему счастью? А ведь отец говорил, что хочет дать мне счастье...

До поры я не спорила с ним, потому что никого еще не полюбила, не для кого мне было отстаивать свою свободу, свое право на чувство, на выбор по сердцу, а не по законам старины.

2

Как бы долго ни длилась зима, все равно придет ей конец. В девятнадцатую весну пришло ко мне большое, сильное первое чувство.

В природе весну возвещает ласточка. Она прилетает, и как бы цепляясь за ее крылья, из дальних стран возвращается к нам весна. В тот день, когда эта ласточка была на пути к моему сердцу, к нам в дом пришел Едарат, председатель нашего сельсовета. Пришел не один, а с гостем.

Меня дома не было. Неподалеку от нашей усадьбы девушки-колхозницы табак сажали, и в свободное время я уходила к ним. Говорили, что иду погулять, а шла к ним.

Девушки все удивлялись — «Если ты хочешь быть с нами, почему насовсем не придешь?»

Я им объяснила, что боюсь обидеть отца.

— Потерплю пока. Не может быть, чтобы он не переменялся.

— Нет, Мациса, не выдумывай отговорок, — пошучивали девчата, — скажи уж честно, что тебе жалко своих длинных ногтей...

Горько мне было слышать такие упреки. Ведь я росла совсем не белоручкой, дома во всем помогала маме и вообще любила работать. Но что я могла сказать девушкам?

В тот день на поле за мной зашел Едарат.

— Вот ты где, Мациса! Иди скорей домой, у вас гости...

И увидев, что я сажаю табак, добавил:

— Ого, а ты, оказывается мастерица. Молодец!

И тут девушки, которые совсем еще недавно подсмеивались надо мной, принялись наперебой меня хвалить.

— Все равно она придет к нам насовсем, напрасно отец старается отвадить ее от нас! И всю нашу славу себе заберет, вот увидите!

Едарат простодушно и ласково мне улыбнулся, а потом нагнулся и потянул за один из посаженных мной корней. Корень, как назло, выскочил. Сердце у меня упало, но Едарат ничего не сказал, только искаса взглянул на меня и принялся проверять другие корни. Но те держались крепко, и Едарат сказал, кивнув на вырванный корень:

— Этот корешок ты, верно, первым посадила.

Потом повернулся к девушкам.

— Ну, девушки, работайте получше, начальство к нам приехало!

По дороге к дому я стала расспрашивать Едарата, что же за гости у нас дома.

— Если жених или сват, я не пойду. Чтоб они все сдохли, надоели, — со злостью сказала я.

— Как не идут тебе такие слова, Мациса, ой, как не идут! — с улыбкой заметил Едарат.

Он был человеком добрым, веселым, наш Едарат. Всем он нравился, все к нему привыкли, забыли даже, что совсем недавно он у нас появился. Многие девушки были влюблены в него, и я его любила, но не так, а просто как хорошего друга. Он единственный из членов кооператива бывал у нас дома. Придет, посидит, поговорит с отцом. Видно, ключик к нему подбирал, и подобрал бы, если б не помешал другой человек. Но об этом дальше...

Соседи говаривали, что Едарат, мол, только из-за Мацисы крутится около Тача (так звали моего отца), а некоторые считали, что он просто хочет втянуть нас в кооператив. Вскоре я убедилась, что люди не зря такие разговоры веля. Однажды Едарат прямо мне сказал, что был бы счастлив, если б я позволила ему просить моей руки.

— Пока ты сама не захочешь, я этого не сделаю. Я крестьянин, моя крестьянская совесть должна быть чистой — это для меня всего дороже.

Я тогда ничего ему не ответила, только мимоходом сказала, что уважаю его крестьянскую совесть, но и у меня совесть тоже есть, и разве я похожа на ту, которая мало себя уважает?

— Что ты, что ты! Разве я это хотел сказать!

И Едарат опять улыбнулся мне, а улыбался он так, что все лицо его менялось, глаза прямо светились, и он становился тогда из самого

обычного парня очень привлекательным, даже можно сказать, красивым.

Да...

Но я отвлеклась. Так вот, Едарат на мой вопрос о том, кто пожаловал в гости, не очередной ли жених или сват, сказал:

— Нет, Мациса, он не похож на тех, кого тебе довелось видеть. Он... он носит портфель, понимаешь? Человек с портфелем.

Едарат говорил об этом с восторгом.

— Хм, подумаешь, портфель, большое дело! Ко мне и с орденами, и с большими чинами сватались. А что портфель?

Так я ответила Едарату, но, сказать честно, сердце говорило мне другое. В те времена, когда говорили «человек с портфелем», имели в виду очень большого человека. Таких я еще не видела. Какой-то ответственный работник, ученый, может быть...

— Откуда он? — поинтересовалась я.

— Прикрепили к нашему селу из обкома. Будет нам помогать строить новую жизнь. Кутарба, слышала о таком? Большой человек!

— От тебя первого слышу. Если он на самом деле такой большой человек, как ты говоришь, давно бы знала.

— Ничего, узнаешь. Увидишь, увидишь...

Это твердил он мне всю дорогу. Так дошли мы до дома.

В другом случае я бы совершенно спокойно открыла дверь и подошла к гостю. Но тут почему-то разволновалась, сердце так билось, думала — вот-вот выскочит. Отчего бы это?

3

У очага, чуть ссутулившись, подперев подбородок кулаком, сидел «человек с портфелем» и слушал моего отца.

Оба они сразу заметили, что мы вошли. Гость как бы нехотя пристал со своего места.

— Поздоровайся, — строго сказал отец, заметив мое смущение.

— Добрый день, — приветствовал меня гость, а я молча кивнула ему.

— Обними же гостя, чего ты стесняешься, — обратился ко мне уже мягче отец, и я направилась к «человеку с портфелем». Я хотела по обычаю обнять его, но он, поклонившись, подал мне руку. Моя рука оказалась в его шершавой ладони, черствой, как у крестьянина, который всю жизнь возился с землей. Ну и ну! Портфель — в таких руках! Это меня поразило. Но тут я заметила, что он не больно-то обращает на меня внимание, и разозлилась. Не привыкла я к такому. Не помню, чтобы в этом доме кто-нибудь так себя вел!

А был он смуглый, высокий, широкоплечий, губы полные и красивые, нос — не скажу, чтобы очень хорош, пожалуй, ноздри несколько глубоко вырезаны, но и это ему шло. Зато глаза... Черные-черные, как ежевика. И волосы черные, но в них — белые тонкие нити седины. Над самым лбом — целый клоч седых волос, как знак чего-то необычайного.

Весь его облик я запомнила как-то сразу и навсегда.

Ночевали Бегуа (так его звали) и Едарат у нас.

Отец велел постелить им, и я пошла в спальню, все приготовила, позвала их. Хотела было по обычаю помочь ему снять туфли, да где там. Не позволил. Едарат тоже не позволил за собой поухаживать. Удивилась я этому, в те времена так не делалось. Удивилась, но и обрадовалась — сама не знаю почему.

А мой отец сказал:



— Это абхазский обычай, дорогие, и пусть вы дали женщине равное право — она все-таки должна помнить о своих обязанностях.

— Да что вы, отец! — возразил ему Бегуа. — Разве мало женщина работает, чтобы еще обременять ее разной чепухой...

Наутро, заметив свои туфли, которые я до блеска почистила, Бегуа так мне улыбнулся, как никто и никогда не улыбался, даже Едарат.

4

Ушел от нас «человек с портфелем». Ну — ушел и ушел. Мало ли приходило, уходило... Но нет, что-то на этот раз произошло. С каждым днем все больше разгорался уголек, который он заронил мне в сердце. Удивил меня его характер. Я словно бы услышала от него: «Красивая ты, славная, слов нет, но коленей за это перед тобой не преклоню!»

«Чем же я ему не угодила, что он так ко мне отнесся?» — думала я. Но как только вспоминала его улыбку в то утро, сразу на душе становилось легче.

Ничего не сказал мне, ничего не передал... Но может, хоть отцу на что-нибудь намекнул? Так поступают некоторые. Нет, и отцу ничего не известно. А ему-то Бегуа понравился. Польстило, что он такой почтительный и притом умный, уравновешенный, ни на кого не похожий, даже на веселого шутника Едарата.

На второй же день после ухода гостя мой отец пошел в контору и внес деньги, которые собирали зажиточные в помощь самым бедным крестьянам. Так на него повлиял Бегуа.

С этих пор наступили грустные, тяжелые для меня дни.

Я места себе не находила, не знала, куда деться, стала вспыльчивой, нервной, раздражительной. И потянуло меня опять в поле к подругам. Знали ноги, куда идти: неподалеку от табачной плантации, там, где распахивали поле, я опять увидела Бегуа. Он пахал, остальные следили за ним. А я сразу вспомнила прикосновение его шершавой, огрубевшей ладони. Так вот в чем дело! Он умеет не только портфель носить, но и пахать, и полоть, и колоть дрова...

Девушки только о Бегуа и говорили. Но как!

— Какого-то седого дядю к нам послали, ах, почему не молодого! Хохотушка Ница добавила:

— Был бы молодым, мимо нас не прошел бы, не возился бы с этими стариками...

Но все они, без исключения, только и смотрели в его сторону, глаз не сводили. Видно, понравился им Бегуа, очень понравился!

— Эй, Мациса, а ну-ка, отойди в сторонку, посвети на него своими лучами, может, он и заметит, — сказала Ница довольно ядовито.

Я не успела ей ответить. Бегуа, будто только меня и ждал, передал кому-то плуг и направился к нам.

— Ох, и догадливая же ты, Ница! — расхохотались девушки.

Меня эти шутки окончательно разозлили. Чуть не плача, я повернулась и пошла домой. А ведь все это время только и думала о Бегуа, мечтала хоть один раз его увидеть.

Ноги меня не держали, еле-еле плелась я к дому.

5

Прошла неделя, и Бегуа стал своим человеком в селе. Все его любили. Знал он, как к кому относиться, с кем как говорить, как решать самые сложные вопросы.

В центре села стоял огромный дом князей Ачба, который все так и называли — дом Ачба. Только благодаря Бегуа этот дом достался кооперативу. (В нем и по сей день помещаются и правление, и клуб, и сельсовет, и почта — почти все учреждения села.)

Хозяева его с установлением советской власти в Абхазии уехали за границу. В пустом доме осталась только одна из Ачба, женщина по имени Харихан, какая-то их родственница, тетка, что ли. Она должна была охранять дедовский очаг, этот огромный восемнадцатикомнатный двухэтажный дом! И охраняла: никого близко не подпускала. Бывало, схватит вдруг горячую головешку, носится возле дома, как сумасшедшая, и кричит: — Все сожгу, никому не отдам, никого не впущу!..

И по-хорошему с ней говорили, и грозили, и ругали — ничего не помогало. А насильно занять дом не решались. В это время и появился Бегуа.

Один, без провожатых, отправился он к Харихан. Та, увидев его, сразу же кинулась к очагу,хватила дымящуюся головешку, начала кричать, причитать, угрожать, — мол, пришел поглядеть, как я буду жечь этот дом, что ж, гляди!

— День добрый, хозяйка, мир этому дому! Примешь ли гостя? — спокойно спросил Бегуа и спешил (он был на коне).

— Из вашего рода ко мне никакой гость не жаловал, кроме врага, — процедила сквозь зубы Харихан, но головешку все-таки опустила.

— Значит, не примешь гостя? Ну что ж, в таком случае — да не пережить тебе своего доброго имени, прощай!

— Только это доброе имя и держит меня под родным кровом! — зашипела вслед Харихан.

— Если к абхазцу в гости приходит даже враг, хозяин принимает его, как велит обычай, — ответил Бегуа.

— Тогда — добро пожаловать, — бросив уже потухшую головешку в сторону, почти приказала Харихан и тяжелыми шагами (она была женщина толстая, грузная) пошла ему навстречу.

— Здравствуй, дай бог тебе век быть хозяйкой, — сказал Бегуа, привязал коня и пошел за Харихан.

Посреди двора она остановилась, глянула из-под косматых, как у сыча, бровей в лицо гостю.

— Пока враг в доме, он — гость, но не забудь, что о причинах вражды не напоминают друг другу ни гость, ни хозяин!

— Ты хозяйка, я гость, принимай, как хочешь.

И Харихан вынуждена была честь по чести принять Бегуа. Она его угощала, а когда, сославшись на усталость, Бегуа попросил разрешения прилечь, Харихан уложила его в чисто прибранной комнате.

Не так уж устал Бегуа, но ему необходимо было остаться одному, подумать, как поступить дальше.

Долго он лежал, но так ничего и не придумал. Встал и пошел в столовую. В столовой в камине висел котел с кипящей водой для мамылыги, но Харихан здесь не оказалось. Бегуа огляделся — и в это время услышал какой-то треск. Кинулся он на звук, открывая за дверью дверь, минуя комнаты одну за другой. И вот наконец он очутился в полутемном помещении, где Харихан ожесточенно ломала в щепки старые прогнившие ставни.

— Зачем ты это делаешь, Харихан? — воскликнул Бегуа.

Глаза женщины так налились кровью, что казалось, вот-вот на Бегуа выплеснется кровавая струя.

— Спрашиваешь? Ты мне ответь сперва! Какое зло причинили вам хозяева этого дома? За что вы их так унизили, выгнали? Ну, отвечай!

— Это ты лучше меня знаешь, — спокойно сказал Бегуа. — Но скажи пожалуйста, какой дом, а! Ну и дом!

Он подошел к окну, с треском распахнул уцелевшие ставни. Сразу посветлело. Бегуа обвел взглядом пыльную, изгрызанную мышами мебель, разбросанные вещи.

Харихан заплакала. Сквозь слезы она причитала:

— Ты и представить себе не можешь, что здесь бывало! Сколько славных больших людей принимали в этом доме. Как было нарядно все, красиво! Вот здесь, в этой комнате, мой отец сам встречал особо именитых гостей, какого-нибудь начальника или князя... Здесь и пировали, и лучшие сельские певцы и плясуны показывали свое уменье... А сейчас? Вся радость камнем на дно ушла. И — как в пословице говорится, что, мол, самая худшая скотина остается во дворе, так вот и я, несчастная, одна осталась в этом доме...

— Нет, княгиня, нет! Не про тебя эта пословица, — мягко начал Бегуа. — Какое бы несчастье ни стряслось, как бы трудно ни было, все равно оставить свой дом, свой очаг, родину свою — нельзя. Этого никто не простит, Харихан. Ты не переживай так. И ставни эти жечь не надо. Пригодятся еще! Все будет хорошо, радость вернется в дом, стоит тебе захотеть, — так постепенно подходил Бегуа к своей цели. — Я же вижу, тебе трудно одной, скучно, некому за тобой приглядеть, не с кем словом перекинуться.

Но Харихан прервала его:

— Знаю, к чему ведешь, обдурить меня хочешь!

Но взгляд ее потеплел. Так еще никто никогда с ней не говорил.

* * *

С того времени начались перемены в жизни одинокой озлобленной женщины. Бегуа собрал молодежь, объяснил, что и как надо делать. И вот привезли Харихан дров, перепахали и засеяли для нее участок кукурузой, забор подняли и укрепили, зерно на мельницу свезли, и то ей делали, и это, помогли, в общем. Подобрела Харихан, да и правду сказать, не так уж сладко жилось ей прежде в доме Ачба, чтобы век эту прежнюю жизнь помнить. Короче говоря, Бегуа своего добился. Для начала он немногого попросил у Харихан: всего-то разрешения провести в княжеском доме молодежный праздник. Харихан со скрипом, но согласилась, выделив для этого дела большую комнату, где когда-то устраивал пиршества ее отец.

— Но имейте в виду, только одну ночь, на большее не рассчитывайте! — все повторяла она, провожая устроителей праздника в комнату.

6

И какой праздник устроила в эту ночь в доме Ачба наша молодежь!

На праздник были приглашены все односельчане. Опять отец уперся, не хотел меня отпускать, но Бегуа и Едарат настояли на своем. Они успокоили отца — ничего, мол, с Мацисой не случится (а у него была причина для такого опасения), и вот я присоединилась к другим девушкам.

Мой приход очень обрадовал Харихан. Она восседала в высоком княжеском кресле среди веселящейся молодежи — вот какой почет был ей оказан!

— Как бы нас ни унизили, мы все равно своего достоинства не теряем, Мациса, дорогая! — говорила она, взволнованно обнимая меня.

И были танцы, песни, веселье в этот вечер. Удивлял всех Бегуа, такой еще молодой, веселый, но уже почти совсем седой.

Парни и девушки шутили, отгадывали загадки, состязались в знании пословиц, поговорок, песен. Танцевали до упаду. Меня пригласил Едарат. В те годы танцевала я неплохо.

«Умереть бы, танцуя с тобой!» — говорил мне бедняга Едарат, улыбаясь. Я знала, что это он от чистой души говорит, верила ему, но — как мне хотелось хоть один круг пройтись с Бегуа! Я все время думала об этом и ужасалась своим мыслям, потому что я очень стеснялась его.

И вдруг — будто гром прогремел и молния ударила — как тигр между мной и Едаратом вырос Алдемыр Ачаабалырхва.

Это он, как черная кайма, прошел по моей жизни. Из-за него отец не пускал меня никуда, стерег, боялся несчастья. С тех пор, как в первый раз появился он в нашем доме, не стало у меня покоя. Отцу он и не сказать как нравился! Ответственный пост, красивая внешность, слава человека влиятельного — все это отцу было ох как по сердцу! Но к моему счастью, Ачаабалырхва был женат. Правда, ради меня он намеревался бросить жену и детей, однако отец заявил, что не допустит, чтобы его дочь стала второй женой, пришла, как говорится, на чужие объедки. Это злило Ачаабалырхва, он упрямо твердил: «Пусть я хоть тысячу раз женат, кому какое дело! Хочу — и женюсь на Мацисе!»

Когда он понял, что по-доброму ничего не получится, — попытался меня украсть. Но это тоже не вышло.

И вот этот человек повел меня танцевать в ту ночь.

Люди зашушукались, заволновались. Едарат подбежал к Бегуа.

— Надо вырвать Мацису из его лап... — он кивнул на Алдемыра.

Бегуа молча наблюдал за нами, танцующими. Он видел, что Алдемыр глядит на меня, как голодный шакал.

Спокойно раздвинув круг людей, Бегуа подошел к нам и, заменив Алдемыра, продолжил танец. Тот рассвирепел, рассек со злости воздух камчой, но что он мог сделать? Так полагалось по обычаю: в танце можно было заменять любого партнера.

Я обрадовалась, увидев возле себя Бегуа, но не сразу смогла освободиться от какого-то оцепенения, которое нашло на меня во время танца с Алдемыром.

После двух-трех кругов Бегуа отвел меня в сторону.

— Стой со мной рядом, чего испугалась? — сказал он, улыбаясь.

— Нет, я не боюсь, чего бояться? — ответила я и засмеялась. Однако заспешила домой.

— Почему вдруг, самое-то веселье и начинается!

— Да, но...

И я перевела глаза на того человека, который все следил за мной и Бегуа.

— Положись на меня, Мациса! — сказал Бегуа и взял мои руки в свои.

Глянула я ему в глаза и испугалась, что кто-нибудь слышал его слова.

Милые, влюбленные глаза были передо мной. Они словно озарили меня.

— Добрый вечер, Бегуа. Что же это у вас за праздник сегодня?

Мы обернулись. Возле нас стоял Ачаабалырхва.

— Что за праздник? Да вот решили повеселиться. Мы рады, что и

ты к нам пришел. Наверное, услышал от кого-то, что собираемся праздновать? — спросил Бегуа.

— Да, услышал, но не знал, что здесь такие ангелы будут...

Алдемыр кивнул на меня.

— Не-ет, не обманешь, все ты знал, именно потому и приехал, — пошутил Бегуа и засмеялся.

— Если и так — что в этом плохого? — не сдавался Ачаабалырхва.

Тут его увидела Харихан и с восторгом заключила в свои объятия.

— Твоя славная грудь и широкий лоб напоминают мне, дорогой Алдемыр, наших дорогих предков, — запричитала она.

— Что ты, княгиня, сейчас нам живется в тысячу раз лучше. Посмотри, какая нынче у нас радость! — ответил Алдемыр, оглядывая всех с выражением восторга и удовольствия.

Но что бы он ни говорил и как бы ни глядел, я не верила в чистоту его души и доброту сердца, нет! Только чем могла я это доказать, ведь Ачаабалырхва был таким ответственным человеком, доверенным лицом...

Пока он беседовал с Харихан, я с двумя девушками вышла и в сопровождении Бегуа направилась домой. Выполнил Бегуа слово, данное отцу: сам увел, сам привел.

Отец уже ждал меня возле калитки.

Когда Бегуа, проводив нас, вернулся на праздник, у него, оказывается, произошло столкновение с Ачаабалырхва.

— Провожаяешь, навещаешь, но — знай: я эту девушку никому не уступлю. Пока я жив, не видать ей счастья с другим! — сказал Алдемыр.

— А если между нами возникнет сердечная взаимность? — вежливо возразил ему Бегуа. — Что тогда сможет нам помешать?

Это столкновение положило начало их глубокой неприязни друг к другу. Неприязнь выросла во вражду на всю жизнь.

7

У нас в деревне Бегуа пробыл два месяца. Потом партия направила его на работу в Сухуми. Долгое время мы ничего не слышали о нем. А я дни и ночи ждала от него весточки. По деревне ходила молва, мол, дочь Тача просватана за Кутарба, они влюблены друг в друга и скоро поженятся. Мимо ушей отца эта молва, конечно, не прошла, но относился он к ней недоверчиво. Отец считал Бегуа очень серьезным, умным, деловым человеком и полагал, что если бы действительно он решил жениться на мне, пришел бы к отцу и честь по чести сделал предложение. А главное, если бы даже оно так и было, отец все равно не собирался отдавать меня замуж за Бегуа. Крестьянин, как ни кинь, остается крестьянином, нищий духом, с нищим домом, пусть он хоть как умен! — говорил отец. А Бегуа — крестьянского рода. Иное дело хотя бы Ачаабалырхва!

Отца пленяла его княжеская фамилия. Пожалуй, поколебавшись, он все же согласился бы на мой брак с ним. Я это понимала, чувствовала, но молчала до времени. Ждала.

И наступил долгожданный день.

Вечерело.

Солнце жгло горизонт закатными лучами, запад был — сплошное зарево.

В акуаскиа¹ навстречу мне поднялся Едарат.

¹ Акуаскиа — отдельный дом, предназначенный для гостей.

— Спеши, Мациса, спеши!

Он улыбался одними глазами, добродушно и немного грустно.

— Куда спешить?

Сердце мое забилося.

— Куда? Туда, под ваш тополь. Там тебя кто-то ждет. Ну, чего испугалась, беги, пока отец не пришел!

Едарат схватил меня за руку и потащил за собой.

Не знаю, не помню, как я шла, как ноги передвигала, ошеломленная радостью. А когда мы пришли к тополи, я оказалась лицом к лицу с Бегуа.

Он поздоровался, не сводя с меня глаз. Я вся рдела, от стыда голову поднять не могла, а когда подняла, то взгляд мой остановился на тополе.

Я с детства любила это дерево. Мне нравилось, что оно такое стройное, прямое, так четко врезано в высокое небо. Красивые узорчатые резные листья украшали его, как черкеска — жениха.

Вот под этим тополем и стояла я с человеком, который впервые в жизни пробудил мое сердце для горечи и сладости настоящей любви.

Недолго подыскивали мы слова. Бегуа сказал, что приехал не по делу, а ко мне.

— Почему ж домой не зашел? — спросила я, все еще стесняясь.

— Отец у тебя строгий, вот я и испугался, что не пустит, — пошутил Бегуа.

— Нет, он не такой! — заступилась я за отца.

— Да, он не такой... Он был бы не таким, если бы я пришел к вам, как в первый раз. Но теперь... сама знаешь...

Я опять покраснела.

— Мациса! — Бегуа взял мою руку и взглянул мне прямо в глаза. — Знай, я весь, и душой и сердцем, в твоих руках!

В это время послышалось чье-то покашливание. Это был Едарат, он давал нам знать, что отец вернулся.

Я так и отскочила от Бегуа.

— Жди, Мациса, жди, я скоро вернусь к тебе! — догоняли меня слова Бегуа.

Я торопливо шла к себе, то и дело оглядываясь на Бегуа.

Отец будто ничего и не заметил. Но каким ударом для меня было, когда я узнала, что отец встретил Бегуа в конторе и отругал его: «Я считал тебя умным и добропорядочным человеком, а ты моей дочке свидание среди бела дня назначаешь! Знай, что никогда я тебе ее не отдам!»

Бегуа молчал. Он не мог себе позволить пререкаться со стариком.

Отец, вернувшись домой, с гневом выкрикнул мне, чтоб я и думать забыла о Бегуа.

— Эта власть как пришла, так и уйдет, долго она не продержится! — с ненавистью кричал отец. Еще бы! Как иначе мог он относиться к новой жизни, которая отняла у него лавки, землю, слуг, стала угрозой его привычной ленивой праздности.

Как иначе мог он относиться к Бегуа?

Если на цветущее поле вдруг хлынет вышедшая из берегов река — утонут травы, захлебнутся цветы. Вот так и случилось в тот год со всеми моими надеждами и мечтами.

Через Едарата договорились мы с Бегуа пожениться, и срок назначили, но вдруг, как пуля в сердце, ворвалась весть: Бегуа снят с работы, дела его плохи.

Добился-таки своей цели Ачаабалырхва, выставил Бегуа врагом коллективного строительства, врагом народа. Он сумел оклеветать Бегуа и в доказательство ссылался на то, как отнесся Бегуа к княгине Харихан Ачба, какой почет и уважение ей оказал, как помог ей встать на ноги... А о доме князей Ачба, который благодаря Бегуа получили колхозники — ни слова!

В этих сетях Бегуа так запутался, что ему трудно было доказать свою правоту. Враг народа... Это Бегуа-то? Бегуа, который так боролся за все хорошее для людей, всем сердцем был предан делу народа!

9

Бегуа был самым первым комсомольцем в родной деревне. Единственный сын у матери, единственный брат у сестер — он был из тех, о которых посторонние говорят: «Дай бог и мне такого сына!»

Мать Бегуа рассказывала мне, как организовывался колхоз в их деревне. Враги прервали собрание, с палками, с револьверами окружили партийных, потребовали выложить партбилеты на стол, не то — смерть. Некоторые крестьяне, замороченные этими бандитами, поддержали их.

Один из партийных, Ашхаруа, видя, что дело пахнет убийством, решил отступить. Он выхватил револьвер и тоже набросился на своих соратников, требуя сдачи партийных билетов. Вместе с тем он исподтишка делал знаки, чтобы коммунисты послушались его.

Люди под дулами револьверов заколебались, но все еще не знали, как им поступить.

Ашхаруа продолжал настаивать, и тогда коммунисты, разгадав, наконец, его хитрость, стали отдавать ему билеты. Дошла очередь и до комсомольца Бегуа, взбешенного видимой изменой старших товарищей.

— Убейте, убейте, но не отдам! — прокричал он.

— А ну давай сюда билет, мамин сыночек! — крикнул Ашхаруа, подмигивая ему.

Но Бегуа не понял его, он не был знаком с Ашхаруа и считал все происходящее предательством. Он рванул рубашку и, прижав свой комсомольский билет к груди, закричал: «Стреляйте! Убейте, все равно не отдам!»

— Эй, чего смотрите, приканчивайте этого маменькиного сынка! — рявкнул кто-то.

Бегуа увидел взведенный курок, но тут чья-то рука снизу ударила по ружью, и пуля взметнулась в воздух.

Вмешался Темыр Кутарба.

— Нашего мертвого нам и хоронить, — сказал он, — отдайте его нам, братьям-однофамильцам!

— Хорошо, — сказали Темыру, — но знай, головы тебе не сносить, если он будет жив!

Однофамильцы увели и спрятали Бегуа. А с наступлением темноты притащили его домой к матери и сказали: «Сиди, и чтоб тебя видно не было!»

Но как только ушли спасители, Бегуа начал собираться в Гудаута, где этой ночью был слет сельских коммунистов.

— Дороги перекрыты врагами, ни за что не отпущу тебя! — заплакала мать.

Бегуа стал ее успокаивать, упрощать, убеждать, что оставаться ему нельзя, но мать — ни в какую! Тогда он выхватил нож, протянул ей:

— Или убей своими руками, или отпусти!

Да разве мать поднимет руку на сына, боже мой! Плакала, убивалась, провожая его, но отпустила. А он дал ей слово, что к утру будет дома.

Глухими лесными тропами, минуя засады врагов, пробирался Бегуа к городу, все еще не придя в себя от измены товарищей.

И вот он в Гудаута.

Навстречу Бегуа из-за стола встал представитель парторганизации Сухуми, товарищ Абжарба.

— А-а, это ты, герой! — улыбнулся он Бегуа.

В глазах этого человека Бегуа всегда замечал скрытую грусть. Вот и сейчас за его широкой улыбкой пряталось что-то невеселое: то ли усталость, то ли понимание каких-то сложностей, о которых Бегуа и не догадывался.

Долго они говорили. Абжарба то ругал его, то тихо и настойчиво убеждал, объяснял, что не везде нужна лобовая прямота, иногда надо и отступить, чтобы в конечном счете добиться своего.

— А старших ты слушаешь, они опытнее тебя, больше знают, больше понимают.

— Они изменники! — кипятился Бегуа.

Опять улыбка осветила грустное лицо Абжарба. Из ящика стола он вытащил какие-то документы и положил перед Бегуа. Это были те самые партийные билеты, которые сдали на собрании товарищи.

Бегуа сидел ошеломленный.

* * *

Решительным, горячим, ловким парнем был Бегуа. Из всех его положительных качеств самым главным, пожалуй, было чувство товарищества, преданность делу и друзьям.

Однажды в дом Бегуа приехала комсомолка из города. По поручению райкома комсомола она привезла шелковичных червей для крестьян, живущих в поселке за рекой. Дорогу туда девушка не знала и попросила Бегуа проводить ее. Но матери Бегуа это не понравилось: в такую даль, в темноту, и с незнакомой девушкой...

— Не пушу, завтра пойдете! — сказала мать.

— Матушка, завтра у меня уже другие дела, а это надо сегодня успеть, — пояснила девушка.

Тогда мать подозвала сына.

— Пойдешь с нею, но знай, если что плохое о вас услышу — не мать я тебе больше!

— Ну что ты, родная, что ты говоришь, мы ведь просто товарищи! — возразил Бегуа и покраснел.

— Не бойся, мать, — у меня уже порога крикнула девушка, смеясь, — возвращу его целым и невредимым.

— Ох, милая, чего мне за сына бояться, смотри, чтобы ты потом себя не проклинала! — бросила ей мать не то в шутку, не то всерьез.

* * *

Много, много интересного узнала я о Бегуа от его матери.

Окончил он Сухумский педагогический техникум, этот первый абхазский университет. Работал преподавателем четырехклассной школы

в своей деревне. Через полгода стал заведующим школой. В 1932 году по его инициативе школа была преобразована в семилетнюю. Бегуа, помимо того, что учительствовал и заведовал школой, занимался еще и большой общественной работой. Вступил в партию. Учился в Москве, в Коммунистическом университете трудящихся Востока. Вернувшись домой, работал то пропагандистом, то инструктором обкома, то председателем сельсовета, — шел, в общем, туда, куда партия его посылала.

Село Лыхни, где он председательствовал, каждый абхазец знает. Лыхнинская поляна — место историческое, а красота-то какая!

Сейчас поляна оградой обнесена, а тогда она была пустырем, никому не нужным, где год за годом ветшал и разваливался красивый храм и дворец абхазского князя. Это Бегуа предложил обратить внимание на Лыхнинскую долину. Ее огородили и стали беречь развалины древнего здания.

Из села Лыхни Бегуа перевели в Гудауту. Сейчас-то все от мала до велика грамотные, почти каждый имеет специальность, но в те времена специалисты были редкостью. Назначили Бегуа следователем в районную прокуратуру. Работы у него было по горло, а в свободное время он все читал, читал.

Однажды, рассказывала мать, пришли к ее сыну родственники одного человека, отбывающего срок за кражу. Пришли, чтобы дать взятку и вызволить вора из тюрьмы.

Раскричался, разгневался Бегуа, прогнал их из дому. Он целую неделю не мог успокоиться.

Окончание следует

Георгий ЛЕОНИДЗЕ

КАМЕНЬ V ВЕКА В БОЛНИССКОМ МОНАСТЫРЕ

Мысль высказанная есть ложь...
Себя в обратном вновь и снова
я убедить хотел. И все ж,
что слово?

Слово — только слово.
Что слово, если не тщета
и не признание бессилья?
И там, где мыслей нищета,
там слов завидное обилье.
Когда не светится душа
в печатном слове — я уверен,
с ним кончено, и срок отмерен.
Цена его — цена гроша.

Но этот букв округлых ряд...
Бесприкословно и сурово,
я слышу, буквы говорят:
«Внемли! Вначале было Слово».
И было — бог. И было — труд.
И было выбито на камне
не смертными, орлами как бы,
и навсегда осталось тут.
Мороз и зной, огонь и град,

война и мор, вода и ветер...
Но этот букв округлых ряд —
сам голос истины —
и вечен!

В нем три цветка и все цвета:
тюльпан огня, любви и лета,
и вместе

лилия рассвета
и крови мак.

В нем на века,
как бы в краеугольном камне,
запечатлелся разум Картли.
И буквы, выстроившись в ряд,
его, как воины, хранят.
И я, колени преклонив,
приникнув к Слову, как к святыне,
прошу: храни меня отныне,
храни меня, пока я жив!
Никто не переубедит,
я знаю, здесь первооснова.
Я славлю Слово, ибо Слово
в начале Грузии стоит.

ДВЕ ПТИЦЫ

Две птицы кружат, паря,
две птицы летят.

Одна
лазорева, как заря.
Другая — сполох огня.
Одна печально кружит,
что ищет в небе она?
Другая спешит,
спешит,
другая надежд полна...
Одна — нелегко дыша,

другая —
легко,
легко!

Две птицы.
Моя душа —
одна.
А другая — кто?
Она летит надо мной.
Ей мало неба,
другой!

Перевод с грузинского Вл. Лугового

ЗАВЕТ

И я отверг
персидскую зурну,
отверг бесплотность всех воздушных замков.
В поэзию —
бескрайнюю страну —
я внес
патардзеульской мяты запах.

Быть может,
этот запах слишком прят?
Ну что же —
на крови всходила мята.
И стих мой
силой варварской пьян,
и слово соколиное крылато.

Нет,
у французов не был в рабстве я,
и носом я не рылся
в книжной пыли,
но горные потоки бытия,
кипа,
вот эти жилы затопили!

Негоден стих,
когда он только стон,
а не призыв
сражаться за свободу.
Бесплоден стих,
когда бессмыслен он,
как поиск перстня,
что уронен в воду.

Что начертало ты,
крыло орла?
О чем грома гремят
и утки кричат?
Что в том за важность!
Важность есть одна —
о чем народ
почти бесслезно плачет.

Корнями из народа я расту,
в народ ветвями
я расту, как в небо,
и по гудящей плоти
в высоту
восходят соки
мудрости и гнева.

МАТЕРЬ МЕСТА

Мцхету из камня страданий ты вытесала.
Лиру Шота
из молчанья ты выстругала.
Лики святых
ты слезами выписала.
Души героев
из страсти ты выстроила.

Все ты привыкла
учитывать в Картли:
боль — до слезиночки,
кровь — до кровиночки,
войско — до сабли,
море — до капли,
горы — до камешка,
лес — до травиночки.

Что же ты скажешь о нас,
божья мать, —
будем со славою
или бесславными?
Кто я, к примеру,
школяр или мастер?
Чем увенчаешь —
тернием, лаврами?

«Пиши!» —
так ответила мать места.
«Пиши!» —
и взглянула в глаза,
беспошадная.
«Кто ты такой —
еще неизвестно,
но помни —
стране тяжело без глашатая.

Гори, как светильник,
но только не тлея.
Гори,
наполняя силой бессильных,
но, ежели людям с тобой не светлее, —
ты даже не свечка, —
не то что светильник.

И что-то щебечешь ты слишком
счастливо,
и что-то от гроз
ты таишься в расселинах,
и что-то глаза ты отводишь трусливо
от наших знамен,
прокопченных,
простреленных.

Ищи себя в битве,
а не на пире.
Пусть тянет к утехам —
себе не потрафляй!
Дыши черноземом,
дорожную пылью,
бурьном,
кустарником —
не типографией.

Так будь же орлом,
а не пташкой беспечной!
Помни —
навечно к сраженью ты призванный!

И мать растаяла
в дымке млечной,
как шерсти клубок,
невесомый и призрачный...

КАРМЕН

От какой ты грозы отломилась,
как обломок огня,
и зачем кастаньету,
как черную милость,
ты швырнула в меня?
Ты,
как сгусток цветного циклона.

Ты,
как свист сумасшедший меча.
Долговечнее Вавилона
твоя родинка у плеча.
Что мне оперы!
К ним не ревную.
Про тебя не слышал,

не читал —
но живые твои поцелуи,
обжигаясь,
губами считал.

Я любовью люблю не цитатной —
нас попробуй с тобой разорви!
Я не знаю, Кармен,
ты цыганской
или, может, грузинской крови.
Если так,
то ты помнишь Мухрани,
кровь и слезы на ржавом клинке?
Помнишь —
пьяный кипчак, как в дурмане,

ерзал в рыжем дорожном песке?
А ты дразнишь опять...
Ну и норов!
В твоей шалой разбойной гульбе
сколько новых тореадоров,
ненасытная,
надо тебе!

Неужели
я мало изранен?
И в кинжальных скрещеньях измен
то, что кончилось там,
у Мухрани,
снова кровью начнется,
Кармен?!

Перевод с грузинского Евг. Батушечко

Хроника

ПЛЕНУМ СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ ГРУЗИИ

Проходивший в течение двух дней очередной пленум Союза писателей Грузии обсудил два вопроса: о подготовке к юбилею Шота Руставели, посвященному 800-летию поэта, и о созыве предстоящего VI съезда писателей Грузии.

Открывший пленум председатель правления Союза писателей Грузии, поэт-академик Ираклий Абашидзе в своем вступительном слове говорил о ходе подготовки к юбилею великого Руставели.

В обсуждении первого вопроса повестки дня пленума приняли участие также Г. Церетели, А. Шанидзе, К. Гамсахурдиа, А. Барамидзе, С. Какабадзе, Н. Натадзе, Д. Шенгелая, Е. Вирсаладзе, В. Мачавариани.

Затем была заслушана информация секретаря Союза писателей Грузии С. Чилая о проведении VI съезда писателей республики. В прениях по этому вопросу выступили: К. Гамсахурдиа, Х. Берулава, Гр. Абашидзе, Б. Жгенти, М. Мревлишвили.

Пленум постановил созвать VI съезд писателей Грузии 19 мая текущего года, а также утвердил его повестку дня:

I. «Грузинские советские писатели перед новыми задачами». Докладчик — председатель правления Союза писателей Грузии Ир. Абашидзе. Съезд заслушает также содоклады: о грузинской советской поэзии (С. Чилая), прозе (Б. Жгенти), драматургии (К. Каладзе) и критике (Г. Натрошвили).

II. Отчет ревизионной комиссии Союза писателей Грузии (докладчик Б. Чхеидзе).

III. Выборы членов правления Союза писателей Грузии, его ревизионной комиссии и делегатов предстоящего съезда писателей СССР.

В работе пленума принял участие секретарь ЦК Компартии Грузии Д. Г. Стурца.

Реваз ДЖАПАРИДЗЕ

Бухенвальдский колокол

Когда мы вернулись во двор и распахнули калитку, взору нашему открылась сказочная картина: заходящее солнце безмерно удлинило тени и сполоснуло вихрастые липы с пожелтевшими листьями в золотой воде. Стоял теплый и мягкий вечер зрелой осени — такие вечера бывают в глубинной Кахетии после сбора винограда.

Мы пересекли Мариенштрассе, и узкая провинциальная улица, каких в Веймаре множество, привела нас к калитке обнесенного железной оградой парка.

Парк разбит на южном склоне зеленого холма и смотрит вниз, на затененные высокими чинарами тропинки. Именно там, наверху, на самом высоком месте, в конце гранитной лестницы стоит серый с круглыми колоннами дом с узкими сводчатыми окнами, граненым куполом, который увенчан немецким крестом.

Это усыпальница Гёте и Шиллера, а парк — пантеон прославленных мастеров искусства и общественных деятелей.

Справа, вдоль железной ограды, белоснежные надгробные камни, под которыми захоронены артисты театра комедии, второстепенные поэты и служители церкви.

Усыпальница, где в четырехугольных красного дерева гробах лежат рядом Гёте и Шиллер, находится в нижней части серого дома с колоннами. Это самое священное место в Германии. Вся Германия и все просвещенное человечество с обнаженными головами в глубоком молчании стояло у этих гробов, ибо по неписаному закону здесь и дышать запрещается.

Единственный голос, который услышит здесь подавленный бухенвальдским кошмаром человек, это голос собственного сердца: почему это случилось? Почему, зачем, во имя какой исторической необходимости должны были пролить кровь миллионов невинных людей соотечественники веймарских мудрецов? Где-то в тебе, в глубине твоего существа, тяжело гудит скорбный бухенвальдский набат, и человеку кажется, что тень пронзившей небо колокольни на Эггерсбергской горе падает на его душу.

Мавзолей воздвигнут Карлом Августом. Ясно, что он принадлежит герцогу, однако еще при жизни его сюда перенесли останки Фридриха Шиллера, сына военного фельдшера, и похоронили по соседству с могилами кичливых предков Карла Августа.

Великого Гёте на этот священный холм подняла благодарная нация, чтобы он покоился рядом со своим другом и соратником.

В мавзолее много гробов. И лежат в этих высоких бронзовых гробах и предки герцога, и члены его семьи, и потомки. Время проявило полное безразличие к этим давно забытым покойникам. Оно потеснило гробы некогда сильных мира сего, отодвинуло их к стенам, чтобы расчитать будущим поколениям дорогу к пьедесталам бессмертных Гёте и Шиллера.

Продолжение. Начало в № 1, 2.

Ранним утром мы оставили «Элефант», миновали дворец Анны Амалии на углу Театральной площади, почта́мт, пересекли бездействующую железную дорогу у подножья Этерсбергской горы и некоторое время ехали вдоль полотна, пока мощенная плитняком узкая улица не слилась с мерцающей, словно лунная дорога, автострадой.

В этот день мы впервые вступили на одну из самых благоустроенных автострад Европы, которая начинается у ворот Берлина, пересекает всю Саксонию, проходит по зеленым холмам Тюрингии и неподалеку от пограничного города Айзенах уходит в Западную Германию.

Дорога разделена на две проезжие части специальным газоном. Движение тут одностороннее. Ночью шоферы не гасят свет, чтобы пропустить встречную машину. Газон — местами травяной, зеленый, местами пестрящий от цветов — протянут по оси всей автострады. Вдоль всей трассы — отяжелевшие под грузом плодов яблони и груши. Автострада напоминает растянувшийся с одного края страны до другого бесконечный фруктовый сад. А хозяина нигде не видно. Ни деревни поблизости, ни шалаша садовника. Когда упал на землю плод, он принадлежит тому, кто его поднимет, но если он еще на дереве, никто, даже умирающий от жажды, не посмеет притронуться к нему рукой. Это здесь святой, нерушимый закон и его, понятно, соблюдают и иностранцы. Если бы немцы в свое время проявили такое же отношение к чужому добру! Сидели бы себе мирно на своей благословенной земле...

А дорога все убегает и убегает куда-то назад. Хорст сосредоточенно смотрит на сверкающую под южным солнцем автостраду, и его тяжелая правая рука неподвижно лежит на руле машины. Гид наш задремал. Дреmlют уютно устроившиеся в передних креслах женщины — профессор медицины и новосибирский драматург. А дорога бежит...

Широкими железобетонными автострадами изрезаны от края до края земли Восточной и Западной Германии. Обоим германским государствам эти дороги достались по наследству. Чувствительно пострадавшие во время войны, а местами полностью разрушенные автострады были вскоре восстановлены, украшены, им вернули прежний облик и подняли семафоры.

Протянуть широкие автомобильные артерии к пограничным столбам соседних государств Гитлер считал одним из самых необходимых мероприятий в деле подготовки войны. Строя дороги, он убивал двух зайцев. Во-первых, закончив строительство дорог, он мог в случае надобности в кратчайший срок перебросить по ним в нужном направлении дивизии и технику, а во-вторых — что не менее важно — он давал работу шатающимся по улицам Берлина и других больших городов империи сотням тысяч безработных. Получив работу и средства к существованию, наивные люди видели бы в Гитлере ангела-спасителя нации.

Расходы по строительству автострад должны были нести побежденные государства. Заранее окрыленный будущим триумфом, диктатор не боялся опустошения государственной казны, и дело, которое требовало десятилетий постепенного труда, укладывалось в два-три года, а то и в более короткие сроки.

Перед войной, пока Гитлер занимался внутригерманскими делами и готовился к захвату Австрии, все автострады и их ответвления были уже готовы. Автомобильные дороги связали германские промышленные и сельскохозяйственные районы. В разных местах автострады подвели к границам соседних государств в стык к дорогам, ведущим к Парижу

и Брюсселю, Амстердаму и Копенгагену, Вене и Будапешту, Праге и Киеву, Варшаве и Москве.



От Веймара до Эрфурта, о котором мое поколение слышало чуть ли не с младенческого возраста, расстояние оказалось очень коротким — двенадцать или пятнадцать километров.

При приближении к городу автобус разогнался по крутому спуску, затем поднялся на чернеющую с правой стороны железнодорожную насыпь. Отрывисто свистели маневровые паровозы. Где-то близко, за трех-четырёхэтажными домами, был железнодорожный узел.

В автобус поднялась женщина — эрфуртский гид — с весьма выразительным лицом, лет семидесяти пяти, но однако очень подвижная и шумливая. Вошла и словно внесла с собой зной своего старинного солнечного города. Она улыбнулась нам прищуренными глазами и тут же приступила к бесконечному рассказу. Захлебываясь смехом, она бросала отрывистые фразы. Несколько раз она произнесла имя Юрия Гагарина. Старушка была чем-то обрадована и хотела поделиться своей радостью с желанными гостями. Леонас Степанаускас осторожно попытался остановить женщину, чтобы перевести нам ее слова, но старушка, словно разгадав это злое намерение, прикрикнула на него, мол, подожди, и продолжала свой рассказ. Разговаривая, она прибегала к помощи рук, палки, она вела повествование каждым мускулом сухощавого лица. Неожиданно она вспомнила, что мы, сидящие в машине, иностранцы и, не понимая ни слова, улыбаемся ей только лишь из вежливости и благодарности за добрую встречу. Она ударила себя по щеке рукой, которую плотно обтягивала черная перчатка, — извините, мол, господа — видимо, на старости лет какой-то дьявол совсем лишил меня разума, — и повернула к Леонасу умоляющее о помощи лицо.

Литовец, спотыкаясь на трудных словах, принялся за перевод. Старушке его невнятное бормотанье и усталое выражение лица не понравились, она нетерпеливо оборвала его и снова затараторила на своем языке. Она как-то по-детски непосредственно завидовала нам: счастливики! Вы видели Юрия Гагарина и даже пожимали ему руку! Слово побывавшая на седьмом небе, старушка рассказывала о том, как был здесь, в Эрфурте, Гагарин, как он вышел из гостиницы, а она — фрау Элен Майер — три часа стояла на улице, стояла вот так — старушка выбросила вперед палку, облокотилась на нее, вскинула высоко голову и, для большей выразительности, смешно вытянулась — стояла и ждала выхода Гагарина. На площади собралось великое множество людей, даже крестьяне пришли из отдаленных деревень. В тот день в Эрфурте дома опустели — все жители пришли к гостинице. В конце концов она увидела Гагарина, но до сих пор не совсем уверена, действительно ли это был Гагарин? Из гостиницы одновременно зависло пять или шесть молодых людей в военной форме. Среди них был и Гагарин. Фрау Элен стояла далеко. Может, она кого-нибудь другого приняла за Гагарина, и в то время, как все остальные видели настоящего Гагарина, она, фрау Элен, так и не увидела настоящего Гагарина? Кто знает, когда он еще придет сюда!

С заднего сиденья вскочил Васек и, пригнув голову, чтобы не удариться, побежал вперед, задевая по пути кресла. Он прицепил к платью восторженной старушки какой-то значок.

Широкая спина Василия закрыла от нас не только старушку, но и всю улицу. Некоторое время спустя он все же догадался отойти в сторону, и мы увидели вытянувшуюся, как прусский капрал, фрау Элен. К груди фрау Элен Майер был приколот крохотный значок с портретом

Гагарина, и обрадованная женщина пальцем показывала нам — посмотри, какой мне сделали подарок!

Вдруг ее осенила блестящая мысль — она подскочила к Василию, палкой с резиновым наконечником постучала по его плечу, мол, нагнись. Васек неуклюже, как нагруженный верблюд, склонился и подставил ей для поцелуя свою пылающую румянцем щеку.

19

За то время, пока мы от души смеялись, автобус въехал в центр города — Площадь Рыбаков. Площадь эта узкая и со всех четырех сторон наглухо замкнутая. Большая часть домов, видимо, выстроена еще до того, как Эрфурт стал резиденцией крупного купечества, — иначе каким образом могли поселиться в центре города люди низкой профессии — рыбаки. Но времена изменились, в эти дедовские дома вместо старых жильцов въехали новые, однако название площади осталось прежним.

Почти в самом центре Площади Рыбаков стоит на высоком пьедестале скульптурная фигура грозного старца. Длинная пышная борода падает на грудь старца, который гордо смотрит вперед. В руках у него древко развернутого знамени.

Поставленная здесь много лет тому назад с шумом и помпой, эта древняя скульптура изображает Правосудие. На том месте, где установлен монумент, когда-то творили суд и расправу. Здесь собирались городские судьи, здесь перед лицом народа принимали они решения и здесь же их справедливый приговор, который толпа встречала ревом и одобрительными возгласами, приводился в исполнение.

— Это наша гордость, — воскликнула фанатически влюбленная в родной город и страну фрау Элен Майер и проткнула воздух палкой с резиновым наконечником.

Лицом к статуе Правосудия стоит на Площади Рыбаков готического стиля высокое здание с колоннами. Несмотря на свою некоторую мрачность, здание все же приятно на вид. Оно не лишено достоинства и внутренней силы. Его построили пятьсот лет назад для городского самоуправления. Оказывается, и сегодня оно служит той же цели.

С остальных трех сторон площадь застроена трех-четырёхэтажными домами купцов и рыбаков. Сейчас там нет уже ни купцов, ни рыбаков, это так говорится, к слову.

Мы прошли мимо ратуши и свернули вправо на узкую улицу. Фрау Элен, словно испугавшись, что кто-нибудь раньше нее придет в назначенное место, помчалась вперед. Она и на бегу не закрывала рта. Должно быть, она опять забыла, что за ней идут иностранцы, и разговаривала только сама с собой.

Мы остановились на маленькой площади и согласно приказу фрау Майер посмотрели налево.

Северную часть площади полностью занимала высокая каменная кирха. Эту кирху, или церковь, воздвигли в незапамятные времена православные сербы и окрестили ее именем святого Эгидея. Останавливаются ли так же вот иностранные туристы и у великих лавр Сирии и Палестины, слушая рассказы гидов об истории их возникновения? Помнит ли кто тех самоотверженных грузинских каменотесов и мастеров, чьим святым потом орошалась чужая земля и воздвигались те храмы?

Этот украшенный маленьким сквером уголок города называется Площадью Славянских Купцов. Здесь останавливались пришедшие из дальних стран караванщики, сбрасывали тюки с товарами, ставили па-

латки. Они выставляли свои товары в палатках и возле них и открывали торг. Рано утром по городу проносился слух, что нынешней ночью пришли сербы. И одни для того, чтобы убедиться, правда ли это, другие для того, чтобы купить нужные вещи, третьи — просто поглазеть, сбегались на площадь.

На прилавках были дорогие меха, шерстяные ткани, шелка, парча и атлас. Эрфуртские девушки с раздумянными лицами жадно поглядывали со стороны на прилавки с множеством соблазнительных вещей и будто невзначай бросали взоры на усатых молодых купцов...

Неподалеку от Славянского храма и на Площади Рыбаков путешественник видит немало сохранившихся в целости домов времен раннего и позднего Ренессанса. На каждом доме висит не обычная черная, а красная табличка с номером, означающая, что дом этот историческая древность и как архитектурный памятник охраняется государством.

«Исторических домов» особенно много на мосту позади храма святого Эгидия. Мост перекинут через реку Гера еще в одиннадцатом или двенадцатом столетии. В то время, оказывается, город был так плотно заселен, что между домами иголку нельзя было продеть. Тогда надежно укрепили опоры моста и стали строить дома на самом мосту. Идешь по узкой улице вдоль старых лавок и даже не представляешь себе, что под ногами течет многоводная река Гера.

В конце улицы показалась толстая стена из красного кирпича. Фрау Элен Майер стала спиной к этой стене и, чем-то возбужденная, начала объяснять. Леонас вежливо стал рядом с ней и терпеливо ждал, когда придет его очередь.

Кирпичная стена эта была остатком главного корпуса Эрфуртского университета. В средние века Эрфурт уже был университетским городом. Местный университет просуществовал почти пять веков и был закрыт по чрезвычайному декрету прусского кайзера.

Может, это была месть?

Разгромив под Иеной прусскую армию, генерал Бонапарт вошел в Эрфурт. Через два года в здании ратуши заседал совет князей, который признал французского императора повелителем Тюрингии.

Не прошло и пяти лет, — и вззошедший на вершину славы Наполеон потерпел поражение, потерпел поражение именно тогда, когда думал, что он уже окончательно непобедим. И на головы дрожащих от страха эрфуртских князей обрушилась месть рассвирепевшего прусского самодержца.

20

Кто хочет увидеть в полном величии католическую церковь, должен хотя бы мельком рассмотреть эрфуртский кафедральный собор святой Марии и послушать звучание тамошнего органа. На всем земном шаре, наверное, немного воздвигнуто таких величественных храмов для восхваления и воспевания христианской веры.

Построенный в готическом стиле огромный храм со множеством граненых колонн, с конусообразными башнями и арками, стоит на высоком холме, подpiraемом со всех четырех сторон мощными гранитными стенами.

На том же холме, бок о бок с этим храмом, стоит такой же высокий и так же пленяющий глаз другой готический храм — Северикирх — словно младший брат кафедрального собора.

Поднявшись по ста ступеням гранитной лестницы, человек чувствует всю свою незначительность и несовершенство перед им самим выдуманным мифом. В своей католической разновидности христианство

обрело крайне тиранический характер и постепенно отошло от народа, чтобы в эгоистической отрешенности найти удовлетворение честолюбию души и тела.

Церковь сделала своим верным союзником обладающее огромной силой нравственного воздействия всемогущее искусство и с той поры сбросила с себя сдерживающую узду.

Взойдешь на последнюю сотую ступень лестницы, выпрямишь колени, посмотришь наверх, и возглас восторга вырвется, как стон, из твоей груди.

Ты стоишь перед чудом — говорящим на сверхчеловеческом языке камнем.

Этот восторг и трепет твоей несовершенной души, конечно, был заранее задуман и предусмотрен теми, кто заказывал волшебным средневековым мастерам сложить и изваять большой эрфуртский собор. Человека, словно внезапный удар молнии, должна была потрясти красота этого храма. Вдохновенный талант и убежденность человека-творца сделали свое, — и действительно, было создано поражающее божественной красотой творение. Видимо, невозможно было только одной лишь сухой проповедью священного писания поставить на колени половину человечества и направить в одно русло мысли миллионов людей.

Храм не такой уж древний. Пятьсот лет назад на этом холме стояла, оказывается, часовня, однако она рухнула то ли от землетрясения, то ли от собственной дряхлости. К строительству собора на руинах старой часовни приступили к концу XV века, хотя на сто лет раньше перед часовней был сооружен стройный сводчатый клирос. Говорят, что этот клирос, который впоследствии стал неотъемлемой частью главного здания собора, и сегодня так же пленяет сердца и разум людей, как и в первые дни создания, является самым прекрасным творением германской готики.

Интерьер храма, небом которого является гранитный свод, освещается бликами от разноцветных стекол, вставленных в узкие окна, и потому все в этом храме всегда погружено в какой-то праздничный, сказочный свет. Под сводами собора удивительная акустика. Даже шепотом произнесенное слово звучит здесь явственно и торжественно, и человеку трудно узнать собственный голос. Войдя в храм, ты сразу же забываешь, что находишься в здании и что тебя с четырех сторон обступили толстые каменные стены, а над головой, облагороженные чародейством зодчих, каменные своды. В этих четырех стенах, под этими сводами, как бы сосредоточено все земное и неземное, и ты чувствуешь себя лишь крохотной, незначительной частицей вселенной.

Когда после первого залаходишь во второй, то восторг от всего увиденного достигает высшей точки. Зал этот от стены до стены уставлен скамьями с высокими резными спинками и только по бокам и посередине оставлены широкие проходы. Вдоль стен на небольшом в три ступени возвышении — ложи. В них, очевидно, сидели городские патриции и разглядывали праздничные наряды своих соперников и завистников с нечуждым их высокомерию мелким любопытством.

Высеченный из белого мрамора алтарь кажется невесомым, и создается впечатление, будто он парит в зыбком свете, как пушинка. Облеченные в античные мантии, святые апостолы и ангелы словно пробуждаются к жизни и падают на колени перед мраморными колоннами.

Над головой идущего из бесконечности Спасителя — нимб, дышащий зноем палестинского солнца. Спаситель торопится к обнажившим головы людям — и золотистый ореол расплывается по всему залу. В сказочных переливах света вначале как-то незаметно возникают, а за-

тем совсем ясно звучат волшебные звуки музыки. Они словно доносятся с неба, заполняя до краев всю вселенную. Орган играет «Возвышенную мессу» Иоганна Себастьяна Баха, и притихший бескрайний мир вслушивается в эту рожденную в недрах души святую молитву.

В эрфуртском кафедральном соборе богослужение происходит только по воскресеньям и в дни церковных праздников. Но здесь в любой день много посетителей. В неделю раз, а иногда и два, в кассе продают билеты, и любители музыки занимают скамьи с высокими узорчатыми спинками. В большом зале собора устраиваются концерты классической церковной музыки. О концертном зале с подобной акустикой может только мечтать любой музыкант и певец.

Приехавший сюда на гастроль маэстро склоняется над клавиатурой, и зал постепенно наполняется божественными звуками органа. Исполняются Бах, Гайдн, Бетховен, Моцарт. Так церковная музыка покидает своего старого хозяина и обретает самостоятельность.

21

Фрау Элен Майер ждала нас у лестницы. Она захватила оставшегося в одиночестве Степанаускаса и что-то доказывала ему своим крикливым голосом. Кто знает, может, она была недовольна тем, что мы так мало времени осматривали прославленный храм. Когда фрау Элен убедилась, что гости, наконец, все в сборе, она подмигнула нам с озорством, которое еще сохранили с юношеских лет ее узкие глаза.

Автобус медленно двинулся вдоль трамвайной линии.

Справа появились длинные, застекленные теплицы, минут через пять — гнездящиеся во фруктовых садах маленькие домики, затем опять пошли теплицы и цветники под открытым небом. Натруженную за целый год землю вновь перепахали и разрыхлили, осенние цветы омывали свои лучистые головки в потоках солнечного света, и когда смотришь на них из окна машины, думаешь о том, какой, наверное, пьянящий аромат излучают они сейчас.

За длинной кирпичной стеной, тянущейся вдоль тротуара, мелькали покатые крыши двух- и трехэтажных домов.

Наконец мы увидели в этой, казалось, бесконечной стене широкие ворота, но не успели как следует разглядеть их, они тут же остались позади.

— Фрау говорит, что это замена нашему старому университету, — сказал в микрофон Леонас. — Назло врагу у нас есть замена...

Эту «замену» — Эрфуртскую медицинскую академию скрывал от нас высокий, выкрашенный в желтый цвет забор, за которым раскинулся целый медицинский городок. В нем в специально оборудованных зданиях работают кафедры различных отраслей медицины.

Клиника эрфуртской академии, где изучают и лечат бог знает какие болезни, считается второй клиникой во всей демократической Германии. Первое место принадлежит древнейшей берлинской клинике Шаритэ.

Автобус начал преодолевать подъем, и глухой рокот его мотора невольно напомнил мне стон колокола на Этерсбергской горе. Ведь Бухенвальдская «Ривьера» была филиалом германских медицинских академий. Сведения о том, как протекают специальные прививки здоровым людям неизлечимых болезней, главный врач лагеря с скрупулезной точностью рассылал во все медицинские академии страны.

Информацию из Бухенвальда и Майданека, Освенцима и Дахау незамедлительно и беспрепятственно получала и эрфуртская академия.

Здесь научно обрабатывался присланный из лагерей материал, чтобы в будущем, когда арийская раса как саранча распространится по всем пяти континентам, — от унаследованных от предков тяжелых недугов не осталось бы и следа. Немецкий солдат — завоеватель мира, должен быть абсолютно здоровым, ибо ему и только ему предстоит после того, как утихнет ураган, продолжить род властелинов земли.

Эти неприятные воспоминания прервала неожиданная остановка автобуса. Фрау Элен Майер уже стояла у выхода и сейчас, прощаясь, была такой же шумной и многословной, как и два-три часа назад, при встрече с нами. Может, это было и не очень вежливо, но я невольно пригнулся и спрятался за спинку кресла. Фрау Элен казалась умной женщиной, и увидев меня сейчас, она, конечно, прочитала бы на моем лице, о чем я думаю. Немного погодя я поднял голову. Дверь уже была закрыта. Старуха стояла на краю тротуара, махала нам рукой в черной перчатке и что-то кричала тоненьким голоском. Леонас уже не переводил ее слова. Наверное, не слышал.

22

Узкая, мощенная плитняком дорога снова вывела нас на автостраду. Если автобус будет идти без остановки, то через час мы приедем в Айзенах.

Айзенах — пограничный город. Он расположен у подножья горы Хиорзельберг, на скалистом берегу реки Хиорзель.

Эта часть Тюрингии — гористая. На склонах гор, покрытых синими лесами, изредка виднеются деревни. Автострада вместе с прилегающими к ней садами и зелеными газонами извивается по долине между лесистыми холмами. Кое-где лес, спустившись с гор, заполняет долину до самого горизонта.

Справа во впадине остался старинный феодальный город-крепость Готта. Самый город я не разглядел. Его остроконечные колокольни, свержающие в лучах заходящего солнца, казалось, росли прямо из вспаханной земли. Соседство большой караванной дороги «Виа Региа» способствовало в свое время росту и процветанию Готты. Нынешняя автострада пересекает поля и леса Тюрингии именно в тех местах, где восемь веков назад плелись, лениво позванивая бубенцами, караваны, идущие из одного края страны в другой.

Вдалеке, за остроконечными колокольнями Готты проглянули сквозь сиреневую дымку горы Гарца.

Самая высокая вершина Гарца — Брокен, здешний Эльбрус, спрятавшись в облаках, а ближние отроги, залитые лучами солнца, которое пробивалось сквозь темно-синий туман, кажутся какими-то неземными.

Дремучие леса и ущелья Гарца некогда обошел пешком самозабвенно влюбленный в свой родной край юный Гейне. Потом все его впечатления вылились в книгу «Путешествие на Гарц». После выхода в свет этой книги Генриха Гейне родные каждому немцу горы Гарца полюбились людям многих стран. Так приходит неожиданное, иногда и незаслуженное счастье не только к удачливым людям, но и к горам...

Едва только мы оставили позади Готту, как на автостраде стали все чаще встречаться мосты из железа и бетона.

Автострада, по которой мчалась наша машина, то пробегала по мостам над дорогами, ведущими от села к селу или от города к городу, то оказывалась внизу, и в окнах автобуса мелькали, словно повисшие в воздухе, арки мостов. Два или три раза над головой прогрехотал поезд из десяти-пятнадцати вагонов и, дав хриловатый гудок, вползал в чащу леса.



Вскоре в окнах автобуса мы увидели сплошь зеленое скалистое, темная высокая горы. Это и был Хиорзельберг, гора, на вершине которой в конце двенадцатого века была построена знаменитая на весь мир феодальная крепость Вартбург.

Гора Хиорзельберг с ног до головы одета в зеленый лес. Столетние липы, буки и дубы так крепко переплелись ветвями, так тесно прижались стволом к стволу, что и мышь тут не пробегит.

На фоне густой синевы небес и яркой зелени с накрапами янтаря старая крепость, словно выросшая из недр горы, кажется удивительно прекрасным видением. Замок с башней — Палас — построен из красного гранита, и редкая смена созданных природой и рукой человека красок, неожиданное их сочетание и контрасты создают совершенно необычайную красоту.

Скалистое чело Хиорзельбергской горы увенчано поистине сказочным Вартбургом. Выше Вартбурга только синее небо, и в нем медленно парят орлы.

23

Автобус мы оставили на углу Базарной площади и пешком стали подниматься в гору. Подъем начинается тут же на площади, а чуть подальше улицы складываются в лесенки, ведущие по склону Хиорзельберга к самым небесам. На одной из таких улиц-лесенок, между прочными каменными и кирпичными домами разбит небольшой сквер. У входа в сквер стоит на гранитном пьедестале скульптура глубоко задумавшегося мужчины средних лет.

Иоганн Себастьян Бах.

Здесь же, с левой стороны сквера, обращает на себя внимание похожий на темницу дом с низкими окнами. Это здесь, кажется, единственный дом, который не украшает жилая мансарда, хотя на его покатой черепичной крыше имеются три одностворчатых окна.

Прибитая над тяжелой дубовой дверью табличка сообщает, что в этом доме родился Бах — знаменитый немецкий композитор-виртуоз. Этот, ставший впоследствии музеем безрадостный дом построен дедом великого композитора. Дед был в свое время известным музыкантом и получил от ландграфа почетный титул капельмейстера Айзенаха. Его дети и внуки стали на путь отца и деда. Этот дом помнит многих одаренных скрипачей и органистов, однако их известность не вышла за Айзенах. Далеко за пределами Айзенаха, Германии и всего европейского континента прославилось имя лишь одного — младшего внука айзенахского капельмейстера — Иоганна Себастьяна Баха, которое, облетев весь мир, вернулось к родному очагу, словно разыскивая следы забытого детства.

В дедовском доме Бах провел всего восемь лет. У восьмилетнего Иоганна умерла мать, и маленького племянника взяла на воспитание тетушка. Потомки старого капельмейстера один за другим выпорхнули из родимого гнезда. Последний из них продал дом, который попал в руки местному купцу. И лишь около ста лет назад опомнились поклонники гения — купили дом, обставили мебелью времен Баха и приблизительно восстановили все так, как было в годы детства великого композитора.

Одна-единственная комната первого этажа дома — полуподвал, слабо освещенный проникающим через три низких, но широких окна дневным светом — раньше, оказывается, служила конюшней. В темной передней, куда ведет дубовая дверь с серебряным колокольчиком, складывались тюки сена и мешки с ячменем.

Хранители очага композитора переделали старую конюшню в музейный зал и выставили в нем уникальную коллекцию музыкальных инструментов народов всего мира. Здесь можно увидеть любые инструменты, начиная от тростниковой свирели и кончая фортепьяно и органом XVIII и XIX столетий.

Директор, несколько старомодного вида интеллигент, по очереди опробовал голоса всех инструментов, освобождая из музейного заточения протяжные, магические звуки.

Этот удивительно музыкальный хрупкого сложения голубоглазый человек играл Моцарта, играл с той серьезностью и старательностью, с которой только лишь немцы относятся к любому делу. Иногда, захваченный музыкой, он даже забывал, что не один в этом зале.

На втором этаже дома — жилые комнаты.

У родителей Баха была многочисленная семья. На этом этаже три комнаты отведены только под спальни. У лестничной площадки слева — кухня, а напротив нее — комната для рукоделия. У окна стоят низкая табуретка и прятка. Над покрытой тканью тахтой — портреты отца и деда композитора. Портреты, кажется, старые, написанные с натуры.

У капельмейстера Айзенаха, деда Иоганна Себастьяна Баха, довольно сытое лицо, он держится с достоинством. Видно, он был гордым человеком, знающим себе цену, и страдал от того, что современники не признали в должной мере его талант.

Сын его более скромн — перед столькими посетителями ему словно неловко находиться рядом с именитым отцом.

Не только дед Баха, но и еще более дальние его предки были музыкантами. В крови Бахов пятьсот лет накапливался эликсир музыки, чтобы в один прекрасный день появился на свет Иоганн Себастьян и осуществил то, о чем затаенно мечтали все поколения его рода.

После ряда спален во второй половине дома вы попадаете в длинную комнату, именуемую трапезной, где у жаркого камина обычно собиралась семья Баха и в свободное время слушала музыкальные импровизации одного из домочадцев.

Позади дома небольшой дворик, стесненный со всех сторон соседними зданиями. В этом маленьком дворике, превращенном в сад, есть давно заброшенный колодец с воротом и рядом с ним, под миндальным деревом, каменный столб, скрепленный железным обручем. Много повидавший на своем веку круглый камень этот принадлежал Баху. Однако видно, что пока этот камень превратился в стол, он долгие годы был мельничным жерновом, и кто сосчитает, сколько перемолел он пшеничных и ячменных зерен...

Как далеко отсюда Лейпциг, Томаскирхе, где перед алтарем храма покоится родившийся в этом старом и мрачном доме чародей музыки, покоится — нет, не покоится, а живет и с каждым днем все молодеет в чистых и звонких голосах мальчиков из Томаненхора.

Сквозь густоту разросшихся лип все отчетливее было видно синее небо и нарисованная на нем красная зубчатая башня замка.

У крепостных ворот на башне стоят две бронзовые пушки. Пушки и пушкари в касках стояли некогда на всех террасах Вартбурга, повсюду, где только умещалась нога человека. А таких мест, где может уместиться человеческая нога, здесь не так уж много: каждую пядь земли здесь занимают дворцы и башни.

С опаской прошли мы по переброшенному над бездонной пропастью подъемному мосту. Когда вращались железные колеса, поднимая на це-

пях мост, он полностью закрывал вход в крепость, а над высокими, неприступными башнями и птице не пролететь.

Широкий коридор ведет во двор крепости, откуда не виден уже ни утопающий в зелени Айзенах, ни застывшая, словно озеро, река Хиорзель. И то и другое заслонил Палас из розового гранита, прорезанного узкими окнами. Зато когда поднимаешься на башню крепости, хорошо видишь обратный склон горы Хиорзельберг, бегущую в сторону Западной Германии автостраду и простертую до туманного горизонта Тюрингскую равнину.

Вартбург — целиком средневековый город. Он считается красивейшим и благороднейшим созданием среди архитектурных памятников эпохи романтизма.

Время возведения на этом месте крепости относят к одиннадцатому столетию. Главное здание — Палас — построено несколько позже. За какие-нибудь десять лет Вартбург превратился в весьма значительный центр духовной жизни Германии. Здесь, под кровом гостеприимного хозяина, неделями, а часто и месяцами гостили знаменитые в то время поэты и певцы.

Сразу же после знакомства с Вартбургом Рихард Вагнер впервые решил обратиться к прошлому родного народа. Именно Вартбург избрал он местом действия своих героев. Состязание певцов, которое композитор показал в опере «Тангейзер», происходит в гостинном зале Вартбургского Паласа.

Вартбург и тем дорог немецкой нации, что здесь в течение нескольких лет жила ландграфиня Елизавета — сердечная, богобоязненная, безропотно перенесшая множество невзгод женщина.

В городах и селах Тюрингии, а особенно в Айзенахе и Вартбурге, имя Елизаветы у всех на устах.

В Готте и сейчас служит населению госпиталь Марии Магдалины, который учредила Елизавета для призрения и лечения бездомных бедняков.

Благотворительность Елизаветы и ее врожденная доброта стали легендой.

Сейчас трудно безошибочно определить, а тем более постороннему человеку, что во всей этой истории истинная правда, а что придумано благодарным народом.

Елизавету — еще молодую, двадцатичетырехлетнюю женщину, избалованную дочь венгерского короля, владительницу этого прекрасного края жестокие князья и дворяне изгнали с тремя малыми детьми из Вартбурга. Это произошло, когда ее молодой муж ландграф Людвиг не вернулся из Крестового похода. Воспользовавшись смертью властителя, дворяне тут же избавились от демократичной ландграфини. Устроившие засаду придворные захватили Елизавету на лесной тропинке. Ландграфиня несла в корзине лекарства и пищу айзенахским беднякам.

Охваченные завистью и злобой, вартбургские дворяне одним ударом разрушили надежду бедняков, которые из ближних и дальних мест страны пришли к стенам Вартбурга просить помощи у сердобольной Елизаветы. Дворяне лишили всех титулов и званий жену и детей Людвига, павшего в битве за освобождение гроба господнего в Иерусалиме, вывели за ворота крепости и приказали страже отныне не пускать «этих бродяг» во дворец.

Смирившаяся со своей участью Елизавета пошла за голодной толпой и до самой смерти своей вместе с малолетними детьми делила горькую судьбу труженников и обремененных.

Народ еще при жизни, а глава католической церкви — Римский папа — посмертно причислили мученицу Елизавету за человеколюбие к лику святых.

В залах Паласа все напоминает о святой Елизавете, и светлая память о ней, словно ангел-хранитель, витает над головами обездоленных и нуждающихся.

Этот поистине святой человек повсюду оставил добрый след.

Какой все-таки силой обладает добро! Елизавета не была ни великим поэтом, ни богословом, ни всемогущей королевой, ни алхимиком. Вместо бессмертных творений — признанных всем миром поэм или глубокомысленных философских трактатов — она оставила людям только память о своей жертвенной любви к человеку, и народ благоговейно хранит эту память, хранит наряду с самыми большими и ценными богатствами в своей духовной сокровищнице.

Пол второго этажа Паласа, находящегося на одном уровне с внутренним двором, устлан брусчаткой. Стены выкрашены в спокойный белый цвет, а в зал проникает ровно столько дневного света, сколько положено монастырской келье. Сразу за дверью вдоль стены стоят сундуки, обитые полосовым железом, и деревянные диваны. В толстую, обращенную к Айзенаху стену зала встроен камин. Камин такой высокий и широкий, что в нем легко можно поджарить на вертеле быка.

Самый крайний зал — покои Елизаветы — расписан в начале прошлого века. Настенная роспись повествует о житии Елизаветы в Вартбурге после изгнания ее из дворца.

Винтовая каменная лестница ведет на третий этаж. Именно на этом этаже находится образец немецкого зодчества и стенной живописи средних веков — зал, в котором устраивались состязания певцов или, как здесь называют их, «вокальные турниры».

Светлый зал, потолок и лепные карнизы которого отражаются на паркете цвета яичного желтка, разделен на две части — сцену и собственно зал.

В зале восседал ландграф со своей семьей и приближенными, а люди более низкого звания устраивались позади них. Главные герои представления — певцы — поднимались на сцену и, не щадя себя, состязались друг с другом за первое место. Дошедшая до нас легенда утверждает, что занявшего в таком поединке певцов второе место ждала неминуемая смерть. Победенного тут же выводили из зала, и палач, который уже поджидал жертву, топором отсекал бедняге голову.

Зал заполнен людьми в богатых одеждах. В золотых подсвечниках и люстрах жарко горят свечи, блестят бархат с золотым шитьем, атлас и соболиные меха. Нахмуренные члены жюри смотрят на сцену. В центре картины два юных рыцаря схватились не на жизнь, а на смерть. Один уже поет. Юноша с едва пробившимися усами из гордости скрывает внутреннюю дрожь и, несмотря на застывший в глазах ужас, упрямо надеется, что победа достанется именно ему и что он вернется к матери живым и невредимым. Однако так же думает и второй, не менее прекрасный и жаждущий жизни юноша, чья очередь выступить в поединке вот-вот наступит...

Мы последовали до самого верха за винтовой лестницей и, к своему удивлению, оказались в старинном, но переоборудованном на современный лад концертном зале с рядами нумерованных кресел.

Это лучший концертный зал Тюрингии, он более древний, чем все остальные, и как бы овеян величием прошлого.



Два или три раза в год зал наполняется любителями музыки, и в этот праздничный день тюрингские радиостанции передают на весь мир «Вартбургский концерт».

Веками узаконенные в вартбургском концертном зале правила, обычаи и порядки тем и отличаются от правил других концертных залов, что в нем выступают только самые знаменитые немецкие музыканты-исполнители или не менее знаменитые иностранные гости.

В вартбургском концертном зале играл Ференц Лист, играли Себастьян Бах и Рихард Вагнер. Здесь играли и многие другие знаменитые музыканты. Совсем недавно здесь за дирижерским пультом стоял Арам Хачатурян, и тюрингский симфонический оркестр исполнял огненный танец из «Гаянэ».

26

На том же этаже среди великолепных, сверкающих дворцовых зал есть маленькая, отгороженная от других комнат дощатой перегородкой каморка, привлекающая внимание простотой и даже суровостью обстановки.

В комнате — простой стол, стул и чугунная печка. Единственная дверь выходит в коридор, соединяющий разные части дворца, а окно смотрит вниз, где словно на дне глубокой пропасти лежит Айзенах. В этой комнате жил и неустанно трудился за этим деревянным столом основатель немецкого протестантства Мартин Лютер.

Имя Лютера свято для немцев. С ним связано многое, что впоследствии позволило немецкому народу занять место в ряду самых передовых народов мира.

В начале XVI века Лютер читал в Виттенбергском университете курс богословия и философии. Глубокое изучение доктрин христианства привело молодого богослова к выводу, что вера в бога является делом совести и внутренней потребности каждого верующего. Для связи и общения друг с другом бог и человек не нуждаются в посредниках. Душа каждого верующего в минуты религиозного экстаза сама достигает бога, и бог никогда не оставляет верующего человека, так как сам является его сутью.

Двадцативосьмилетний молодой ученый совершил путешествие в Рим и то, что увидел там выросший в нужде честный сын шахтера, еще больше восстановило его против тиранической власти и фарисейства католической церкви. Особенно возмутили Лютера вызывающие в нем чувство ненависти произвол папской инквизиции по отношению к каждому свободомыслящему человеку, проповедь безропотного и беспрекословного повиновения духовному самодержцу-папе, а также беззастенчивая торговля Ватиканом так называемыми индульгенциями, обладатели которых, если верить Совету Кардиналов, получают на том свете отпущение грехов и обязательно попадут в рай.

Лютер увидел, что и тени не осталось от того учения, которое обещало защиту беднякам и в начале первых веков нового летоисчисления увлекло за собой народы.

Папа, кардиналы и верные прислужники князей церкви захватили в свои руки всю земную власть и именем Христа, взойшедшего на Голгофу ради утверждения братства и равенства, еще более утверждали свое личное могущество.

Возмущившись всем своим существом, Лютер по возвращении домой написал состоящий из девяноста пяти тезисов протест и вывесил его в Виттенбергской церкви — Шлоскирхе.

Это было, конечно, немыслимым кощунством, такое во мраке средневековья приравнивалось к отречению от бога.

Весть о нападках молодого виттенбергского профессора на католическую церковь мгновенно облетела всю Германию и Европу. Угнетенная опустылевшим однообразием молодежь почуяла в словах Лютера правду и с юным пылом вслед за бунтарем-профессором прониклась духом протестантизма. Старые теологи, идеологи ортодоксального католицизма вызвали Лютера на публичную дискуссию. Самоуверенные отцы церкви, наверное, наивно верили, что им удастся легко одержать победу. Разгорелась неравная, непримиримая борьба.

После устроенной в Лейпциге публичной дискуссии борьба так обострилась, что Лютер вынужден был порвать все связи с католической церковью. Нетерпимость, проявленная церковью, и новая вспышка гонений на свободную мысль вызвали негодование в лагере сторонников Лютера. Виттенбергское студенчество собралось на главной площади города перед университетом и публично сожгло на костре папскую буллу, в которой гражданин Виттенберга и профессор университета Мартин Лютер объявлялся за «отрицание бога и еретичество» отлученным от церкви.

В тот же день на месте костра молодежь вырыла яму и в память о знаменательном событии посадила дубок. Много времени прошло с того дня, а дуб все стоит. Не так давно ярые противники протестантизма попытались срубить его, но какой-то счастливый случай спас священное дерево и оно в целости сохранилось до наших дней.

Лютера вызвали в рейхстаг и потребовали, чтобы он публично отказался от порочащих католическую церковь взглядов. Возмущенный и оскорбленный этим предложением, ученый даже бровью не повел, и хотя отказ не сулил ему ничего хорошего, он еще раз убежденно повторил все, что думал о римском папе и католической церкви.

Тогда его окончательно прокляла католическая церковь, а рейхстаг, чтобы доставить удовольствие римскому папе своим беспрекословным подчинением, объявил Лютера вне закона. С этого момента любой прохожий мог убить Лютера, не отвечая за это ни перед законом, ни перед собственной совестью.

Лютеру ничего не оставалось, как под чужим именем покинуть родные места. Переодетого, изменившего фамилию Лютера в том же году арестовал, для отвода глаз, саксонский курфюрст и заключил в Вартбургскую крепость. Здесь уединившегося в полутемной келье заключенного, чье подлинное имя кроме саксонского курфюрста не знала ни одна живая душа, не могли настичь ни охваченная религиозным фанатизмом толпа, ни римский папа. Недосыгаемый для всех, запертый в этой крохотной келье дворца, Мартин Лютер уже на второй день сел за стол и в течение десяти недель перевел с древнегреческого Новый Завет.

Лютеровский перевод Нового Завета немцы считают своим первым литературным памятником. От него берут свое начало немецкий литературный язык и литература.

Языком мирового католицизма, на котором проводится богослужение и все религиозные ритуалы, считался на обоих полушариях планеты латинский. При помощи латинского типикона римская церковь осуществляла захватнические цели, и каждый раз именем распятого на кресте, хотя тот был не римлянином, а чистокровным евреем, применяла грубое насилие по отношению к национальным культурам.

Суть этого перевода Нового Завета на немецкий язык — основа основ религиозных взглядов Лютера. Поскольку каждый истинно верующий непосредственно общается с божеством, то он должен обращаться

к своему богу только на том языке, который наиболее близок его душе и сердцу. Самым близким, связанным жизненным нервом с душой и сердцем молящегося языком является его родной язык, а так как немец такой же верующий человек, как, например, и римлянин, он не только имеет право, но и обязан разговаривать с богом по-немецки.

Это последнее соображение с логической неизбежностью порождает необходимость создания единого немецкого языка, что в свою очередь подразумевало объединение трехсот крохотных, раздробленных германских княжеств в могучее, единое национальное германское государство.

Изнуренному тяжким трудом в глухой келье, уставшему до головокружения Лютеру однажды ночью привиделся черт. Этот черт, оказывается, явился в келью из коридора и остановился у давно остывшей чугунной печки. Лютер не растерялся. Он схватил чернильницу и из всех сил запустил ее в черта. Чернильница попала в дверной косяк, разбилась, и на нем осталось чернильное пятно. Минувло после того почти шесть веков, но каждый посетитель кельи Лютера, если знает об этой истории, непременно ищет здесь чернильное пятно. Пятно, или нечто похожее на него, может, и вправду существовало. Иные охотники за сувенирами не утерпели и, отколов от косяка крохотную щепку, увозили с собой на память. На каменной стене и на дверном косяке множество следов подобной деятельности любителей сувениров.

В комнате стоят тот же стул и стол, за которым работал некогда гонимый за правду и обреченный на гибель Лютер. На столе лежит раскрытая книга Нового Завета. Это присланный из типографии редакционный экземпляр, на пожелтевших полях которого рукой Лютера сделаны пометки.

Когда мы вернулись в Айзенах, уже темнело. Сгушался туман. Он уже так плотно прижимался к земле, что даже в двух-трех шагах ничего не было видно. Чтобы невзначай не столкнуться с кем-нибудь, Хорст поехал тише и потушил фары. Оказывается, при тумане всегда так поступают опытные шоферы.

В непроглядной ночной тьме едва-едва была различима белая пунктирная линия, проведенная по центру автострады. Иногда нас обгоняли легковые автомашины и перед самым носом нашего, плывущего словно корабль, автобуса ныряли в безбрежный океан тумана, таящего тысячи всяких неожиданностей.

Мыслями я все время возвращался к Лютеру. В той маленькой келье, в которой скрывающийся под чужим именем, изгнанный из родного края ученый вникал в старогреческий текст Нового Завета, на стене висит небольшой, с ладонь величиной живописный портрет. Портрет изображает волевое, заросшее бородой лицо 35—40-летнего смуглого мужчины. В водянистых глазах этого бородатого человека и непоколебимая вера, и едва заметная ненависть к кому-то или к чему-то, они смотрят куда-то сквозь тебя, как будто все, что перед ним — прозрачно. Лицо у него скуластое, губы упрямо сжаты, и челюсть кажется подчеркнуто угловатой.

Этот человек — Лютер. Он скорее похож на кузнеца. На портрете руки не видны, но увидев это лицо, увидишь и руки — непременно в мозолях и ссадинах. Свершить великое народное, благое для отечества дело могут только такие честные руки. Разве иным рукам под силу перевернуть огромную глыбу истории?..

После ужина мы свернули с автострады и вновь спустились в Веймар. Наутро мы должны были расстаться с узкими улицами мирного

города Гёте. Погруженный в плотный туман, город был не похож на себя. Выплывшее из тумана серое здание «Элефанга» мы узнали только тогда, когда измученный трудной дорогой Хорст плавно затормозил и обернулся к нам — мол, слава богу, вот мы и дома.

27

Наступило субботнее утро. Еще на рассвете меня разбудил далекий гул толпы. Мне показалось это странным — каким образом сюда, на четвертый этаж гостиницы, чьи окна смотрят на безлюдный внутренний двор, а одинарная дверь номера выходит в глухой коридор, доносится гомон людской толпы.

После завтрака, когда мы, нагрузившись своими вещичками, вышли на площадь, чтобы сесть в автобус, все стало ясным.

Не напрасно эту главную площадь Веймара называют Базарной. Здесь, оказывается, по субботам и воскресеньям действительно устраиваются большие ярмарки.

И в эту субботу еще до рассвета в центре площади на скорую руку сколотили прилавки и на них навалили разные товары: овощи, фрукты, мед, яйца, молочные и мясные продукты.

Сюда собрались с гор и долин Тюрингии крестьяне, наряженные как на карнавал в красно-желтые одежды, удивляя оторванных от природы горожан румянцем на лицах и зычными голосами.

Улицы Веймара были плотно набиты туманом. Ночью прошел небольшой дождь. Мостовая блестела. Туман упрятал башню с часами на дворце Карла Августа, и отсюда дворец казался обезглавленным.

Мы в последний раз миновали дом Листа на Мариенштрассе, слева осталась выращенная заботами Гёте вечно памятная липовая роща, затем проехали мимо Веймарского Пантеона с могилами избранных и перед выходом на автостраду увидели первую дорожную надпись — до Иены 10 километров.

С этого места мы должны были ехать все время на Восток и в полдень вновь очутиться на берегах Эльбы, только на этот раз совсем в другом месте — около уездного городка Майсена, который в Германии, да и во всей Европе, называют тронным градом фарфора.

Майсенский белый фарфор как благородством материала, так и внешней формой и глазированной, известен во всем мире. В раннем средневековье, да и в более поздние времена торговля фарфоровой посудой была полностью в руках восточных стран — Японии и Китая. На международные лейпцигские ярмарки купцы этих стран привозили множество фарфоровых изделий, и так как у них не было соперников, сами же устанавливали цены и возвращались домой с туго набитыми кошельками.

Зараженная недугом подражания саксонская знать соблазнялась китайскими и японскими вазами, сервизами, различными безделушками и отваливала за них баснословные деньги. О создании собственной фарфоровой мануфактуры никто и не мечтал. Европа уже примирилась с мыслью, что секрет производства дорогостоящего фарфора навеки присвоен «варварским» Востоком.

Майсенский фарфор был открыт совершенно случайно. Любитель искусств монарх Август Сильный, курфюрст Саксонии и король Польши, в начале XVIII века заключил в Альбрехтсбурге — замке майсенского правителя — местного аптекаря и алхимика Иоганна Фридриха Бетхера, приставил к нему усиленную стражу и приказал бедняге до тех пор продолжать опыты по превращению веществ, пока не получит золото.

Привыкший к роскоши и внешнему блеску курфюрст, обладавший к тому же фантазией и изощренным вкусом, весьма нуждался в золоте. Не говоря уже о других огромных расходах, казначей его двора ежегодно выплачивал сотни тысяч талеров жадным до прибыли бороатым купцам из Японии и Китая, которые способны были разорить до нитки и пустить по миру немецких феодалов и королей.

Заточенный в камеру, смахивающую на фамильный склеп, алхимик Иоганн Фридрих Бетхер, потеряв счет дням и ночам, ставил опыт за опытом. Он трудился не разгибая спины, в надежде, что добьется поставленной цели и высвободится из королевского плена. Однако он был так же далек от успеха, как и в первые минуты пребывания в Альбрехтсбурге.

Однажды, в конце зимы, обжигая майсенскую глину, наугад смешанную с некоторыми минералами, Бетхер получил совершенно новое вещество и от неожиданного открытия едва не потерял сознание. Этим новым веществом был фарфор. Своим качеством он ничуть не уступал японскому и китайскому.

Об этом открытии немедленно было сообщено Августу. Курфюрст Август Сильный поспешил в Альбрехтсбург и посетил ученого в его похожей на склеп камере.

Бетхер никак не мог прийти в себя. Он все еще держал в руках награду за годы неустанного труда и с такой любовью смотрел на нее, как на старости лет смотрят на долгожданного первенца.

С этого дня, по особому приказу государя, вооруженную стражу Альбрехтсбурга утроили, и Иоганна Бетхера лишили всякой возможности общаться с внешним миром.

Великое открытие, которому придавали огромное значение, ибо оно должно было поправить пошатнувшиеся дела Саксонского казначейства, держали в строжайшей тайне, чтобы оно ни в коем случае не вышло за пределы Альбрехтсбурга. Открытый немецким аптекарем секрет производства фарфора держался в тайне даже от приближенной ко двору короля знати.

Созданная по распоряжению Августа чрезвычайная комиссия в течение целого года дотошно изучала представленные Бетхером материалы. Как только ученые и эксперты подвели итоги спорам и подтвердили данные аптекаря Бетхера, в неприступном Альбрехтсбурге секретно была запущена фарфоровая фабрика. Вначале на фабрике работало до пятидесяти мужчин и женщин. Но с каждым днем число работников все увеличивалось.

На летней Лейпцигской ярмарке, словно гром среди ясного неба, грянула весть, которой и поверить было трудно — саксонский курфюрст и король Польши Август Сильный, для того, чтобы свергнуть многовековое владычество восточного фарфора, производит собственный фарфор и отныне грозит вытеснить с рынков Европейского континента азиатов, владеющих большими фабриками ценнейшей керамики. Крупные китайские и японские купцы повесили носы, хотя их дело еще не было проиграно.

Рыночная цена майсенского фарфора пока что была намного выше, чем на восточный фарфор, не говоря уже о более низком качестве глазировки, и выручка за него с трудом покрывала производственные расходы. Так что если резко не повысится качество продукции и не позаботиться о тщательной отделке ее форм и утончении глазировки, то Майсен никак не сможет конкурировать с Японией и Китаем не только на Европейском континенте, но и в самой Германии.

Август Сильный самолично возглавил это многообещающее дело.

Он в короткий срок расширил производство. Фарфоровая мануфактура заняла почти все помещения Альбрехтсбурга. Теперь уже в цехах работало более 800 гончаров, художников и истопников.

Иоганна Фридриха Бетхера, отца немецкого фарфора, курфюрст назначил администратором и положил ему царское жалованье. Однако администратор секретной фарфоровой фабрики все еще оставался пленником Альбрехтсбурга. Он был лишен права выхода за пределы крепости. Несчастному ученому не удалось завершить дело, ставшее для него мукой. Он вскоре умер, еще совсем молодым, в возрасте 37 лет, оставив целое поколение надежно обученных мастеров фарфорового производства.

Расположенный на скалистом берегу многоводной Эльбы Майсен мы неожиданно увидели сверху. Так вот неожиданно открывались мне в годы юности села, расположенные на зеленых склонах Верхней Рачи, когда я, одолев перевал, перед тем как сбегать вниз, садился передохнуть на камень у расшитого маками луга.

Сверху Майсен казался нам утопающей в садах деревней. Кто ходил по дорогам Западной Грузии, тот видел в окрестностях Вани и Самтредиа сколько угодно таких деревень и поселков.

По стенам окраинных домов Майсена вился посеревший от городской пыли плющ. Лиги и чинары с пожелтевшими листьями, каждой из которых было лет по 100—150, почти полностью скрывали крытые красной черепицей дома. То здесь, то там в негустом тумане прорезывались городские трубы с громоотводами, но сами корпуса не были видны из-за деревьев.

Наш автобус осторожно съехал по спуску и после нескольких сложных поворотов выбрался на улицу, мощенную уже знакомым цветным плитняком. Впереди плелся длинный, красного цвета трамвай. Хорст то и дело высовывался из кабины, разведывая дорогу — может, как-нибудь удастся обогнать медлительный трамвай. Но разве мог огромный, с дом, автобус проскочить мимо трамвая на узкой улице, по которой была проложена одна-единственная трамвайная колея, да и все движение было односторонним.

К идущей вдоль трехэтажных домов улице с правой стороны прилегал сквер, обнесенный железной решеткой, за которой шелестели высокие тенистые липы. Под каждой липой и на дорожках играли дети. Одни ковырялись в песке, другие карабкались на деревья, а те, что играли в ловитки, не догнав товарищей, капризно кривили губы. Ребятишек привели сюда из соседнего детского сада, и воспитательницы зорко следили за озорными малышами.

Хорст посадил нас на набережной Эльбы, так как на узких улицах старой части города его громоздкому автобусу невозможно было развернуться. Отливающая синевой река, которая с близкого расстояния казалась необозримой, как море, несла комья грязной ваты. Под мостом, перекинутым с одного скалистого берега на другой, Эльба протекала с приглушенным ропотом.

Человеку, стоящему на набережной, кажется, что он находится в глубоком ущелье. Неровные берега Эльбы высоки, прямо на них и построены все старые и новые кварталы Майсена.

В зеркале Эльбы отражаются перевернутые вниз головой стоящие на сваях дома с высокими крышами, длинные мосты, увенчанные крестами башни храмов, а под всем этим очутилось удивительно ясное, синее небо.

В Эльбу с гранитной скалы глядятся возвышающиеся над крышами Альбрехтсбурга четыре башни Майсенского епископального храма. Смотришему издалека человеку храм и крепость могут показаться единым зданием, хотя построены они в совершенно различных стилях.

Альбрехтсбург по внешнему виду — глухой, плоский, хмурый, как и большинство светских зданий феодальной эпохи. Зато храм как-то сразу пленяет утонченностью линий, фантастичностью форм и неповторимыми оттенками.

Это характерный для средневековья замок, и нет во всей Германии равного ему по красоте. Залы и комнаты на всех этажах, которые соединены между собой гранитной винтовой лестницей, резко отличаются друг от друга как лепкой плафонов и росписью стен, так и расположением окон и дверей, что создает причудливую игру светотени. Стиль здания — готический, однако этому строгому суровому стилю сумели придать и нежность и воздушность.

На цветном паркете банкетного зала — малой столовой — отражаются в опрокинутом виде сводчатый потолок, хрустальные люстры и старинная мебель из красного дерева. Ходишь и удивляешься: где же здесь могли стоять гончарные круги, кто осмелился в этих стенах, на этом паркете месить и лепить пусть даже благородное фарфоровое тесто? А ведь посуду и другие изделия надо было обжигать? Неужели и печи стояли здесь?

Помещения для фабричных цехов были построены только в конце XIX века и, освободившись от фарфоровой мануфактуры, несравненный Альбрехтсбург вернул себе первоначальное достоинство и привлекательность.

Длинные трехэтажные фабричные корпуса занимают целый квартал в пятистах шагах от Альбрехтсбурга, у подножья пылающей промывательными осенними красками горы в новой части города. Широкие окна всех корпусов выходят в липовую рощу.

Перед главным зданием стоит на гранитном постаменте бюст Иоганна Фридриха Бетхера. Отец немецкого фарфора задумчиво смотрит широко открытыми глазами на ворота фабрики.

В светлом вестибюле за стеклянными дверцами витрин выставлены образцы майсенской глины и искусственных примесей. Если остановиться у каждой витрины и внимательно ко всему присмотришься, то здесь ты сможешь проследить за технологическим процессом производства глазированных чашек, разрисованных изумительными цветами, и сказочно красивых кувшинов с выгнутыми шеями.

Производственный процесс состоит из двух главных частей. Первым — приготовлением фарфорового теста из майсенской глины и минералов — занимаются химики, а вторым — созданием желаемой формы, глазировкой и обжигом — скульпторы, художники, декораторы и опять же — химики.

Наверное, трудно найти на земном шаре другое такое производство, где бы столько художников и скульпторов — около тысячи человек — каждый божий день трудились бок о бок.

Все детали фарфоровых сосудов или скульптурных фигурок на фабрике делаются вручную, каждая в отдельности. Приемы их изготовления из бесформенной глины те же самые, что и 250 лет назад.

Подобно тому, как каждый дом и крепость в феодальной Германии имели свой герб, так и майсенская фарфоровая мануфактура имела свой герб или штамп на изделиях. Этот штамп выводили на скрытой части еще необожженного сосуда. Рисунок штампа претерпел множе-

ство изменений, он из века в век приобретал все более отчетливые очертания и под конец принял вид двух скрещенных мечей.

Сегодня именно по этим скрещенным мечам узнают майсенский фарфор во всех уголках земного шара.

Из цеха лепки мы прошли в музей, который занимает все четыре этажа главного корпуса. В витринах выставлены пленяющие глаз бесценные сервизы, вазы, пепельницы, люстры, скульптурные этюды, словом, все, что могут сделать из фарфора человеческие руки.

Долговязый Васек, опасливо передвигаясь по скользкому паркету, старался запечатлеть все витрины на узкой пленке своего киноаппарата. Как бы, упаси боже, не растянуться на полу и не разбить вдребезги какую-нибудь из витрин, набитую драгоценными фарфоровыми безделушками, стоимостью в несколько тысяч марок.

Молодые московские врачи, пропустив Васю вперед, от души потешались над его страхами.

Выставленные в музее изделия уникальны и неповторимы: истинный художник никогда не повторяется, и потому эти изделия (не зря Васек так осторожничал) действительно ценятся очень дорого.

Большинство экспонатов музея — собственность фабрики, и даже притронуться к ним никто не имеет права.

29

Ехать из Майсена в Дрезден нам довелось ночью. Ночь была безлунная, но дорогу освещали уличные фонари и падающий из занавешенных окон свет.

Дорога шла по берегу Эльбы прямо на юго-восток. Все это расстояние — двадцать пять километров — между двумя древними саксонскими городами — сплошная городская улица. Чужестранцу, если его заранее не предупредят, и если он не увидит хотя бы случайно дорожную надпись, трудно догадаться, где кончается Майсен и начинается Дрезден.

Дрезден — древняя столица Саксонии и резиденция курфюрстов — насчитывал до последней войны более полумиллиона жителей. Сейчас, после разрушительной войны, население его намного уменьшилось. За три месяца до окончания войны, тринадцатого февраля, на город был совершен массовый воздушный налет. Над затемненным Дрезденом той поздней ночью появилось тысяча пятьсот американских «летающих крепостей», которые начали бомбить наиболее плотно населенные районы, в частности, центр города.

Здесь не осталось дома, который не был бы охвачен пламенем. И без того узкие улицы были завалены обломками древних зданий. Был разрушен неповторимый шедевр немецкого зодчества — гордость Дрездена — Цвингер, рухнул оперный театр, огонь объял прославленную на весь мир Картинную галерею, пожаром была охвачена придворная церковь, сгорели «Итальянская деревня» и музей «Зеленые своды». Знаменитый центр уникальных памятников архитектуры, живописи и скульптуры превратился в горячую золу и пыль.

Бомбардировка продолжалась всю ночь. Перед самым рассветом над Дрезденом прошла последняя волна бомбардировщиков со смертоносным грузом под крыльями и обрушила на уже пожираемый огнем город сотни тонн металла и взрывчатки.

Этот последний налет бомбардировщиков вероятнее всего был совершенно излишним. Старый Дрезден — краса и гордость Саксонии и всей Германии — уже не существовал. Там, где прежде были улицы, бушевало пламя, к небу вздымалась горячая пыль и тучи копоти.

Укрывшиеся в глубоких подвалах, чудом уцелевшие люди только на третий день выбрались наверх, чтобы увидеть солнечный свет и разыскать близких.

Но разве можно было кого-нибудь найти среди этих развалин, разве возможно было узнать свою улицу.

Потом, когда окончилась война и на земле утвердился желанный мир, Дрезден объявил это роковое число — тринадцатое февраля — Днем национальной скорби.

В опаленной пламенем Крейцкирхе — главной церкви города — в этот день ежегодно хор мальчиков исполняет потрясающий душу своей глубиной и драматизмом «Дрезденский реквием». Реквием посвящен вечно памятным событиям той ужасной дрезденской ночи.

— Внимание, внимание, — послышался в динамике сонный голос Леонаса, — мы находимся в центре Дрездена. Прошу внимания: через несколько минут мы увидим слева Цвингер.

Я прильнул к окну, жадно разглядывая дорогу. Трудно было поверить, что ты действительно находишься в центре большого европейского города.

Машина мчалась по широкой мостовой. Ни слева, ни справа никаких домов, ни больших, ни маленьких. Лишь голое поле лежало по обеим сторонам дороги, и только вдали, за три-четыре километра, угадывались коробки многоэтажных домов.

Минут через десять дорога превратилась в залитую неоновым светом улицу. Слева тянулся канал шириной метра в три. В канале плавно текла густая вода, оmyвая железобетонные опоры какого-то длинного здания. Сперва на зеркальной поверхности тихой воды я уловил очертания одноэтажного дома из белого камня, в центре которого, покоясь на круглых колоннах, возвышалась двухъярусная башня. Дом этот ничем не походил на виденные мною раньше здания.

Это и был Цвингер.

В памяти моей глубоко запечатлелся бесконечный ряд широких сводчатых окон, опоясанный каменными перилами фасад, симметрично расположенные в простенках между окнами скульптурные фигуры и больше всего — центральная арка с куполом — Кронентор, его белые колонны и воздушные своды с присевшими на них нимфами и ангелами.

Работы по восстановлению разрушенного бомбежкой Цвингера начались сразу же после войны, когда тысячам, десяткам тысяч оставшимся без крова жителям Дрездена еще негде было преклонить голову.

Цвингер отстраивался заново. Строился — потому что Дрезден не может жить без Цвингера. Цвингер — покровительствующее божество, священная обитель каждого поколения — подымался из руин, постепенно приобретая царственный блеск.

До войны Дрезден был единым ансамблем жилых домов, дворцов, храмов и бульваров.

Для восстановления прежнего лица Дрездена нужно восстановить весь ансамбль зданий, а для этого требуется воссоздать с тщательной точностью каждую деталь того или иного здания, на которую прежде, может, и не обращали внимание. И все же никто не опустил руки. Каждому студенту Дрезденского политехнического университета задана обязательная курсовая работа — представить преподавателям или специальной комиссии полную или частичную документацию того или иного разрушенного бомбежкой дома, о котором остались только смутные воспоминания, и тем самым помочь восстановлению архитектурного облика города. Само собой разумеется, что этим занимались также опытные инженеры и архитекторы.

Римские и французские купцы, старцы-миссионеры и дипломаты, которые путешествовали по странам Востока, живописно и ярко описывают величие тбилисских дворцов позднего средневековья.

Время и беды истории уничтожили их начисто. Сейчас в столице Грузии не найдешь ни одного из этих древних дворцов.

Как неописуемо счастливы были бы мы, как наполнились бы наши сердца национальной гордостью и благодарностью, найдись среди нас энтузиасты подобно дрезденским, которые всеми способами постарались бы восстановить то, что некогда было красой Тбилиси, перетерпевшего в злопамятные времена столько разрушительных и опустошительных набегов.

30

Осматривая достопримечательности Дрездена, то и дело слышишь имя саксонского курфюрста и польского короля Августа Сильного. Властолюбивый курфюрст, покровительствующий литературе и искусству, на старости лет принял католическую веру, что дало ему возможность завладеть и польским тронem. Первенец Августа, наследник престола, пошел по стопам отца. Он также принял католичество и на площади, у слияния многих улиц, которую впоследствии назвали Театральной, велел приглашенным из Италии мастерам воздвигнуть дворцовую церковь.

Итальянские мастера, как люди иного племени и иных нравов, поселились обособленно, целиком заняв одну из сторон площади. Другие мастера, а также горожане — подданные саксонского курфюрста, почти не являлись с ними. Отсюда и произошло название этого района: «Итальянская деревня».

Напротив развалин «Итальянской деревни» находятся флигеля известной всему миру Картинной галереи. Длинное здание галереи примыкает тыловой частью своей ко двору Цвингера, который замкнут со всех четырех сторон построенными на римский лад палатами.

Строительство Картинной галереи началось в 1847 году. Руководил им сам автор проекта архитектор Готфрид Земпер. По его же проекту строили и оперный театр. Земперу не удалось до конца осуществить свой проект. Он сражался на баррикадах против монархии и после поражения революции не мог оставаться в Дрездене. Строительство галереи и оперного театра завершил сын архитектора — Манфред.

На том месте, где сейчас несколько приземистое здание галереи образует четвертую стену двора Цвингера, некогда, в связи со свадьбой наследника престола, была наспех сооружена деревянная трибуна. С этой трибуны знатные гости молодоженов смотрели на праздничные игры, устроенные дворянской молодежью во дворе Цвингера.

Жемчужина курфюрста — Цвингер — и сегодня является местом театральных и спортивных зрелищ. Здесь устраиваются многолюдные концерты кронихора, тут выступает балетная труппа Дрезденского оперного театра, устраиваются турниры шахматистов, фехтовальщиков и гимнастов.

На Театральной площади, как раз напротив не восстановленного еще оперного театра, стоит полуразрушенный дворец, построенный в свое время по римским образцам. Если верить народному преданию, этот некогда роскошный дворец, выглядящий сейчас таким жалким, курфюрст Август Сильный построил для своей прекрасной возлюбленной.

Ростом с три аршина, косая сажень в плечах, Август был могуч и душой и телом. Этого своевольного саксонского рыцаря немцы сравнивают с Петром Великим. Кстати, они были современниками. Кто знает,

может, они и встречались — молодой русский государь и саксонский курфюрст — в те времена, когда Петр бродил по городам и портам Европы.

Говорят, у Августа было триста детей. Поэтому и живет в народе предание, что каждый десятый саксонец прямой потомок Августа Сильного.

Приобретенная по указанию Августа коллекция картин стала основой прославленной Дрезденской галереи. Ее самое большое сокровище — «Сикстинская мадонна» Рафаэля и многие другие шедевры итальянской и фламандской живописи стали вечной собственностью Дрезденской галереи по милости Августа Сильного.

В последние месяцы войны, когда положение на фронтах стало безнадежным и Германия поняла, что дело окончательно проиграно, начались поиски надежного укрытия для бесценных фондов Дрезденской галереи.

Большую часть картин и других художественных ценностей спрятали в глубоких подвалах Дрездена, другую часть укрыли в неприступных крепостях Саксонской Швейцарии. Двадцать или тридцать картин отправили даже в Альбрехтсбург и Вартбург. Так же поступили и с драгоценностями «Зеленых сводов».

Ночью тринадцатого февраля много шедевров Картинной галереи погибло или потерялось, многие были сильно повреждены, однако вскоре же после окончания войны известные мастера-реставраторы художественных полотен сумели вернуть их к жизни.

В залах галереи сменяют друг друга Рафаэль и Веронезе, Боттичелли и Пальма Веккио, Тициан и Рубенс, Рембрандт и Ван Дейк, Вуверман и Лукас Кранах...

Будет кошунством, если назвать собранные в галерее божественные творения — работами. Они словно такими и родились и до того, как стали тем, чем они являются сейчас, не испытали никаких превращений. Трудно даже представить себе, что некогда каждое из этих творений существовало в природе только в виде красок. Потом пришел Рафаэль — бог, приказал краскам превратиться в то-то и то-то, и они тут же легли на холст, ожили и достигли божественного совершенства «Сикстинской мадонны».

Два или три раза в году Большой зал галереи и боковые ее салоны наполняются народом, и весь Дрезден слушает концерт, посвященный той или иной выставленной здесь картине.

Картины здесь живут так же, как и люди, они о чем-то печалятся, чему-то радуются, дышат, приспосабливаются к свету и тени, ощущают тепло и холод, и когда специалисты считают это нужным, они даже отправляются на отдых.

Скоро уже исполнится год, как на стене вместо оригинала «Сикстинской мадонны» висит копия, сделанная рукой великого мастера. Подлинная мадонна утомилась и сейчас отдыхает. Она только через год пожалует в этот празднично освещенный зал, и в тот счастливый день здесь непременно будет дан концерт в честь непорочной, чистейшей богородицы.

31

Рано утром мы направились в Саксонскую Швейцарию. Дорога вновь следовала за полноводной Эльбой, только теперь она шла вверх, в противоположном Майсену направлении.

Мы ехали юго-восточной окраиной Дрездена, все реже встречались дома с высокими крышами из красной черепицы, с огородами и

садами на усадьбах. Осталась позади расположенная за Эльбой старинная крепость Пильниц, которая с этого берега казалась белым кораблем, бросившим якорь посередине реки.

Мы проехали гнездящиеся в фруктовых садах деревни, миновали зеленую лужайку, и дорога вырвалась на простор. И вновь вокруг нас — необозримые поля сахарной свеклы. Вдали, на юго-востоке, почти на самом краю неба, виднелись окутанные туманной дымкой синие горы. Мы проехали одну за другой последние саксонские деревни, покрутились по извилистым улицам маленького городка и снова оказались в открытом поле.

Дорога шла все вверх и вверх. Вскоре потянулись будто связанные между собой деревушки, зеленые дворы, пестрые коровы, пахучие стога сена.

На смену полям вдруг пришел сосновый лес. Это были поистине корабельные, мачтовые сосны — прямые, высокие, одинаковой толщины от основания до макушки. Кроны сосен сомкнулись над нами, и стало почти темно. Колеса автобуса с тихим шелестом скользили по аккуратным уложенным гранитным плитам дороги.

В стороне от дороги, в густом сосняке, я увидел деревенских ребятишек в красно-желтых одеждах. На согнутых руках у них висели плетеные корзиночки. Видимо, они собирали здесь, в лесу, грибы. Ребятишки с любопытством смотрели на путников, мол, что это за люди...

Мы покинули машину и прошли еще шагов двести. Дорога уткнулась в высокий каменный барьер, и издали могло показаться, что за ним что-то скрывается. Движимый любопытством, я первый подбежал к барьеру и от неожиданности застыл на месте, словно у меня одеревенели ноги. Я стоял на самом краю отвесной скалы, расколотой дождевыми потоками, ветром, землетрясениями. Внизу, под скалой, между обнаженными ребрами зеленого ущелья спокойно катила свои воды широкая река.

Я узнал. Это была все та же Эльба. Мы сделали большой крюк и вновь в Бастайских горах оказались над ней.

С этой головокружительной высоты, с вершины вздыбленной в небо скалы мне хорошо было видно, как плывут по Эльбе белые корабли речной флотилии, нахально пересекают им дорогу озорные парусные лодки и остроносые катера, а корабли спокойно, неторопливо бороздят словно застывшую на одном месте воду.

Сюда, чтобы отдохнуть и уединиться на лоне природы, приезжают не только немцы, но и гости из далеких стран. Для этого и проложена сюда дорога, для этого и плавает по величаво спокойной реке «Белая флотилия».

На другом берегу Эльбы я заметил небольшой, укрывшийся в скалах вокзал. На сверкающих рельсах стояли товарные поезда. Черные, как жуки, паровозы, прицепленные то ли к хвосту, то ли к голове состава, были окутаны облаками белесого пара.

Я спустился вниз по проторенной кем-то на страшной крутизне тропинке. Справа, сквозь просветы трещин в скале изредка мелькала Эльба, но сделаешь шаг-другой, и она снова исчезала, пряталась от нас.

Как все же стремится человек к бессмертию! Бродящий по Бастайским скалам человек повсюду, на каждом шагу, в пещерах, в ущельях, на отвесных скалах оставляет надписи — мол, эту неповторимую прелесть природы, этот изумительный ее уголок первым открыл я. Здесь встречаются и странные надписи, оставленные саксонскими старцами XVIII века. Старцы-отшельники действительно пришли сюда в давние

времена и даже хотели превратить Бастайские скалы в святое место. Однако никто не считает этих саксонских старцев первооткрывателями строгой красоты Бастаи. Оказывается, еще до них здесь побывали другие люди — чешские и венгерские художники, которые рисовали с натуры эти невиданной красоты пейзажи.

Окрестности Бастаи, особенно правый берег Эльбы, были заселены очень поздно. Эти скалистые горы, овраги и ущелья были богаты зверьем и птицей — страстному охотнику здесь было раздолье. Изредка пастухи из долины поднимали сюда, на горные пастбища, свои стада. Словом, не так уж часто в этих местах появлялся человек.

Говорят, что однажды курфюрст Август Сильный и прусский кайзер охотились в лесах Саксонской Швейцарии. Завистливый кайзер, только и думающий о том, как бы отхватить у кого-нибудь лакомый кусок, был гостем известного своей широкой щедростью курфюрста.

Во время охоты монархов застигла ночь, но прежде чем удалиться в свои шатры, они отведали сочного оленьего шашлыка, запивая его старинным бургундским. А лучшего повода, чтобы истребить немалые запасы этого вина, и не придумаешь.

Оба монарха скоро захмелели. Повеселевший курфюрст Август указал гостю на лысую вершину за Эльбой и сказал: поскольку ты мой любимый друг, то дарю тебе эту гору.

Этот поступок Августа был неумным и недальновидным. Овладей ненасытный кайзер той голой горой, он бы тут же построил на ней крепость и, забыв о сердечной дружбе, заставил бы трепетать не только Дрезден, но и всю Саксонию.

Наутро, когда улетучился хмель и все отрезвели, недальновидного курфюрста выручил придворный шут. Он предстал перед кайзером и от имени курфюрста сказал: «Вы, конечно, помните, ваше величество, что вчера была подарена вам вон та голая гора. Соизвольте приказать кому-нибудь сегодня же вырыть ее и перенести в ваши прусские владения, ибо, как вам известно, она стоит сейчас на саксонской земле».

Окончание следует

Джон ЧИВЕР

П Л О В Е Ц

Р А С С К А З

Перевод с английского Т. Литвиновой

Был летний воскресный день, один из тех дней, когда повсюду только и слышится: «Вчера я слишком много выпил». Фразу эту произносят шепотом прихожане, выходя из церкви, а в ризнице, снимая с себя облачение, вторит им священник. Она раздаётся и на гольфовом поле, и на теннисных кортах, и в заповеднике, где сам руководитель кружка по изучению природы страдает от жестокого похмелья.

— Вчера я слишком много выпил, — сказал Доналд Уэстерхейзи, сидя на бортике своего плавательного бассейна.

— Все мы слишком много выпили, — сказала Люсинда Меррилл.

— А все — вино! — подтвердила Хэлен Уэстерхейзи. — Вчера я слишком много выпила кларета.

День был великолепный. В бассейне, наполнявшемся из артезианского колодца, богатого содержанием железа, поблескивала бледно-зеленая вода. Где-то высоко в небе, в западной его части, нависла громада кучевых облаков; она так походила на город, увиденный путешественником с носа корабля, входящего в гавань, что невольно казалось, будто у него есть и название, что-нибудь вроде Лисабона или Хеккенсена.

Солнце припекало. Нэдди Меррилл сидел, опустив одну руку в зеленую воду и держа стакан с джином в другой. Несмотря на почти юношескую стройность фигуры, он был уже немолод — впрочем, не далее как этим утром он прокатился вниз на перилах и, вдыхая доносившийся из столовой запах кофе, шлепнул стоявшую на столике в холле Афродиту по ее бронзовому заду. Нэдди можно было бы сравнить с летним днем — с его последними предзакатными часами. И хотя при нем не было ни теннисной ракетки, ни сумки из чертовой кожи, от всего его облика веяло спортом, силой и теплотой, ласковой природой. Он только что вышел из воды и дышал шумно и глубоко, словно хотел вобрать в свои легкие все очарование этой минуты —

этот солнечный жар и это острое чувство физического благополучия. Милых в восьми отсюда, в Буллет-парке, находился его дом, где его четыре красавицы-дочери по всей вероятности только что встали из-за стола после ленча и отправились на теннисную площадку. Нэдди вдруг пришла в голову отличная мысль: что если, — сделав совсем небольшой крюк на запад, — попробовать добраться до своего дома вплавь?

Непонятно, отчего Нэдди так обрадовался этой мысли, — ведь он, казалось, был свободным человеком и не нуждался в постоянной утехе узника — мечте о побеге! Мысленным взором он уже представил себе цепь плавательных бассейнов, как бы подземный ручей, протекающий через всю округу. Он сделал открытие, вклад в современную географическую науку. Он назовет этот ручей Люсиндой, в честь жены. Нэд не был ни чудачком, ни шутом, но он раз навсегда решил быть оригиналом, и в душе его смутно рисовался скромный образ человека, овеванного легендой. Такой прелестный летний день — он непременно его отметит, отпразднует путешествием вплавь!

Скинув висевший на плечах свитер, Нэд нырнул в бассейн, — он питал безоговорочное презрение к тем, кто не бросался в воду опрометью, — и поплыл кролем, делая короткие отчетливые гребки — по два, а то и по четыре гребка на вдох, и невольно отсчитывая про себя: «раз-два, раз-два» в лад ритмичной судороге ног. Этот стиль не очень то годился для больших дистанций, но у бассейнового плавания свои законы, и в кругу, к которому принадлежал Нэд, господствовал кроль. Объятия светло-зеленой воды и ее поддержка доставляла Нэду больше чем блаженство — ощущение возврата в свое естественное состояние. Он с удовольствием скинул бы трусы, но в путешествие, которое он задумал, нельзя было пускаться нагилом. Доплыв до

конца бассейна, он вскарабкался на борт, — ступенек он не признавал, — и побежал по газону. Люсинда его окликнула, и он ей ответил, что отправляется домой вплавь.

Несмотря на то, что карта затейного путешествия была начертана всего лишь в его памяти или, вернее, в воображении, Нэд отчетливо представлял себе свой маршрут. Вначале предстояло пройти участки Грехэмов, Хаммеров, Лиеров, Хаулендов и Кросскапов. Затем — перейдя Дитмар-стрит, пройти участок Банкеров, потом небольшой кусок суши, и — опять бассейны: Леви, Уэлчера, общественный бассейн в Ланкастере, бассейны Халлоранов, Саксов, Бисвангеров, Шерли Абботт, Галмартинов и Клайдов. День был чудесен, и Нэду казалось особой благодатью, милостью судьбы то, что он живет в мире, столь щедро снабженном водою. На душе у него было легко, и ноги его резво бежали по траве. Он чувствовал себя пилигримом, первооткрывателем, человеком особой судьбы. Он знал, что на всем протяжении этого странствия он будет встречать друзей, ибо берега «Люсинды» заселены дружелюбными племенами.

Нэд перешагнул через изгородь, отделяющую земли Уэстерхейзи от грехэмовских владений, прошел под цветущими ветвями яблонь, мимо сарая с насосом и фильтром, и вышел к бассейну.

— Да ведь это Недди, — воскликнула миссис Грехэм. — Какой приятный сюрприз! Я все утро пыталась поймать вас по телефону. Дайте-ка я вам чего-нибудь плесну.

Он понял, что ему, как завязтому путешественнику, придется пустить в ход тонкую дипломатию, чтобы, не оскорбляя нравов и обычаев гостеприимных туземцев, своемерно от них вырваться. Он боялся вызвать недоумение у Грехэмов, показаться им невежей, но, с другой стороны, ему ведь надо идти — вперед, вперед! Проплыв бассейн с одного конца на другой, Нэд вылез и сел загорать с хозяевами. Но вот минуты через три к Грехэмам подъехали две машины из Коннектикута, и обе — до отказа набиты знакомыми. Под бурные взаимные приветствия Нэду удалось незаметно ускользнуть. Он обошел дом Грехэмов с фасада, перешагнул колючую изгородь и, миновав пустырь, очутился возле хаммеровского бассейна. Миссис Хаммер вошла со своими розами. Подняв на минуту голову, она увидела, что кто-то проплыл по ее бассейну, но не узнала пловца. Лиеры сидели в гостиной и слышали, как кто-то плещется в их бассейне. Хаулендов и Кросскапов не было дома. Нэд перешел Дитмар-стрит и направился к Банкерам, откуда — даже на таком далеком расстоянии — доносились звуки веселья.

Говор и смех, отраженные водою, казалось, из и оставались взвешенными в воздухе. Бассейн Банкеров был устроен на возвышении, и Нэд поднялся по ступенькам на террасу, где расположилась вся компания человек в двадцать пять или тридцать. Никто не купался, кроме Расти Тауэрза, колыхавшегося на резиновом плоту. О милые, о пышные берега «Люсинды»! Мужчины и женщины, не ведающие нужды, собираются у ее бирюзовых вод, и официантки в белых куртках обносят их джином прямо со льда. Над головой, делая круг за кругом, — еще и еще! — с упоением ребенка, качающегося на качелях, висит красный учебный самолет. Нэд почувствовал такую острую любовь к этой сцене, такую щемящую нежность к ее участникам, что ему захотелось погладить все это, любимое, рукой.

Где-то вдали гремел гром.

Инид Банкер шумно приветствовала Нэда.

— Нет, вы только посмотрите, кто пришел! — взвизгнула она. — Какой приятный сюрприз! Я чуть не умерла от огорчения, когда Люсинда мне сказала, что вы не придете...

Инид протиснулася к Нэду сквозь толпу и, когда они кончили целоваться, повела его к стойке. Путь туда преграждала семь или восемь женщин, которых надо было перецеловать, и примерно столько же мужчин, и с каждым из них надо было обменяться рукопожатием. Буфетчик, — его Нэд видел по крайней мере раз сто на сборищах подобного рода, — с улыбочкой протянул ему стакан джин-коктейля. Нэд постоял с минуту возле стойки, стараясь не ввязываться в разговор. Заметив, что ему угрожает окружение, он нырнул в воду и поплыл, держась поближе к бортику, чтобы не задеть невзначай надувной матрасик Расти. Выйдя из бассейна, он обошел стороной Томлинсонов, ослепительно улыбувшийся им на ходу. Мелкий гравий садовой дорожки больно впиался в подошвы ног, но в конце концов путешественник должен быть готовым и к худшим неприятностям.

Гости держались кучкой возле бассейна. Влажный и сверкающий звук их голосов звучал все глуше, а голос диктора из банковской кухни, где кто-то слушал радиопередачу с бейсбольного матча, — все громче и членораздельнее. Воскресный день перевалил за половину. Пробираясь между машинами, в которых приехали гости Банкеров, Нэд вышел на Эйлуайвз-лейн. Он немного стеснялся появляться на дороге в одних трусах; впрочем, движения не было, и он спокойно прошел этот маленький кусок до особняка Леви, где красовалась надпись: «Частные владения; посторонних просят не ходить» и высился почтовый ящик с круглым отверстием для

бандеролей газеты «Нью-Йорк таймс». Она и двери большого дома были распахнуты, но кругом царил тишина. Нэд обошел дом и спустился к бассейну, где обнаружил следы недавнего пребывания семейства Леви: у глубокого конца бассейна, в купальне, вернее, длинной беседке, увешанной японскими фонарями, на столе были расставлены бутылки, стаканы и тарелки с фисташками. Проплыв бассейн в длину, Нэд налил себе в один из стаканов какой-то жидкости. Это был то ли четвертый, то ли пятый стакан, между тем как он еще не проплыл и половины «Люсинды». Нэд чувствовал себя немного усталым и очень чистым; он был доволен — как хорошо быть одному, и вообще — как хорошо!

Приближалась гроза. Город из кучевых облаков поднялся еще выше, небо потемнело. Где-то прогремел гром. Красный самолет все еще кружил в небе, и казалось, вот-вот послышится радостный смех летчика, наслаждающегося вечерним днем. Но раздался еще один раскат грома, и самолет пошел на посадку. Где-то свистнул паровоз, и Нэд спохватился: который час? Пятый, шестой? Он представил себе платформу и людей, ожидающих местного поезда; официанта в смокинге, скрытом под плащом, карлика с цветами, обернутыми в газету, и женщину с заплаканным лицом. Кругом заметно и вдруг потемнело; наступила та минута, когда песня безмозглых птиц в вышине превращается в явное пророчество неминуемой бури. Где-то позади, с вершины дуба, раздался тонкий шум льющейся воды — словно кто-то открыл кран. Затем и все остальные деревья зашумели, как фонтаны.

Отчего он так любит бурю? Почему он испытывает волнение всякий раз, как дверь на улицу распахивается настежь и к нему по лестнице грубо врывается ветер пополам с дождем? Почему такая простая процедура, как закрывание окон в старом доме, ни с того ни с сего становится делом первостепенной важности? Отчего его сердце отзывается неизменным восторгом на первые влажные звуки надвигающейся бури, словно они несут ему радость, предвестие счастья? Где-то что-то хрюснуло, запахло кордитом, и дождь пошел хлестать по японским фонарикам, купленным миссис Леви в Киото в позапрошлом году. Или это было еще раньше, три года назад?

Нэд переждал грозу в беседке. После грозы похолодало, и он немного озяб. Ветер сорвал с клена красные и желтые листья и разбросал их кругом — по траве и воде. Была всего середина лета и, очевидно, это было просто больное дерево, — но отчего же у Нэда сжалось сердце при этом напоминании об осени? Он расправил плечи, осушил стакан и отправился дальше, к бассейну Уэлчеров.

Путь к нему лежал через небольшой открытый манеж, устроенный Пастернаками, которые увлекались верховой ездой. Манеж зарос травой, барьеры были разобраны. Быть может, Пастерны распродали своих лошадей или просто временно поместили их куда-нибудь в конюшни, а сами уехали на лето? Ах, да, ведь кто-то говорил ему что-то такое о Пастернаках и об их лошадях — но он не мог припомнить, что именно, — и поспедал дальше босиком по мокрой траве. В бассейне Уэлчеров вода была спущена.

Это выпадение одного из звеньев общеводной цепи огорчило Нэда сверх всякой меры; он чувствовал себя в положении изыскателя, отправившегося на розыски могучего потока и нашедшего вместо него высохшее русло. Он был расстроен и растерян. Люди уезжали на лето — это в порядке вещей, — но зачем им понадобилось спускать воду в бассейне? В том, что Уэлчеры уехали — сомнений быть не могло; бассейны принадлежности сложены в кучу и накрыты брезентом, купальня на замке; окна в доме закрыты. Обойдя кругом, он обнаружил на фасаде дощечку с надписью: «Продается». Постоите, когда же он виделся с Уэлчером в последний раз? Вернее, когда они с Люсиндой последний раз отклонили приглашение к обеду? Ему казалось, что с тех пор прошло многим больше недели. Неужели он потерял память? Или, быть может, он так хорошо вымуштровал ее, приучив отбрасывать все неприятное, что уже потерял всякое представление о реальности?

Где-то неподалеку играли в теннис. Упругая песня мяча оживила его, развела охватившие было его неясные предчувствия и придала сил продолжать свой путь, невзирая на холод и на посеревшее небо. Ведь это его день, в который Нэдди Меррилл прошел всю округу впылав! Славный, памятный день! И Нэд настроился на самый трудный этап своего путешествия.

Если бы вы в тот вечер совершали воскресную прогулку на машине, то непременно увидели бы Нэда на обочине шоссе № 424, где он стоял полууголый, выжидая перерыва в потоке машин. Кто он? — гадали бы вы. — Жертва бандитского нападения или автомобильной катастрофы? Или, быть может, просто безумец? Одиноким и жалким, мишень для острот и шуток, которые обрушивались на него из проезжавших мимо машин, он стоял босиком среди тряпья, жестянок из-под пива и обрывков автомобильных покрышек — всего этого мусора, оседающего по краям проезжих дорог. Замышляя свое странствие, он знал, что ему предстоит этот переход. И все-таки реальность его ошеломила — эти вереницы автомобилей в этом меркнувшем легнем свете...



Кто-то запустил в него жестяной изпод пива — над ним издевались все, кому не лень, и он ничего не мог противопоставить своим оскорбителям — ни чувством собственного достоинства, ни хотя бы чувством юмора. Можно, конечно, вернуться к мистеру и миссис Уэстерхейзи, туда, где на борту бледно-зеленого бассейна грелась на солнце Люсинда. Он ведь не давал никому ни клятв, ни обязательств и даже тайно, про себя, не произносил никакого обета. Так отчего же он, всю жизнь ставивший здравый смысл выше человеческого упорства, — отчего он теперь не мог повернуть назад? Отчего решил продолжать свое путешествие во что бы то ни стало, даже ценою жизни? Ведь в конце концов это была всего лишь шутка, выдумка, — как же случилось, что простое дручество вылилось вдруг в серьезное, важное дело?

Он не мог возвратиться назад, не мог даже восстановить в памяти точный оттенок воды в бассейне Уэстерхейзи, не мог вспомнить, как пытался вобрать в свои легкие все компоненты прекрасного летнего дня, забыл и спокойные голоса друзей, твердящих на все лады, что они вчера слишком много выпили. За какой-то час с небольшим он прошел расстояние, сделавшее возврат невозможным.

Воспользовавшись тем, что одна из машин — ею правил старик — двигалась со скоростью пятнадцати миль в час, Нэд дошел до зеленой полоски травы, разделявшей дорогу. Здесь он подвергся глумлению тех, кто ехал с юга на север. Впрочем, минут через десять-пятнадцать ему удалось перебраться на другую сторону. Теперь надо было пройти небольшой кусок до поселка Ланкастер, на окраине которого размещался спортивный центр с площадками для гандбола и общественным бассейном.

Вода здесь, так же, как и у Банкеров, отражала человеческие голоса, создавая ту же иллюзию сверканья и взвешенности звуков, но сами голоса звучали громче, резче, пронзительнее. Суровая дисциплина царила на многолюдной территории бассейна. У ворот висело объявление: «Пользующиеся бассейном обязаны: перед входом в воду принять душ, вымыть ноги в ножной ванне и иметь при себе опознавательный жетон». Нэд принял душ и ополоснул ноги в непрозрачном едком растворе. Запах хлора ударил ему в нос, когда он подошел к бассейну, напоминающему по форме кухонную раковину. Двое спасателей, каждый в своей башенке, через равные промежутки времени свистели в полицейские свистки и при помощи микрофонов оскорбляли плавающих. Нэди с тоской вспомнил банкеровский бирюзовый бассейн; опускаясь в мутные воды общественного бассейна, он чувствовал, что подвергается риску смешаться с тол-

пой, потерять свою отдельность, свою благополучность, свой шарм. Но тут же он напомнил себе, что он исследователь и пилигрим, что он просто-напросто попал в застоявшуюся заводь, небольшой омут в изгибе «Люсинды». Скорчив брезгливую гримасу, он нырнул в хлорированную жижу и поплыл. Но во избежание столкновений не опускал лица в воду. Это, впрочем, не помогло — его окатывали брызгами, поминутно толкали, лягали. У мелкого конца бассейна его настигли голоса спасателей.

— Эй, кто там без жетона, выходи! — кричали оба.

Он вышел — никто за ним не гнался, — беспрепятственно прошел сквозь густой аромат хлора, смешанного с испарениями косметических кремов, вышел с территории бассейна за сетку, миновал площадки для гандбола и, перейдя через дорогу, попал в парк, принадлежащий Хэллоранам, со стороны лесистой его части. Лес не был очищен от бурелома, и Нэд поминутно накалывал ноги, оступался, пока не достигнул газона и подстриженной буковой ограды, окружавшей бассейн.

Нэд и Люсинда дружили с Хэллоранами. Это были пожилые и страшно богатые люди; они были ярыми реформаторами и, по-видимому, упивались сознанием того, что их подозревают в принадлежности к коммунистической партии. Разумеется, они на самом деле никакими коммунистами не были, но когда кто-нибудь — а такие находились! — принимался обвинять их в антигосударственной деятельности, они испытывали приятное волнение и гордость.

Буковая ограда уже начала желтеть — совсем как тот клен на участке Леви, — подумал Нэд. Чтобы предупредить Хэллоранов о своем приближении, он дважды крикнул: «Хеллоу!». Исходя из принципов, которых — сколько ему ни пытались разъяснить — он так и не мог понять, Хэллораны отрицали необходимость купальных костюмов. А объяснять, собственно, было нечего: принципиальное бесстыдство было всего-навсего одним из проявлений их неистовой страсти к реформе, не знающей никаких компромиссов. Перед тем, как войти в проход, оставленный в живой изгороди, Нэд снял трусы — из вежливости.

Мистер Хэллоран вычерпывал листья бука из бассейна. Миссис Хэллоран, сидя, полная женщина со спокойным и ясным лицом, читала «Таймс». Она ничуть не удивилась его приходу и даже как будто обрадовалась. Их бассейн — прямоугольник, выложенный нетесаным камнем, — пилился от естественного ручья. У них не было ни насосов, ни фильтра, и вода в бассейне была того же золотисто-матового цвета, что и в ручье.

— Я решил пересечь нашу округу вплавь, — сообщил Нэд.

— Да что вы? — воскликнула миссис Хэллоран. — Разве это возможно?

— Да вот я проделал весь путь сюда от Уэстерхейзи. — ответил Нэд. — Мили четыре, наверное, отмахал.

Оставив трусы у глубокого конца бассейна, он прошел вдоль борта к мелкому и проплыл назад. Вылезая из воды, он услышал голос миссис Хэллоран.

— Мы так огорчились, Нэди, когда узнали о вашей беде, — говорила она.

— О какой беде? — переспросил он. — Я не знаю, о чем вы говорите.

— Но я слышала, что вам пришлось продать свой дом и что бедные девочки...

— Не припомню, чтобы я что-нибудь продавал, а что касается девочек, то они сидят дома.

— Ну да, ну да, — вздохнула миссис Хэллоран. — Разумеется...

И от звука ее голоса в воздухе разлилась не по-летнему меланхолическая нота.

— Спасибо за водичку. — бодро сказал Нэд. — Я поплыл дальше.

— Счастливого пути, — пожелала ему миссис Хэллоран.

За изгородью он снова натянул трусы и, застегивая их, обнаружил, что они ему стали свободны — неужели за такой короткий срок он успел похудеть? Нэд продрог и устал, и голые Хэллораны с их темным бассейном оставили в нем тягостное впечатление. Мог ли он подумать утром, когда съезжал вниз по перилам, или позднее, когда грелся в лучах полуденного солнца возле бассейна Уэстерхейзи, что это долгое плавание окажется ему не по силам? Руки его ныли, ноги казались резиновыми и болели в суставах. Неприятнее всего был этот холод, пронзавший его до мозга костей, и ощущение, что ему уже никогда не согреться. Кругом него ложились листья, откуда-то потянуло дымком. Но кто же в это время года топит камин?

Ужасно хотелось выпить чего-нибудь. Один глоток согрел бы его, дал бы сил для последнего рывка и вернул бы энтузиазм, который он испытывал вначале, когда ему только пришла в голову эта дерзкая и оригинальная мысль — пересечь вплавь всю округу. Пловцы, переплывая Ламанш, подкрепляются бренди. Вот и ему надо бы что-нибудь принять для поднятия тонуса. Перейдя газон, расстилающийся перед домом Хэллоранов, он спустился по тропинке вниз, к домику, который они выстроили для своей единственной дочери Хэлен и её мужа Эрика Сакс. У Саксов был свой бассейн, поменьше, и там он их обонх и застал.

— Ах, Нэди! — воскликнула Хэлен.

— Вы, верно, завтракали у мамы?

— Я... не то, чтобы... — сказал Нэд.

— Впрочем, я немного с ними поси-

дел. — Он не стал уточнять. — Простите, что я врываюсь к вам без предупреждения, но дело в том, что я немного простыл и подумал, что, быть может, я у вас могу глотнуть чего-нибудь согревающего.

— Ах, какая жалость! — воскликнула Хэлен. — Я бы с удовольствием, но вот уже три года, с тех самых пор, как Эрику сделали операцию, мы не держим в доме ничего спиртного.

Как странно! Неужели он и впрямь потерял память? Или это все то же умение скрывать от себя неприятные истины заставило его забыть, что дом его продан, дети в беде, а близкий друг опасно болен?

Его взгляд, задержавшись немного на лице Эрика, скользнул вниз, к его животу, на котором красовались три бледных рубца, — один покороче, а другие два чуть ли не в целый фут длиною. А на месте, где должен был быть пупок — была гладкая кожа. Нэди подумал о предрачевном часе, когда рука машинально производит инвентаризацию даров, которыми бог награждает человека, — как странно, подумал он, должно быть ей шарить по животу, лишенному этого звена в преемственной цепи, этой единственной памяти, оставшейся нам от нашего вступления в мир!

— А вы зайдите к Бисвенгерам, — продолжала Хэлен, — они будут рады вас угостить. У них сейчас происходит, должно быть, нечто грандиозное. Слышите?

И она закинула голову, прислушиваясь. Через дорогу, через газоны, через сады, луга и рощи до его ушей донесся знакомый сверкающий шум человеческих голосов у воды.

— Ну что же, — сказал он. — Пойду помочусь дальше.

Чувство, что он уже не волен отказать от избранного им способа передвижения, прочно в нем укоренилось. И он снова нырнул в воду и кое-как, захлебываясь и с трудом удерживаясь на поверхности воды, доплыл до конца бассейна.

— Мы с Люсиндой ужасно хотим вас видеть, — крикнул он через плечо, вылезая.

Он пошел лугами на звук веселых голосов, доносившихся от Бисвенгеров. Конечно, они ему обрадуются, они будут счастливы угостить его стаканчиком виски — да что там! — они будут считать, что им крупно повезло! Каждые три месяца Бисвенгеры присылали им с Люсиндой приглашение на обед, оповещая их о готовящемся событии заранее, недель за шесть, и каждый раз Меррилла приглашение отклоняли, а они продолжали их приглашать, упорно не понимая, что сущность общества, в котором они живут, заключается в его

негибкости и недемократичности. Бисвенгеры не принадлежали к кругу, в который входил Нэд, они даже не были в списке лиц, которым Люсинда рассылала рождественские поздравления. Они обсуждали за коктейлями цены, за званым обедом обменивались сведениями о курсе акций на бирже, а после обеда позволяли себе рассказывать сальные анекдоты при женщинах. Нэд шел к ним со смешанным чувством безразличия, снисхождения и некоторой неловкости — было уже темно, а ведь сейчас стояла полоса самых долгих дней: следовательно, в самом деле уже поздно!

У Бисвенгеров было многолюдно и шумно. Грейс Бисвенгер имела обыкновение приглашать кого попало — и глазника, и ветеринара, и агента по недвижимому имуществу, и зубного врача. В бассейне никто не плавал, и вода уже по-зимнему поблескивала в сумерках. Нэд направился прямо к стойке. Грейс Бисвенгер пошла к нему навстречу, но с видом не столько радушным, сколько воинственным.

— Ну вот, — громко объявила она, — теперь можно считать, что все в сборе. Вплоть до непрошенных гостей.

Он не воспринял, впрочем, это как публичное оскорбление — от неё-то! — и даже не поморщился.

— В качестве непрошеного гостя, — вежливо осведомился он, — могу ли я рассчитывать на угощение?

— О, не стесняйтесь, — отрезала она и повернулась к нему спиной. Он подошел к стойке и попросил стакан виски. Буфетчик налил ему стакан и отвернулся. В мире, в котором жил Нэд, общественное положение определяется обращением с ним буфетчиков и официантов, и лакейская дерзость означала, что он в самом деле стоит на более низкой ступени общественной лестницы, чем полагал. Впрочем, быть может, этот буфетчик просто-напросто был новичком, и поэтому не знал, кто такой Нэд.

За спиной у Нэда послышался голос Грейс.

— Понимаете, они разорились вдруг, в один день, — рассказывала она кому-то. — Они живут на одном жалованье... и вот представьте себе, в одно прекрасное воскресенье он вваливается к нам и просит пять тысяч взаймы!..

Вечно-то она о деньгах! Это же хуже, чем есть горошек с ножа. Нэд нырнул в воду, проплыл бассейн и отправился дальше.

Следующий бассейн на его пути — пред-предпоследний — принадлежал его бывшей любовнице, Шерли Абботт. Вот где он залечит раны, нанесенные ему у Бисвенгеров! Любовь, вернее любовная возня — вот эликсир, целительный бальзам, пилюлька в яркой облатке, которая

возвратит упругость его походке и радость душе. Он крутил с ней роман, постоите, когда же это было? Неделю назад или месяц? Или, быть может, в прошлом году? Инициатива разрыва исходила от него, и хозяином положения, следовательно, был он. Проходя в ворота, ему казалось, что он вступает в собственные владения, ибо любовник, — тем более незаконный, — пользуется собственностью своей возлюбленной с таким сознанием своих прав, о каком законный супруг может только мечтать.

Шерли сидела при свете электричества на краю лазурно-голубой воды, и волосы её отливали медью. Однако вид её почему-то не вызвал в нем глубинных воспоминаний. Впрочем, роман был не слишком серьезный, хоть она и проливала слезы, когда он объявил ей о своем решении расстаться.

Увидев его, она как будто смутилась. Не дай бог опять, бедняжка, заплачет!

— Ты зачем сюда пришел? — спросила она.

— Я решил пройти нашу округу вплавь.

— Господи! Когда же ты, наконец, повзрослеешь?

— А что такое?

— А то, что если ты пришел за деньгами, то я тебе не дам больше ни цента.

— Ну, положим. Но стаканчиком виски ты меня можешь угостить?

— Могу, но не хочу. Я не одна.

— Ну, что ж, я поплыв дальше.

Он нырнул в ее бассейн и проплыл его до конца, но когда попытался вскарабкаться на бортик, оказалось, что у него не осталось больше силы в руках и он — уже шагом, а не вплавь, — добрался до лесенки и поднялся по ступенькам. Обернувшись через плечо, он увидел фигуру молодого человека в залитой светом купальне.

Темный газон источал аромат каких-то осенних цветов — то ли ноготков, то ли хризантем. Запах был сильный, как при утечке газа. Он закинул голову. В небе зажглись звезды — но откуда взялись в нем Андромеда, Цефей и Кассиопея? Куда девались летние созвездия? Нэд заплакал.

Быть может, это были первые слезы за всю его сознательную жизнь, и уж во всяком случае таким несчастным, озябшим, усталым и растерянным он чувствовал себя впервые. Он не мог понять, отчего был так груб с ним буфетчик, отчего так грубо с ним обошлась любовница, совсем еще недавно стоявшая перед ним на коленях и обливавшая его ноги слезами?

Он слишком долго плыл, слишком долго находился в воде, и от всей этой сырости у него ципало в носу и в гортани. Стаканчик спиртного, общество и сухая, теплая одежда — вот что ему было нужно! Ему было достаточно пе-

ресечь дорогу, чтобы очутиться дома, но вместо этого он свернул в сторону и поплелся к бассейну Гилмартинов. Здесь он впервые, вместо того, чтобы нырнуть с бортика, опустился в воду по лесенке и поплыл не кролем, а на боку, загребая неровным, бессильным гребком, которому его, должно быть, кто-то выучил еще в детстве. Превозмогая усталость, он дотащился до Клайдов и прошел их бассейн вброд, придерживаясь рукой за бортик и то и дело останавливаясь, чтобы передохнуть. Он вытащил свое тело из воды, подтягивая его со ступеньки на ступеньку, и пошел дальше, не зная, хватит ли у него сил дойти до дому. Он совершил то, что задумал, прошел всю округу вплавь, но усталость притупила его восприятие, и он не испытывал никакого торжества. Наконец, сутулясь и хватаясь за столбы у ворот, он завернул к собственному дому.

В доме было тихо. Быть может, Лю-

синда осталась ужинать у миссис Уэс-тергейзи? А девочки к ней присоединились или поехали куда-нибудь сами? Но ведь они сегодня, как всегда по воскресеньям, решили никуда не ездить, а проводить вечер вместе дома!

Он хотел было открыть гараж, посмотреть, какие машины остались, какие в разъезде. Но ворота в гараж были на замке, а на руках у него осталась ржавчина. Водосточный желоб, сорванный бурей, свисал, как обрывок зонта, над парадной дверью. «Утром надо будет поправить», — подумал Нэд. Дверь тоже оказалась запертой, и он подумал, что это, должно быть, дура-горничная или дура-кухарка захлопнула её, уходя.

И вдруг он вспомнил, что у них давно уже нет ни кухарки, ни горничной. Он стал кричать, стучать по двери, дурачить по ней кулаками, пытался высадить её плечом, потом заглянул в окно, в одно, в другое — и увидел, что дом совсем пустой.

Хроника

ПОСВЯЩАЕТСЯ РУСТАВЕЛИ

Как большой национальный праздник готовятся отметить трудящиеся Грузии 800-летие со дня рождения Шота Руставели.

В Юго-Осетии состоялось заседание юбилейной комиссии по подготовке проведения юбилея в автономной республике. Готовится научная сессия в Цхинвальском педагогическом институте и специальная юбилейная выставка в Государственном музее Юго-Осетии. Писатель Бестаев работает над переводом на осетинский язык поэмы «Витязя в тигровой шкуре». В Квасском рудоуправлении, в Ередвском и Тамаршенском совхозах прочтены лекции о жизни великого поэта и его эпохе.

Работники Государственного музея Аджарии организовали выставку фотоиллюстраций, связанную с жизнью и творчеством Шота Руставели.

Кутаисское отделение Союза писателей Грузии и литературный кружок клуба Кутаисского автомобильного завода готовят юбилейный литературный вечер. На заводе состоялась лекция о творчестве Шота Руставели.

Большой литературный вечер, посвященный Руставели, состоялся в Адигени.

Цхалтубская районная газета «Дроша» объявила конкурс, с целью выявить лучших чтецов «Витязя в тигровой шкуре», народных сказителей, знающих наизусть поэму.

Зугдидский историко-этнографический музей готовит к 800-летию со дня рождения Руставели большую выставку. На ней будут экспонироваться четырнадцать неизвестных рисунков венгерского художника Михая Зичи, обнаруженные в архиве видного грузинского писателя и общественного деятеля XIX века Ионы Меунаргия, хранящиеся в фондах Зугдидского историко-этнографического музея.

Рисунки эти являются первой попыткой художника создать образы героев поэмы. Двенадцать из найденных рисунков — эскизы их портретов.

А. ФЕДОРОВ

За синтез мнений в теории перевода

Долгое время споры о переводах и о взглядах на перевод в нашей критике отличались необыкновенной горячностью, страстностью, а то — и явной нетерпимостью по отношению к концепции того или иного переводчика или теоретика. Можно даже сказать, что по степени полемического накала дискуссии о принципах перевода оставляли позади себя обсуждения тем, связанных с оригинальной литературой (правда, сила полемического темперамента далеко не всегда соответствовала при этом убедительности мнений, обоснованности доводов и эрудиции авторов).

Книга Гиви Гачечиладзе «Вопросы теории художественного перевода» написана без всякой нервозности, очень спокойно, но вместе с тем — живо и отнюдь не бесстрастно. Автор обладает счастливой и столь необходимой исследователю способностью вникать без предвзятости в чужие точки зрения, трезво взвешивать аргументы, приводимые в их пользу, искать и находить нужный материал для решения как теоретических вопросов, так и для практических задач. В первом же абзаце предисловия он отмечает, что в книге «собраны в основном материалы позитивного характера: автор не ставил себе целью вступать в специальную полемику с бесчисленным множеством предшествующих исследователей или отыскивать в практике перевода многочисленные курьезы» (стр. 5).

Во всем этом сказываются, по-видимому, черты, характерные для того этапа, в который за последнее время вступила теория перевода, и о совершившемся переходе труд Г. Гачечиладзе свидетельствует так же, как и книга Е. Эткинда «Поэзия и перевод» (правда, кое в чем несколько более полемическая) и но-

вое издание (вернее, — новая редакция) замечательной книги К. Чуковского «Высокое искусство». Когда теоретику перевода есть что сказать, когда его новое слово не исчерпывается размышлениями по поводу чужих заблуждений и ляпсусов (способными, конечно, тоже принести пользу), стремление к позитивным результатам оказывается закономерным следствием всего опыта работы.

А опыт у Г. Гачечиладзе — большой и плодотворный. В его лице сочетаются, с одной стороны, ученый-филолог широкого диапазона, специалист по английскому языку и английской литературе, являющийся также глубоким знатоком грузинской литературы и грузинского языка, и, с другой стороны, мастер слова, поэт-переводчик, воссоздавший на родном языке ряд произведений Шекспира и других английских авторов, а также многое из русского поэтического наследия. В деятельности Г. Гачечиладзе как университетского профессора большое место занимает преподавание теории перевода, подготовка молодых переводчиков. Не случайно поэтому, что в его книге вопросы и теории и практики перевода переплетаются очень тесно, порою — неразсторжимо, и что провести точную грань между ними он и не стремится. Поэтому ряд теоретических положений, возникающих в результате объективных наблюдений, формулируется в книге нормативно, как указание на то, что переводчик должен (или не должен) делать в определенных условиях соотношения его родного языка и литературы с данными оригинала. Это, однако, не догматическая рецептура, а скорее — манера выражения (кстати сказать, имеющая преимущество безусловной доступности для широкого круга практиков перевода), и за каждым таким указанием обычно стоит закономерность определенных соответствий между известным типом

Статья печатается в порядке обсуждения вопросов перевода.

подлинника и наиболее благоприятной и вместе целесообразной возможностью его передачи, допускающей точное обоснование фактами истории литературы и данными языка.

То, что теория опирается на данные практики и что последняя в свою очередь может пользоваться выводами и обобщениями теории, — глубоко плодотворно. Существующую в книге Г. Р. Гачечиладзе тесную связь между теорией и практикой перевода должно оценить только положительно. Но ей несколько не помешала бы и не вступила бы с ней в противоречие большая точность в определении задач теоретического изучения перевода. И об этом пробеле позволительно пожалеть, хотя он, конечно, не умаляет значения книги в целом.

Что же касается самой практической почвы теоретического исследования Г. Р. Гачечиладзе, то ее составляет его огромный творческий опыт как переводчика иноязычной поэзии (английской и русской) на грузинский язык и анализ обширного материала грузинской переводной литературы. То обстоятельство, что книга построена на основе конкретных наблюдений над грузинскими переводами с языков, совершенно иносистемных по отношению к грузинскому, не связанных с ним ни генетическим родством, ни типологической общностью, делает ее выводы особенно ценными и интересными в принципиальном плане: тезис о широких возможностях перевода, преследующего цель функционального соответствия, является особенно убедительным, когда он доказан на примерах таких случаев, в которых формальное расхождение между двумя языками (как и различие литературных традиций двух народов) чрезвычайно велико.

Для русского читателя в книге «Вопросы теории художественного перевода» большой познавательный интерес представляет первая глава, посвященная истории перевода в Грузии и содержащая множество новых для нас ценных сведений (в частности — о связях грузинской литературы с литературой стран Востока, о переводах Шекспира в XIX и XX вв. и многое другое)¹. Грузинские же тексты, анализируемые автором, либо даются в поясняющих их переводах на русский язык, либо комментируются так, что их литературный и лингвистический смысл как иллюстративных примеров вполне раскрывается русскому читателю.

¹ Несомненно, что эти данные интересны и для западноевропейского читателя, следящего за литературой по вопросам перевода: не случайно, что в журнале Международной Федерации переводчиков (FIT) «Babel» (vol. X, 1964, № 3) опубликовано по-английски резюме первой главы книги.

В своей рецензии на 2-е издание моей книги «Введение в теорию перевода» покойный Б. А. Ларин справедливо отмечал: «Некоторая узость базы — общий недостаток всех наших теоретиков перевода, начиная с Ф. Д. Батюшкова и А. А. Смирнова, К. И. Чуковского и кончая И. А. Кашкиным, М. М. Морозовым, Л. Н. Соболевым и А. В. Федоровым. Все наши теоретики опираются на европейские традиции перевода, преимущественно романо-германо-русские. Остается вне теоретического учета и обобщения огромный опыт переводов в современном Китае, Японии, Индии, переводах с персидского, арабского, кавказских языков на русский и на эти языки с русского, не говоря уже об особо сложных переводах памятников шумерской, древнеегипетской, древнекитайской, древнеяпонской, древнеиндийской литературы или о переводах на палеоазиатские языки и с этих языков. Все перечисленные сферы переводов принципиально отличаются от внутриевропейских переводов, так как они открывают перед читателем неведомые миры, позволяют проникнуть в тайники давно угасших культур, отличающихся от нашей культуры, наших воззрений и понятий в неизмеримо большей мере, чем отличаются культуры англосаксов и романцев, славян и германцев. Если привлечь переводчиков таких «запрещенных» литератур к теоретической работе и учесть их методы перевода, наша теория несомненно обогатится и приобретет подлинно мировой кругозор. Именно в Советском Союзе есть все условия для такого обогащения теории перевода, так как почти нет такого народа на земле, такой эпохи литературного творчества любого народа, которая не привлекала бы внимание советских ученых и не вводилась бы в наш общий интеллектуальный обиход путем перевода»¹.

В деле расширения материала, привлекаемого к исследованию в теории перевода, книга Г. Р. Гачечиладзе (как и работы некоторых филологов Узбекистана²) представляет существенный вклад в науку. Использование перевода с русского и английского языков на грузинский чрезвычайно важно именно

¹ Б. А. Ларин. О новых лингвистических исследованиях. Вестник Ленинградского университета, 1959, № 20, серия история, языка и литературы. Вып. 4, стр. 135 — 136.

² Н. В. Владимирова. Некоторые вопросы художественного перевода с русского на узбекский язык. Ташкент, 1957; Г. Салямов. Относительно некоторых теоретических вопросов художественного перевода с русского языка на узбекский. Ташкент, 1957; Дж. Шарипов. Некоторые проблемы художественного перевода (на материале перевода М. Айбека «Евгений Онегин» на узбекский язык). Ташкент, 1958, и др.

для теоретических выводов, вытекающих из наблюдений и констатаций автора. Кроме того, в широкий обиход русских филологов и литературных критиков, занимающихся теорией перевода, Г. Р. Гачечиладзе ввел также ценный и ранее неизвестный нам материал высказываний о переводе грузинских писателей, критиков и ученых.

Все это, повторяю, чрезвычайно ценно. Но не менее важно и другое: то, как в книге поставлена и решена основная теоретическая проблема, составляющая ее главное содержание — проблема реалистического перевода. За последние годы это понятие и этот термин получили, как известно, очень широкое распространение в литературно-критических работах о переводе.

В связи с творческой практикой советских переводчиков художественной литературы и на основе опыта лучших мастеров этого искусства как в современности, так и в прошлом, идея «реалистического перевода» была выдвинута И. А. Кашкиным лет десять тому назад. Реалистический перевод мыслился покойным критиком и как наиболее совершенный метод передачи иноязычных подлинников, и как нормативный принцип, которому должна отвечать действительность советских переводчиков и на основе которого она должна оцениваться. О тех советских переводчиках, которые являются носителями этого метода, он писал: «...Они стараются воссоздать ту объективную реальность, которая словами выражена и придает жизнь слову; они стараются воспроизводить не отдельные слова, а именно реальность, которая содержится в тексте подлинника, со всем его смысловым и образным богатством. Переводчику, который в подлиннике сразу же наталкивается на чужой грамматический строй, особенно важно прорваться сквозь этот заслон к первоначальной свежести непосредственного авторского восприятия действительности. Только тогда он сможет найти настолько же сильное свежее языковое пере выражение... Советский переводчик старается увидеть за словами подлинника явления, мысли, вещи, действия и состояния, пережить их и верно, целостно и конкретно воспроизвести эту реальность авторского видения... такой подход поможет переводчику и читателю различить за словесным выражением отраженную социальную сущность, ее противоречия, ее динамику»¹.

По мысли И. А. Кашкина, высказанной в другом месте, реалистический метод перевода является в этой сфере

творчества соответствием методу социалистического реализма, как он осуществляется в оригинальной литературе. Там самым творчество переводчика еще более сближается с трудом оригинального автора.

Идея И. А. Кашкина вызвала в переводческой среде большой интерес, но также обсуждение и споры. Если некоторые критики и теоретики целиком приняли ее на вооружение как нечто окончательно проясненное и установленное и стали применять ее как нечто само собою разумеющееся (напр. П. М. Топер, Э. С. Азнаурова), то другие отнеслись к ней критически: понятие реалистического перевода Г. Р. Гачечиладзе подверг пристальному анализу, внося в него свои поправки и иное содержание, а Е. Г. Эткинд дал на него резко полемический отклик.

Свою точку зрения на задан перевод и на реалистический перевод Г. Р. Гачечиладзе выразил следующим образом: «...И. Кашкин исходит из общего положения о том, что перевод должен реалистически и точно отражать действительность, отраженную в переводе. Специфика же перевода, по нашему мнению, заключается в том, что для переводчика непосредственным объектом отражения является сам подлинник, т. е. его художественная действительность, а не непосредственно та конкретная действительность, которая в свое время была отражена и опосредствована оригиналом» (стр. 129).

В концепции Г. Р. Гачечиладзе, как и И. А. Кашкина, понятие реалистического перевода призвано заменить собою понятие адекватности, определения которого, принадлежащие А. А. Смирнову и автору этих строк, Гачечиладзе подвергает детальному разбору и критике. Поскольку понятие адекватности (или полноценности) перевода, как в свое время я это пытался обосновать, относился ко всем видам перевода (т. е. не только к художественному переводу) и тем самым является категорией общей теории перевода, постольку его конкретизация применительно к передаче художественной литературы может быть признана целесообразной и желательной. Тем самым не вызывает возражений и замена, а также и изменение содержания (точнее — сужение значения) термина: вместо «адекватность» — «реалистичность» перевода. Но даже и с учетом этих преимуществ нового термина он (так же как и термин «адекватность» или «полноценность») не перестает быть синонимом «идейно-художественной правдивости» перевода.

¹ И. А. Кашкин. В борьбе за реалистический перевод. «Вопросы художественного перевода». Сборник статей. М., 1955, стр. 126—127.

¹ И. А. Кашкин. О школе советского художественного перевода. «Знамя», 1954, № 10.

По сравнению с термином «адекватный (полноценный) перевод» сочетание «реалистический перевод» удобнее в том смысле, что он легче и естественнее допускает использование понятия меры или степени («большая реалистичность», «меньшая реалистичность»), тогда как слово «адекватность» (и «полноценность») по самой своей этимологии предполагает некое абсолютное проявление качества. Но в практике употребления этих слов в работах по теории перевода от этимологической точности мы и так уже отошли, и понятие большей или меньшей адекватности тоже не шокирует и специалистов.

В новом термине (именно в термине, а не в понятии) есть и неудобство, происходящее от совпадения в нем двух значений: «соответствующий жизненной и художественной правде» и «относящийся к определенному периоду в истории литературы или к одному из направлений мировой литературы»¹. Ни Г. Р. Гачечиладзе, ни И. А. Кашкин не имели в виду дать термину историко-литературное содержание (и Гачечиладзе это четко оговорил); предложенное понятие имеет общелитературоведческий или теоретико-литературный характер. И пока мы остаемся в пределах общетеоретической работы (как в книге Гачечиладзе, как в статьях Кашкина), неясностей и недоразумений не возникает, и реалистический метод перевода оказывается противопоставленным формалистическому подходу к переводимому произведению, с одной стороны, и субъективистскому произволу, с другой. Но в плане историко-литературного исследования смысл термина неизбежно меняется. Взять к примеру недавно появившийся автореферат докторской диссертации Е. Г. Эткинда «Стихотворный перевод как проблема сопоставительной стилистики» (Л., 1965), первая часть которой представляет очерк истории поэтического перевода в России с XVIII века до Пушкина. Здесь тоже идет речь о реалистическом переводе — но как о явлении истории литературы, как о методе перевода, возникающем вместе с реализмом и связанным в русской поэзии прежде всего с Пушкиным. И реалистический перевод закономерно противопоставляется здесь романтическому и классицистическому методам перевода, которые в свою очередь связаны были с определенными этапами развития литературы. Это историко-литера-

турное понятие реалистического перевода не вступает в резкое противоречие с общетеоретическим понятием, обозначенным тем же термином, но и не совпадает с ним полностью — именно в силу своей исторической конкретности. Это, конечно, не основание для того, чтобы призывать к отказу от того или другого из этих понятий в работах по теории или по истории перевода во избежание омонимических недоразумений (скажем в тех случаях, когда речь будет идти о применении реалистического метода перевода представителями дореалистической эпохи в истории литературы или представителями нереалистических литературных течений). Нет, высказанное сомнение касается не содержания самих понятий в отдельности, а совпадения в термине двух значений, пусть и близких. Отсюда же — и признание того, что исследователям перевода, которым потребуется оперировать обоими понятиями, предстоит еще подумать над максимально четким выражением их, над их терминологическим уточнением и разграничением.

Все изложенные до сих пор соображения «за» и «против» в равной мере относились к понятию реалистического перевода вне зависимости от различий его трактовки И. А. Кашкиным и Г. Р. Гачечиладзе. Пора вернуться именно к этим различиям. Как могло явствовать уже из сопоставления двух приведенных выше цитат, различия, по-видимому, сводятся к тому, что для первого из авторов существо реалистического перевода заключается в воспроизведении или переображении действительности, отраженной в подлиннике, а для второго — в передаче художественной действительности самого подлинника, которая является отражением исторической действительности, преломленной сквозь сознание писателя. Нельзя, однако, сказать, чтобы И. А. Кашкин не учитывал вовсе этого последнего момента — опосредствования действительности. В пределах приведенной выше цитаты он говорил о «свежести непосредственного авторского восприятия действительности» и далее — о реальности «авторского видения». Но этот момент был акцентирован очень мало, а основной упор в определении задач реалистического перевода сделан был на «объективную реальность», представшую перед глазами автора; подчеркнуто было, что увидел писатель, а не то, как увидел (хотя последнее и не ускользнуло совсем от внимания теоретика).

Между тем своеобразие произведения художественной литературы обуславливается не только материалом действительности, отраженным и использованным в нем, но в равной мере и тем освещением, которое этому материалу дает писатель. Таким образом, в определении

¹ В широко распространенном сейчас выражении «реалистическая политика» (т. е. политика, основанная на трезвой, правдивой оценке международного положения) такого неудобства нет, поскольку оно не соотносится, не омонимично с каким-либо сочетанием из иной области (скажем — области литературы или эстетики).

принципа реалистического перевода, предложенном И. А. Кашкиным, соотношение акцентов оказалось непропорциональным той роли, которую играют оба эти фактора в художественной литературе. И не случайно, по-видимому, то, что не только Г. Р. Гачечиладзе, но и другой теоретик перевода — Е. Г. Эткинд подвергли критике это определение, как не выражающее специфики искусства, как отождествляющее его содержание с объективной реальностью, в нем отразившейся.¹ И акцентируя то, как объективная действительность преодела в художественной действительности литературного произведения, Гачечиладзе тем самым отводит его специфике должное место и вместе с тем выявляет как общие особенности, свойственные оригиналу и переводу, так и специфику последнего.

Основную отличительную черту перевода по сравнению с подлинником Гачечиладзе видит в том, что «своеобразие собственной манеры переводчика практически обязательно оставит свой отпечаток на переводе» (стр. 134). «По существу, перевод произведения реалистическим методом не является передачей содержания подлинника в новой национальной форме... Перевод — это воссоздание единства формы и содержания подлинника на новом языковом материале с помощью художественного творчества, это — отражение действительности подлинника в целом; поэтому в нем проявляется вся национальная специфика переводчика, выраженная не только в языковых элементах, а (и это — самое главное) в системе художественных элементов» (стр. 135).

Страницы, посвященные разграничению задач оригинального творчества и творчества переводчика, относятся к числу самых интересных в книге. Очень важно и то, что автор говорит о специфике применения метода социалистического реализма в литературе оригинальной и в переводах, осуществленных средствами реалистического метода. Свою концепцию реалистического перевода Гачечиладзе обосновал и философски, опираясь на ленинскую теорию отражения и на развивающие ее новые философские работы. Свою концепцию он убедительно иллюстрировал с помощью разнообразных примеров перевода из литературы прошлого и современности, уделив большое внимание конкрет-

ным художественным особенностям отдельных произведений и — что не менее ценно — уточнив и конкретизировав принципы реалистического метода перевода по отношению к произведениям не-реалистическим (таким, например, как эстетская романтическая сказка Уайльда). Автор останавливается — и притом с большим знанием дела — на целом ряде языковых моментов работы переводчика, за которыми он в связи с общим литературоведческим характером своей книги признает лишь второстепенное значение технических средств, хотя и отдает должное важности их изучения как познавательной задачи.

В связи с таким отношением к вопросу о языковых средствах автор все же не подвергает критике ту часть определения реалистического перевода, данного И. А. Кашкиным, где выражено понимание языка оригинала, вернее — «чужого грамматического строя», как некоего «заслона», сквозь который переводчик должен «прорваться» «к первоначальной свежести авторского восприятия». А подобная формулировка не может не вызвать известного недоумения: ведь грамматический строй чужого языка может оказаться «заслоном», вообще — препятствием только для человека, недостаточно знающего язык, либо для переводчика, находящегося во власти навязного и ложного представления, будто чужой грамматический строй можно скопировать (кстати, для такого переводчика окажется заслоном не только грамматический строй, но и вся система чужого языка в целом, в частности, — и смысловая структура иноязычного слова, несовпадение объема значений слов родного и иностранного языка, и эти препятствия будут как для переводчика-невежды, так и для переводчика-буквалиста не менее трудны, чем грамматические). На самом же деле в нормальной и здоровой творческой практике вся словесная ткань оригинала — не только лексика, но и якобы «зловредный» грамматический строй — служит для переводчика, в полной мере владеющего языком оригинала и правильно оценивающего его соотношение с родным, не «заслоном», не преградой, а широко распахнутой дверью в ту художественную действительность, которая открывается в подлиннике, а через нее — и в ту объективную реальность, которая в нем отразилась. И это — единственный путь к ней. Язык, принимая в литературном произведении особое качество — качество индивидуального стиля автора, составляет с его содержанием, с образами отразившейся в ней опосредствованной действительности нерасторжимое единство, в котором равно важны обе эти стороны, образующие его. Недаром Маркс и Энгельс определяли язык как «непосредст-

¹ В посмертно опубликованном выступлении И. А. Кашкина «Перевод и реализм» высказан обращенный к Г. Р. Гачечиладзе (по поводу другой его работы) упрек в том, что он «...в полемических целях делает вид, что не понимает, о какой действительности идет речь» («Мастерство перевода», сборник, 1963, М., 1964, стр. 459).



венную действительность мысли», как «практическое... действительное сознание», и им же принадлежит замечательная формулировка, гласящая, «что ни мысли, ни язык не образуют сами по себе особого царства, что они — только проявление действительной жизни»¹, таким образом, и мысли и язык поставлены в равноправное по отношению к действительной жизни положение. Язык М. Горький определял как «первозлемент литературы»², как «основное орудие ее и — вместе с фактами, явлениями жизни — материал литературы» (обратим внимание в этих горьковских словах на то, что язык поставлен в один ряд с «фактами, явлениями жизни», в равноправное с ними, а не подчиненное им положение). Известно, какое огромное внимание, какой огромный интерес вызывал язык у великих русских писателей прошлого и вызывает у выдающихся писателей современности, какое в нем заключено для них огромное эстетическое значение. Так откуда же у некоторых наших современных теоретиков перевода, из которых иные (и среди них безусловно — И. А. Напкин) проявили себя в качестве переводчиков как блестящие стилисты, глубоко и тонко знающие и чувствующие слово, мастерски владеющие им, могло появиться столь странное либо пренебрежительное, либо опасливое отношение к языку, признание его только подчиненным техническим средством в переводе (а не «первозлементом», не «основным орудием»)? Не есть ли это, может быть, запоздалый (и притом — очень-очень запоздалый) рецидив вульгарного социологизма, далекий-далекый отголосок тех времен в истории нашей критики и нашего литературоведения, когда громогласно декретировалась несущественность, второстепенность формы в искусстве, а отсюда проистекало нежелание или боязнь заниматься столь однозвучной вещью как язык, относящийся к форме литературного произведения? Или это (что, пожалуй, вероятнее) неправомерный и неверный теоретический вывод из практических неудач переводчиков-формалистов, принципиальных сторонников того взгляда, что можно и должно воспроизводить, копировать форму чужого языка, добиваясь, например, во что бы то ни стало соблюдения порядка слов или буквального смысла идиом и т. п.?

Каковы бы ни были далекие корни или истоки этого предрассудка в нынешней теории перевода, который можно было бы назвать «лингвофобией» (языкобоязнью), к настоящей научной филологии он имеет не большее отношение, чем, скажем, бо-

язнь «порчи» от «дурного глаза» имеет к медицинской науке. Пора бы, кажется, усвоить, что теория перевода в своем лингвистическом аспекте менее всего означает призыв устанавливать прямолнейные формальные соответствия между элементами разных языков. Основная задача лингвистического изучения перевода — это выяснение соответствий функциональных, носителями которых часто выступают в разных языках весьма далекие по своей форме лексические и грамматические элементы. Часто эти соответствия в художественном переводе зависят от данного контекста и поэтому нелегко поддаются (а иногда и вовсе не поддаются) подведению под какую-либо обобщающую категорию, но всегда свидетельствуют об одной определенной закономерности, заключающейся в следующем: то, что не может быть передано в соответствии с формой (порою из-за отсутствия такой возможности в языке, на который делается перевод), может быть воссоздано по функции и по связи с широким контекстом произведения как целого.

Таким образом, основным моментом теории перевода как лингвистической дисциплины, имеющей дело прежде всего с явлениями стиля, является понятие функции языка и функций языковых элементов — функции смысловой и художественной. Об этом недвусмысленно сказано и в моем «Введении в теорию перевода», и в работах Я. И. Рецкера, и в лингвистических статьях сборника «Теория и критика перевода» (Л., 1962), и в ряде книг и статей о переводе, написанных с лингвистических позиций. Поэтому и нет никаких реальных оснований для установления знака равенства между лингвистическим подходом к теории перевода и... переводческим формализмом или буквализмом на практике. Последний (за исключением, конечно, тех случаев, когда причиной его бывала просто невежественность или профессиональная недобросовестность переводчика) порождался именно лингвистической наивностью или дилетантизмом, как, например, это было в переводах покойного Е. Л. Ланна, который был очень далек от нашей современной научной филологии, пользующейся (как в лингвистическом, так и в литературоведческом плане) прежде всего понятием функций.

На основе этого понятия функции и функционального принципа рассмотрения и оценки фактов перевода возможно было бы значительное сближение между литературоведами и лингвистами, заниями проблемой перевода. Проблема эта чрезвычайно сложна, многоаспектна, в ней есть очень специальные области, а поэтому оправдано и ее раздельное изучение по тем руслам, какие уже наметились — в целях детального и углублен-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. т. 3, изд. 2-е, М., 1955, стр. 448, 29, 449.

² М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. XXVII, М., 1954, стр. 262.



ного исследования тех или иных вопросов (как это и естественно в науке). Но необходимо — как конечная задача в соответствии с комплексным характером самого объекта — перевода — комплексное его рассмотрение. Это в интересах и теории, и творческой практики. Нельзя не согласиться с Е. Г. Эткиндром, что «перевод — проблема литературоведческая и одновременно лингвистическая в такой же степени, в какой и стилистика, как наука о синонимических средствах языка, относится и к той и к другой области. Теория, игнорирующая языковую форму литературного произведения, фактически обезоруживает переводчика».¹ Пример такого комплексного или синтетического анализа поэтических переводов и подает автор книги «Поэзия и перевод».

Однако сближению между литературоведением и языкознанием в области проблемы перевода немало мешает позиция авторов ряда литературоведческих работ о переводе, упорно не замечающих (или не желающих замечать) то общее, что могло бы (как, например, функциональный принцип исследования) содействовать объединению усилий и интересов, и, напротив, нарочито преувеличивающих расхождение, упорно приравнивающих лингвистический путь в теории перевода к буквализму на практике. И это, конечно, отнюдь не идет на пользу общему делу. Подобный упрек, правда, в наименьшей степени, относится к книге Г. Р. Гаччиладзе, которая по сравнению с другими литературоведческими работами о переводе более объективна в оценке работ лингвистических, точна в ссылок² и во-

обще свидетельствует о прекрасном знакомстве со всей предшествующей историей вопроса. Книге совершенно чужд дух агрессивности по отношению к языкознанию и к лингвистической теории, столь часто присутствовавший в течение последних лет в литературоведческих высказываниях о переводе и затруднявший взаимопонимание между сторонниками разных методов, по своей природе отнюдь не антагонистических. Г. Р. Гаччиладзе признает практическую пользу, которую и теории художественного перевода может принести лингвистическое изучение вопроса: «Общелингвистическая теория может установить и предложить нам общие законы языковых соответствий, без знания которых не обойтись переводчику, а частные лингвистические теории, определяющие законы соответствий двух языков, могут также оказать большую помощь в деле художественного перевода» (стр. 153).

Непосредственно вслед за этим автор начинает ограничивать роль лингвистической теории для перевода художественной литературы, исходя, однако, из слишком утилитарного, узкопрактического подхода к задачам теории: «Однако как общая, так и частная лингвистическая теория играют роль только своеобразного базиса в отношении теории художественного перевода, их роль близка той роли, какую выполняет общее или частное языкознание в отношении оригинального художественного творчества. Выводы лингвистической теории, обязывая переводчика применять законы языковых соответствий, оказываются иногда бессильными: законы языковых соответствий не могут оказать помощь художественному переводу, даже когда дело касается, например, перевода образных выражений, идиоматики и других подобных элементов, непосредственно связанных с языком и имеющих национальную специфику... Но и в художественном переводе довольно часто встречаются случаи, когда он выполняется при помощи прямых языковых соответствий, и тогда оказывается, что знание языковых соответствий необходимо переводчику художественного произведения» (стр. 153-154).

В этом рассуждении многое и неточно и как-то странно. Неясно, какую предполагает автор связь между общим и частным языкознанием (теоретическим? практическим?), с одной стороны и оригинальным художественным творчеством, с дру-

лемики? Но для такого вдумчивого исследователя и оригинального мыслителя, каким показал себя Гаччиладзе в своей книге, полемика не может быть самоцелью, а только средством для выяснения истины; последнее же предполагает учет всего того, что к моменту спора находится в распоряжении «противной стороны».

¹ Е. Г. Эткинд. Поэзия и перевод. М. — Л., 1963, стр. 135. Следует напомнить, что в свое время И. А. Кашкин выдвигал мысль о необходимости «построения теории перевода как дисциплины в широком смысле филологической» (см. его статью «О методе и школе советского художественного перевода». «Знания», 1954, № 10, стр. 152). Но им самим она не была подробно развита и не была подхвачена его последователями.

² Остается только не вполне ясным, почему Г. Р. Гаччиладзе, критикуя точку зрения автора этих строк, предпочитает ссылаться на 1-е издание «Введения в теорию перевода»? Правда, он объясняет это тем, что в 1-м издании лингвистические принципы подхода к переводу выступают в более чистом виде (см. стр. 74 его книги). Но ведь это — ранний этап в разработке лингвистической проблематики перевода, оставшийся для автора позади. Зачем же возвращаться к этому первому варианту работы? Неужели только для того, чтобы выиграть оттенок превосходства литературоведческого метода и тем самым в полемике иметь перевес? Или потому, что 2-е издание дало бы меньше материала для по-

гой? Далее не ясно — какая, вернее — чья имеется в виду лингвистическая теория, «обязывающая переводчика применять законы языковых соответствий». Ни я, ни другие известные мне советские теоретики перевода, стоящие на традиционной-лингвистических (т. е. на структуралистских) позициях, никогда ни к чему не обязывали переводчиков художественной литературы, не превращали теорию в собрание рецептов, в сборник практических задач и решений. В своей получившей широкую известность статье «О закономерных соответствиях при переводе на родной язык» Я. И. Редкер основным закономерным соответствием, встречающимся при художественном переводе, признает так называемую адекватную замену и определяет ее следующим образом: «К адекватной замене прибегают, когда для точной передачи мысли переводчик должен оторваться от буквы подлинника, от словарных и фразовых соответствий и искать решение задачи, исходя из целого: из содержания, идейной направленности и стиля подлинника»¹.

Что касается другого представителя лингвистической теории перевода (я имею в виду себя), то он недвусмысленно подчеркивал ненормативный характер этой теории. Еще в «Предисловии» к первому изданию «Введения в теорию перевода» отмечалось, что книга «не претендует на роль пособия, которое охватывало бы равномерно все виды переводческой деятельности, предусматривало бы все возможные случаи и давало бы при этом практические рецепты» (стр. 4). Во 2-м издании книги это положение отнюдь еще более резко. Я, между прочим, писал там: «Во избежание недоразумений необходимо предостеречь против смешения теории перевода с неким собранием узко практических правил, как надо переводить в любом случае. Следует со всей решительностью подчеркнуть: 1) что таких правил дать нельзя и 2) что теория и практика при всей тесноте и органичности связи между ними не тождественны друг другу, имеют разные задачи. Теория перевода в лингвистическом своем аспекте должна анализировать, объяснять и обобщать факты переводческого опыта, устанавливая соответствия и рас-

хождения между языками... Выработка нормативных принципов, «правил» перевода возможна лишь в ограниченных пределах и всегда в относительно общей форме. Наличие закономерностей в соотношении двух языков, тех или иных близких соответствий еще отнюдь не означает возможность или необходимость применять всегда одинаковые способы перевода. Решающую роль всегда играет контекст, конкретный случай... Что касается перевода художественной литературы, а часто и литературы научной и общественно-политической, то он, являясь искусством, особенно не терпит стандартных решений» (стр. 19).

Думаю, что не только эта обширная цитата, но и предыдущая короткая выдержка из текста 1-го издания моей книги очень далеки (прежде всего по прямому смыслу слов) от приписываемого лингвистической теории намерения «обязывать» переводчика к определенным решениям, навязывать ему раз и навсегда установленные соответствия, сковывать его инициативу. И если сравнить содержание этих цитат с приведенными ранее выдержками из книги Г. Р. Гачечиладзе, то, пожалуй, окажется, что «портрет» лингвистической теории перевода в них не совсем близок к изображенному объекту, что он сделан не столько реалистическим, сколько субъективно-романтическим методом.

Также нелегко узнать лицо лингвистической теории перевода по следующему ее изображению, набросанному на стр. 101 книги Г. Гачечиладзе: «Провозглашение лингвистического принципа основной художественного перевода содержит явную опасность: оно в конечном счете может привести к дословному, в языковом отношении точному, но в художественном отношении слабому переводу».

Здесь удивляет прежде всего то, почему дословность связана с лингвистическим принципом, который отнюдь не означает рецептов перевода и требует учета не только общности, но и различий, не только соответствий, но и расхождений между языками и прежде всего предостерегает от механического приравнивания элементов одного языка к элементам другого языка, напоминая о важности, особенно в художественном переводе, соответствий по функциям — и смысловым и эстетическим, выявляемым в конкретном контексте, причем их передача предполагает сугубо творческое отношение переводчика к его материалу — языку, не использование каких-то мифических «готовых» соответствий, заранее кем-то установленных, а инициативу в поисках и выборе нужных средств из неисчерпаемого моря языковых ресурсов. И почему внимание к языку противоречит творческому принципу? Ведь столь

¹ См. сб. «Вопросы теории и методики учебного перевода», М., 1950, стр. 158. — Правда, вслед за этим автор оговаривается, что «и в адекватной замене, основанной на учете взаимодействия всех элементов подлинника, могут быть... известные закономерности», но последние он понимает отнюдь не примитивно, т. е. не как прямолинейные и постоянные соответствия, а как известную общность в соотношении между данными подлинника и возможностями перевода. Это явствует из всего дальнейшего содержания статьи.



важное для литературоведческой теории понятие функции литературного явления несколько не противоречит понятию функции языковых элементов, широко применяемому лингвистической теорией перевода. Лингвистическая теория перевода говорит не о том, что должен делать переводчик в любом отдельном случае, не регламентирует его творчество, а говорит о том, что есть в языке оригинала и в языке перевода и чем переводчик может, но вовсе не обязан, воспользоваться, она говорит прежде всего о возможностях, которые представляют ему на выбор или могут натолкнуть его на выбор других возможностей — по аналогии или по контрасту, так что ими репертуар его средств отнюдь не ограничивается.

Из всего этого должно вытекать, что критика лингвистической теории перевода в том виде, как она дана в книге Г. Р. Гачечиладзе, бьет мимо цели, ибо приписывает предмету критики несвойственные ему черты. Надо, правда, сказать, что критика эта по тону — очень мягкая и что занимает она в книге не много страниц, но не пожалеть о ее тенденциозности нельзя потому, что она в какой-то мере составляет дань (хотя и скромную) той «традиции», которая установилась в литературоведческих работах о переводе с их пренебрежением ко всему языковому и языковедческому и приобрела уже некую силу инерции. Пожалеть об этом приходится и потому, что подобная критика (независимо от оттенка мягкости или резкости) ведет не к объединению, а к разобщению усилий тех, кто занят теорией перевода в различных ее аспектах, и отдалает осуществление конечной задачи — синтез двух основных направлений теоретической работы, создание комплексной общепилологической теории перевода.

В свое время (1953) пишущий эти строки в I-м издании «Введения в теорию перевода» с излишней категоричностью настаивал на необходимости для теории перевода (в том числе художественного) быть прежде всего лингвистической дисциплиной, хотя он и не отрицал связи ее с историей и теорией литературы (тем более, что сам он далеко не чужд этих областей филологии и неоднократно выступал с литературоведческими работами). Несколько позднее авторы статей, вошедших в сборник «Вопросы художественного перевода» (М., 1955), с еще гораздо большим темпераментом утверждали целесообразность и необходимость только литературоведческого изучения художественного перевода и недопустимость всякого иного пути его теоретического рассмотрения. Спор между сторонниками двух точек зрения некоторое время продолжался, затем пошел на убыль и в настоящее время затихает.

Первой от непримиримой позиции отказалась лингвистическая «сторона», признав необходимость, но также и недостаточность языковедческих методов в исследовании теории художественного перевода и потребность в привлечении данных литературоведения.¹ Важность синтеза лингвистического и литературоведческого направлений в работе над проблемами перевода.² Нет прежней непримиримости и в литературоведческих работах, чему отрадное свидетельство — книга самого Г. Р. Гачечиладзе.

То, что теоретическая работа продолжает вестись по двум прежним руслам — естественно и вызывается требованиями специализации, сосредоточения внимания на определенных сторонах проблемы и исследования огромного материала фактов, относящихся и к тому и к другому аспекту. Но забывать о конечной задаче — о построении общепилологической теории — нельзя. И настаивать сейчас на правомерности только литературоведческого или только лингвистического пути в теории художественного перевода было бы делом и не современным, и не прогрессивным. Наше время — время невиданного ранее сотрудничества наук, порою даже и весьма далеких (как языковедение и математика), а между тем в нашей филологии разобщение между столь близкими ее ветвями, как литературоведение и языковедение, необыкновенно велико. Факт этот общезвестен. Литературоведы еще мало занимаются языком, вернее — конкретными вопросами стиля писателя, при изучении же художественного перевода — специфической разновидности художественной литературы — без рассмотрения именно этих вопросов во всей их конкретности не обойтись, как не обойтись без помощи чисто языковедческих понятий и выработанных языковедом положений. Реальная возможность совместить эти две линии изучения прекрасно подтверждается упоминавшейся выше книгой Е. Г. Эткинды «Поэзия и перевод», но ведь она же осуществляется и во всех развернутых анализах примеров, которые дает Гачечиладзе, — особенно в двух последних главах его книги, посвященных прозаическому и поэтическому переводу. Вот почему отдельные выпады его против лингвистической теории перевода кажутся не слишком органическим элементом всей его концепции, отличающейся как раз методологической широтой.

От целого ряда литературоведческих работ о стиле и о переводе, где часто, но

¹ См. мою книгу «Введение в теорию художественного перевода», изд. 2-е, М., 1958, стр. 4, 14—15 и др.

² См. Б. А. Ларин. Наши задачи. Сб. «Теория и критика перевода», Л., 1962, стр. 3 — 5.

по-дилетантски, в очень расплывчатом, чрезмерно расширенном смысле используется термин «интонация», книга Г. Р. Гачечиладзе выгодно отличается такой чертой, как более точное и глубокое понимание этого термина. Формально, правда, не давая его определения, автор видит в обозначаемом им явлении равнодействующую целого ряда смысловых и ритмо-синтаксических факторов, учитывает национальную специфичность интонации и справедливо считает возможным говорить о передаче на другом языке только ее функции. Практически это, конечно, дает не очень много, ввиду того, что функциональное (смысловое) соответствие интонаций разных языков может устанавливаться лишь для самых общих ее типов (повествовательного, вопросительного, восклицательного), а для всех более сложных и тонких индивидуальных случаев опорой служит прежде всего анализ тех многочисленных смысловых, эмоциональных, стилистических элементов, функцией которой в живом звучании выступает интонация. Основной вопрос, который при этом возникает в связи с анализом текста перевода это — насколько характер его фразы допускает живое, естественное произнесение в соответствии с интонационной нормой языка перевода, или же остается книжно-сухим, натянутым (как это нередко случается в работах переводчиков-буквалчистов).

В своем анализе вопроса об интонации Г. Р. Гачечиладзе опирается на суждения лингвистов-фонетистов (Г. П. Тарсуева, О. И. Дикушиной), полемизирует с точкой зрения Пальмера, словом, проявляет большую специальную осведомленность, и это тоже характеризует широту его общелингвистического кругозора. Напрасно только — с нашей точки зрения — он привлекает для своей аргументации довольно фантастические рассуждения В. Россельса (из статьи последнего «Перевод и национальное своеобразие подлинника» в сборнике «Вопросы художественного перевода», М., 1955), доказывающего возможность передачи интонации подлинника, но не в масштабе фразы или даже абзаца, а в масштабе интонационно законченного отрывка произведения, который он (Россельс) называет не языковым, а литературным (!) элементом. Это путь, пригодный для того, чтобы уйти от языкового, т. е. конкретно фонетического определения интонации, но не способный привести ни к какой реальной характеристике, ибо «литературный элемент» тут уж ничем не поможет.

В отличие от Гачечиладзе Россельс в термин «интонация» вкладывает содержание очень далекое от того, которое ему придают фонетисты. Приводимые в упомянутой статье примеры говорят о том, что под интонацией В. М. Россельс понимает нечто действительно очень

важное для каждого данного отрывка, но вместе с тем и трудно уловимое — особенно с точки зрения передачи на другом языке. Так как и во многих других литературоведческих работах (и не только относящихся к переводу) встречается чрезвычайно расширительное и расплывчатое употребление термина «интонация», вовсе не совпадающее с общепринятым и в отечественной, и в мировой науке, а имеющее в виду такую стилистическую доминанту, которой определяется взаимодействие всех элементов произведения (или части его), движение фразы, эмоциональный тон и т. п., то своевременно и целесообразно было бы подумать о новом термине, способном закрепить важное для литературоведов понятие. Может быть, его так и следовало бы назвать эмоционально-стилистической доминантой (а для отдельного отрезка — эмоционально-стилистической окраской).

Возражений по частным поводам книга Г. Р. Гачечиладзе вызывает совсем немного. Так, в русском переводе первого экспериментального варианта грузинского перевода сказки О. Уайльда «Соловей и роза» (см. стр. 159-160 книги) совершенно не отражен тон «народной сказки» (грузинской), присутствовавший, по словам автора, в грузинском тексте; в русском переводе реплика студента производит скорее впечатление книжной сухости.

В прозаическом обратном переводе на русский язык грузинских переводов знаменитого лермонтовского стихотворения «Горные вершины», являющегося в свою очередь переводом-вариацией из Гете, последний стих никак не передает ту многозначность, которая столь ярко выступает и у немецкого, и у русского поэтов. (...valde /R'hest du auch «...скоро/ отдохнешь и ты»). У Григола Орбелиани (в прозаической передаче автора книги): «Оглянись... и ты отдохнешь душой». У Гамсахурдия: «Подожди немного, утомился и ты!» (см. стр. 123, 124). Судя по этим обратным переводам, в грузинском тексте перевода из Лермонтова-Гете совершенно утрачена возможность двойного осмысления, иносказательности (покой, сон как символ вечного упокоения, смерти). В авторском комментарии к данным переводам этот момент никак не отмечен, а ведь это существенно для осмысления оригинала.

Ссылаясь на стр. 116 на статью П. Топера «О некоторых принципах художественного перевода» (1952) и сочувственно излагая ее положения, Г. Р. Гачечиладзе пишет о том, что автор ее выступает «против марризма, против любой лингвистической ограниченности (в частности, против Федорова)» и т. д. Тут на одну доску в связи с «лингвистической ограниченностью» (по поводу понимания которой выше говорилось достаточно)

поставлены уж очень разные явления: в чем угодно можно было бы упрекать Н. Я. Марра и его действительных последователей, но только не в «лингвистической ограниченности» — скорее уж в противоположном: в претензии на такую безмерную универсальность концепции, при которой и вовсе терялись иногда границы между языком и другими общественными явлениями (прежде всего — идеологией).

Но этими неточностями в отдельных анализах и формулировках почти и исчерпываются частные замечания. Это — уже область тех мелочей, регистрация которых ничего не меняет в общей оцен-

ке глубоко содержательной и лишь в немногочисленном — спорной книге.

Труд Г. Р. Гачечиладзе — важный шаг вперед в развитии нашей теории художественного перевода. С автором книги автора этой рецензии раздвигает немного, объединяет многое. Спор по поводу отдельных положений и формулировок, устранение неясностей — не самоцель, а путь к преодолению противоречий (порою даже — и мнимых) между двумя разными методами, а это необходимо для того, чтобы теория перевода могла развиваться дальше в еще более широком русле.

Хроника

ВЕЧЕР АССИРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На вечер ассирийской литературы, который состоялся в Доме железнодорожников, собрались ассирийцы, живущие как в Тбилиси, так и в деревнях.

Вечер открыл заместитель начальника Управления Закавказской железной дороги по материальной части А. Тамразов. Он отметил, что если раньше ассирийцы были в основном простыми строительными рабочими, то сейчас среди них многие имеют высшее образование. — Есть у нас, — говорит Тамразов, — и писатели, часть из них проживает в Тбилиси. Этот вечер ассирийской литературы значительное событие в культурной жизни республики, так как он устраивается в Тбилиси впервые.

Затем слово предоставляется В. Бит-Варда, рассказавшему о деятельности наиболее видных ассирийских писателей как в прошлом, так и в настоящем. Это — Тума Оду, который является основоположником литературной формы современного ассирийского языка; Биньямин Арсанус — крупный общественный деятель, автор драм, комедий, рассказов и повестей; поэты Шлимуна Ишу д'Саламас (его поэма «Путешествие слез на кровавом пути») и Фрейдун Аттурая, всю свою жизнь проживший в Тбилиси.

Из современных поэтов Бит-Варда наиболее подробно остановился на творчестве Давида Ильяна, также проживающего в Тбилиси. Одна из его поэм «Мам Шалу» была напечатана в 1938 году в Москве, а в 1962 году в переводе на немецкий язык в Висбадене.

Далее докладчик называет писателей И. Мар-Юханаана и Б. Бениаминова. Первый из них написал воспоминания и труды по истории ассирийцев Северного Ирана второй — поэт.

Из молодежи Бит-Варда отметил Семена Шахбазова, который, в основном, переводит на русский язык стихи ассирийских поэтов.

Бит-Варда высказал пожелания, чтобы ассирийские писатели больше писали на современные темы, о жизни ассирийцев, живущих в Советском Союзе, чтобы шире развернулась работа по переводу произведений ассирийских писателей на другие языки, а также литератур других народов на ассирийский язык.

После доклада с чтением своих стихов выступили поэты Давид Ильян, И. Мар-Юханаан, Б. Бениаминов и С. Шахбазов.

Ассирийских писателей приветствовали от имени рабочих Петр Ушанов, от ассирийской молодежи — студент Тбилисского университета Анзор Иванов, Д. Саркисов прочел приветствие профессора К. Церетели, который по болезни не мог присутствовать на вечере.

В заключение состоялся концерт ассирийского ансамбля художественной самодеятельности.





С выставки работ
Елены Ахвледiani
„Тбилиси“





Искра, высеченная сердцем

В ноябре прошлого года в «Литературной газете» была опубликована беседа с Симоном Чиковани, которую вел К. Себряков. Мы публикуем эту беседу в более полном виде.

— Критиками часто употребляется понятие: поэтическое видение мира. Как Вы мыслите содержание этого понятия? В чем различие на Ваш взгляд поэтического образа в лирике и поэтического образа в эпическом творчестве?

— Я, пожалуй, редко задумывался над вопросом — что же такое «поэтическое видение мира». Для поэта это такое же органическое свойство, как свидетельства всех пяти чувств для любого человека, и поэт так же мало думает об этом своем «воспринимающем аппарате», как и любой человек о своем зрении, слухе, обонянии. Для меня поэзия — это накопление интенсивных впечатлений, стусок пережитого и продуманного, разряда накопившихся мыслей и чувств. Я как-то писал, что сфера поэзии — это покорение действительности вдохновением и создание новой, поэтической действительности. Таким образом поэзия всегда является чудесным результатом непростой, напряженной, драматической встречи поэта и мира, искрой, высеченной при их столкновении, независимо от того, гармония или конфликт связывает поэта с миром. Лишь равнодушие способно высечь эту искру, т. е. способно к зачатию стиха.

Но ваш вопрос можно, разумеется, толковать и более узко. Мне вспоминается разговор, происшедший у меня в конце тридцатых годов с крупнейшим нашим поэтом Галактионом Табидзе. Как-то утром я встретил на улице этого обычно несловобохотливого человека, и он с ходу смутил меня неожиданно серьезным вопросом: что я считаю поэзией и как воспринимаю окружающий мир? И не дожидаясь моего ответа, он сам же стал отвечать на него, настолько сильно было у него, видимо, желание высказаться — и не в стихах, а о стихах, о поэзии. Он сказал, что каждый предмет и явление в природе и действительности имеют свою музыку, свое звучание и что он слышит

эту музыку предметов и явлений, всего, что он видит и ощущает. И что поэт должен воспринимать все тончайшие нюансы этой музыки бытия, уловить тональность каждого предмета и явления и воспроизвести все это на струнах своей души, найти, конечно, для каждого звука и свой единственно соответствующий предмету тембр, точный голос.

Пример такой полифонической поэзии являют нам Блок и Рильке, хотя можно назвать и очень больших поэтов с одной и, как правило, до предела напряженной интонацией.

Меня тогда очень обрадовала эта доверительная откровенность большого поэта, редко высказывавшегося не в стихах. Мне понравилась определенность его суждений, созвучность их его поэтическому опыту. Я увидел в его словах своеобразную и очень стройную творческую концепцию восприятия жизни. Мне даже не хотелось бы употреблять здесь слово концепция, настолько все сказанное им было далеко от умствования и теоретизирования, настолько все это было музыкой его души и его мысли. Вне всякого сомнения, у Галактиона Табидзе поэтическое восприятие мира проистекало из его музыкального восприятия и поэтический образ порождался у него музыкой. Поэзия его предельно мелодична, в каждом его слове — мелодический лад и строй. Стихи его могут служить нам верным камертоном для разгадки и восприятия скрытой музыки мира — от малой его песчинки до явлений стихийных, подразумевая при этом под стихией как природу, так и бури и штилы социальные...

Это, однако, не значит, что все поэты воспринимают окружающее музыкально. Иные, насколько я знаю, видят в предметах и явлениях их пластическую и живописную сторону, воспринимают мир «весомо и зримо», и вещи открывают свои линии и краски, их оттенки, переливы, светотени. И поэзия, порождаемая таким восприятием, в равной мере естественна и закономерна.

А разве нет поэтов, которым одновременно доступна и музыкальная и живописно-пластическая палитра жизни? Такая универсальность придает еще боль-



шую глубину поэтическим творениям. И акцентируя, выделяя свой основной принцип жизневосприятия, тот же Галактион Табидзе вовсе не утверждал, что ему чужды иные стороны предметов и явлений. Лично я, говоря откровенно, никогда не пытался приводить в стройную систему доступные и свойственные мне способы покорения действительности поэзией. Я старался доверять своему поэтическому чутью. Доминанта могла возникнуть и возникала объективно, без сознательных усилий, прилагаемых к этому. Но главным для меня всегда были не пластика или музыкальность восприятия и видения, а их драматизм, т. е. интенсивность переживания окружающего мира. Поэтому для меня чувство современности, т. е. сопричастности поэта к окружающему миру, всегда было первоосновой творчества.

Здесь же, возвращаясь к более узкому значению вашего вопроса, мне хочется сказать о метафоре, которая для меня также не просто поэтический аксессуар и тем более не декоративно-украшательский прием, не поэтический орнамент, а своего рода телескоп или микроскоп, через который раскрывается мир, вернее, тайны мира, недоступные обычному невооруженному глазу. Именно поэтому становится поэзия орудием открытия и познания мира, его далей и глубин. Вместе с тем метафоричность — могучее средство выражения душевного строя поэта, одно из самых органических свойств лирики. Метафора — это специфически поэтическое средство открытия и утверждения сложной связи предметов и явлений, она — орудие ассоциативного мышления образами, и она не самоцельна, ибо всегда является слугою мысли, освещающей мир, налаживающей связь времен, событий, явлений, предметов. Метафора — это поэтический принцип организации и гармонизации покоренной вдохновением действительности. Она, как и лирика в целом, является, говоря словами Гоголя, свидетельством и проявлением «верховой трезвости ума».

— Но в чем же все-таки различаются поэтический образ в лирике и поэтический образ в эпическом творчестве?

— Это разграничение, думается, очень условно и нужно оно, на мой взгляд, больше литературоведам и теоретикам литературы, чем поэтам и их читателям. Разумеется, имея в виду эту условность, можно сказать, что в лирике доминирует непосредственное отношение автора к действительности, а в поэтическом эпосе преобладают объективные картины и образы мира, но в обоих случаях нельзя отделить субъект от объекта, и речь должна идти об акценте. Спор о «самовыражении» потому и возник в свое время, что стали противопоставлять друг

другу оба возможных и закономерных акцента. Но ведь выражая себя, поэт, если он, разумеется, не отгораживается от мира, живет его заботами, вдохновляется его передовыми тенденциями, — отражает и мир, им воспринимаемый, так же, как отражая мир, он выражает и свое отношение к нему. Не случайно возникло само понятие лирического эпоса для точной характеристики тех произведений, в которых на равных началах идет речь о времени и о себе. Близка к этой проблеме и ставшая дискуссионной тема сюжетной и бессюжетной, лирической и повествовательной поэмы. Этот спор закономерен лишь как провозглашение сторонами своих собственных творческих принципов, но отнюдь не как утверждение истины в ее последней инстанции, не как монополизация того или иного жанра или жанровой разновидности. Но в любом случае, если говорить о поэме, какой бы сюжетной или повествовательной она ни была, она не должна быть зарифмованной прозой. То, что может быть выражено прозой, не должно выражаться поэзией. Ибо сами принципы повествования в поэзии иные, чем в прозе. Да и сюжет-то далеко не всегда является в поэзии свидетельством эпичности. Ведь существуют сюжеты метафорические, закрепляющие своей композицией движение и развитие метафоры, ее, как говорится, «реализацию». Таковы сюжеты «Облака в штанах», «Человека», «Про это» Маяковского, таковы сюжеты ряда новейших поэм Беллы Ахмадулиной и Андрея Вознесенского. В их поэмах нет повествовательной прозы, мир воспринимается и выражается ими чисто поэтически. И метафора, в том числе и метафорический сюжет, является для них острейшим оружием покорения мира. В этом они перекликаются с Маяковским и Пастернаком, с Цветаевой, Антокольским и Кирсановым. Лично мне этот путь лирического эпоса ближе, чем поэзия собственно повествовательная, хотя я не могу не признать, что и в этой последней области советская поэзия достигла таких вершин, как «Ульялевщина» Сельвинского, «Дума про Опанаса» Вагрицкого и «Василий Теркин» Твардовского. Но уже, скажем, «Человек предметья» или «За далью — даль» тех же Вагрицкого и Твардовского говорят о многообразии и разнообразии принципов поэтической выразительности даже в творчестве одного и того же поэта. Поистине поэт творит по законам, им самим себе предписываемым. И им открываемым, — добавил бы я. Главное — поэма должна быть порождена внутренним драматизмом, энергией и потоком души, ищущим выхода и прорубающим себе свое собственное русло, которое и оказывается в итоге формой, обретаемой ими.

— В Ваших стихах очень большое место занимают образы, связанные с природой. Что значит по-Вашему — природа живет в стихе? Существует ли, на Ваш взгляд, чисто пейзажная лирика или для поэта природа всегда является лишь средством раскрытия его внутренней лирической темы? И еще: может ли существовать в лирике пейзаж-описание?

— Поэт чаще всего опирается на образы природы, чтобы высказать свое настроение, свое отношение к миру, свое мирозерцание. Если природа вдохновляет поэта, она живет в стихах полноценной жизнью. Французские парнасцы хотели создать чисто пейзажную лирику, где бы доминировала описательность. Мне такая лирика чужда, хотя и сами парнасцы оказывались часто выше собственных установок и схем. Для меня тютчевское видение природы и его драматизм являются высшим родом поэзии. Природа в поэзии должна раскрывать внутреннюю лирическую тему поэта. Такое восприятие природы с неслыханной экспрессией и драматизмом проявилось в поэзии Важа Пшавела, а среди новейших поэтов — у Пастернака, у Тихонова и Заболоцкого. У всех у них «портрет природы» — одновременно и собственный «автопортрет». Природа — волшебное зеркало, отражающее душу и характер каждого, кто умеет в него заглянуть.

— Доступна ли лирике вообще задача описания, а значит, в некотором смысле и сюжетность? Существует мнение, что лирика бессюжетна, что она представляет собой чистый монолог, фиксацию мгновенного состояния внутреннего мира. Правильно ли это? И как быть с теми миниатюрными «романами», которые по сути представляют собой шедевры лирики, такие, как, например, пушкинские «Я помню чудное мгновенье» (кстати, совершенно не метафорическое по своему образному строю)? Ведь перед нами, по существу, целая история взаимоотношений двух людей и, однако, это считается лирическим шедевром. К таким же лирическим шедеврам можно отнести многие сонеты Шекспира, в которых тоже есть сюжет, как история чувств.

— По-моему, лирику нельзя делить на сюжетную и на чистый монолог. Она бывает и чистым монологом, а иногда в ней присутствует описательность. Взять пушкинские: «Я вас любил: любовь еще быть может в душе моей угасла не совсем...» — это же чистый монолог, чистое лирическое излияние, здесь действительно нет метафоричности. И вот другое — «19 октября» — «Роняет лес багряный свой убор...», в котором и об-

ращение к друзьям, и описание природы, и воспоминания. Но и то и другое написано с таким душевным проникновением, что несмотря на свою местами «описательность» это чисто лирическое произведение. Далее. Если первое стихотворение оставляет впечатление (только впечатление) мгновенно рожденного, то «19 октября» явно подготовлено в душе поэта, оно — следствие большого накопления впечатлений.

Как-то, будучи в Тбилиси, Маяковский сказал мне, что «Необычайное приключение...» он писал семь месяцев. Я удивился.

— Нет, это не значит, что я семь месяцев писал, — сказал Владимир Владимирович, — я его вынашивал семь месяцев.

— В Ваших стихах большое место занимает образ дороги. Как Вы смотрите на закономерность «дорожных» стихов и когда, на Ваш взгляд, поэту сопутствует в этой области творческий успех?

— Мне кажется, что так называемым дорожным стихам предрешен успех лишь в том случае, если поэт духовно подготовлен к рожденной в путешествии теме. Без такой подготовки путешествие лирического героя будет простым перемещением его в пространстве, и новые впечатления, которыми обогащается ум и память поэта, не войдут органически в ткань стиха. Недаром же писал Пушкин, что путешествие в поисках вдохновения — «смешная и нелепая причуда».

Мне, как поэту, такого рода циклы, связанные с путешествиями, сегодня психологически и творчески чужды, хотя я сам отдал в свое время дань этому жанру. Разумеется, сам по себе этот жанр, как и любой другой, имеет полное право на существование, но творческий успех цикла, как я сказал, предопределяет внутренняя подготовленность поэта к восприятию темы, подготовленность почвы для посева, а также, исходя из этого, степень драматизма восприятия темы, совпадение темы с душевной тревогой поэта. И здесь все может убить только равнодушие, даже если оно проявляется в формах самого восторженного любопытства. Возвращаясь к себе, я могу сказать следующее:

В Армении, скажем, я бывал не раз, но написал цикл стихов об Армении чуть ли не после десятого ее посещения и именно тогда, когда я духовно к этому был подготовлен. Это, конечно, не значит, что единожды посетив страну, нельзя создать «дорожного цикла». В Польше я побывал всего лишь раз, но так как после войны я испытывал большую духовную заинтересованность в том, что там происходило, я написал польский цикл. Точно так же создание



стихов о Германии или нашей высокогорной Сванетии было для меня органической потребностью. Не написать их я не мог. Образ дороги имеет для меня и символический смысл. Я люблю говорить о дороге не только потому, что мне открываются разные страны и дали, но и потому, что:

...строчке дома не сидится,
ей только жизнь на стороне.

Ей слаще всех земных убежищ
путь от души к душе другой.

— Сюжет Вашей «биографической» песни «Давид Гурамишвили» точно повторяет историю жизни великого грузинского поэта, изложенную им двести с лишним лет назад в «Давитиани». В чем вы видите разницу сюжета у Гурамишвили и в Вашей поэме? Можно ли сказать, что построение Вашей поэмы более современно, чем строго эпическое построение поэмы Гурамишвили?

— Поэма Гурамишвили совершенно своеобразна. Она не похожа на творения Руставели и Пшавела. Она как раз не строго эпична. В ней участвует сам автор, как участник исторических событий Грузии начала XVIII века. Поэма лирическая, так как в ней личная судьба поэта переплетается с судьбой народа. Это лирический эпос. Я использовал лишь схему поэмы, но усилил те места, где есть созвучие взглядов Гурамишвили со взглядами и практикой нашей современности. Скажем, проблемы дружбы народов — той дружбы, которая так ярко расцветала в наши дни. Гурамишвили дал мне богатейший материал для создания историко-эпического произведения, а на счет того, в какой степени построение моей поэмы современнее, чем у Гурамишвили, простите, но оставим это на усмотрение читателей и критиков.

— В чем Вы видите своеобразие грузинского поэтического образного строя и значение этого своеобразия?

— Образный строй грузинской поэзии тесно связан с развитием образной природы грузинского языка, народной грузинской речи, с ее идиоматическим богатством и метафорической природой. Ведь язык изначально является не только оружием утилитарного общения людей, но и оружием эстетического освоения действительности, язык — это материализация духовной культуры народа, он — его высшее творение. В 1946 году Борис Пастернак как переводчик, приобщивший к этому времени к грузинской поэзии — классической и современной — и во многом познавший тайны этой поэзии, со всей определен-

ностью подчеркнул в одной из своих статей: «В ряде искусств Грузии ее новая поэзия занимает первое место. Своим огнем и яркостью она отчасти обязана сокровищам языка. Народная речь в Грузии до сих пор пестрит пережитками старины и следами забытых поверий... Явления словесности, например, красота иного изречения или тонкости какой-нибудь поговорки больше, чем византизмы церковной мелодии... соответствуют впечатлительности и живости грузинского характера, склонности фантазировать, ораторской жилке, способности увлекаться». Как видим, здесь подчеркнута связь между исторической жизнью народа и народной речью, языком. Историческая судьба народа и его психический склад закрепляются в языке, но не застывают, а динамически развиваются вместе с ним. Поэтому и национальная форма, начиная от ее первоосновы — языка и кончая тем, что вы назвали образным строем поэзии, находится в вечном движении, в постоянной динамике, в процессе развития и обогащения. Этот процесс безграничен, как безгранична сама история.

Работа над грузинским поэтическим словом со времен Руставели и Чахрухадзе, Бесики и Гурамишвили до нового времени, до творческого опыта классиков XIX века, — стала традицией для современной грузинской поэзии, и именно эта традиция дает направление и настройку образному строю современного грузинского стиха. Это в свою очередь говорит не только о своеобразии национальной формы поэзии, но и об ее универсальности и бессмертии, ибо эта форма всегда давала возможность грузинской поэзии — от Руставели до наших дней — выражать универсальнейшее гуманистическое содержание исторической и духовной жизни народа. Она не только не препятствовала, а, наоборот, способствовала восприятию и выражению народом всего многообразия общечеловеческих идей и чувствований. «Витязь в тигровой шкуре» или грузинский перевод «Библии», историческая хроника Гурамишвили или грузинские переводы Расина и Мольера, лирика Бараташвили или звучавший по-грузински Пушкин, поэмы Важа Пшавела или ставший достоянием грузинской прозы Толстой, произведения советских грузинских поэтов и прозаиков, — каждое из этих историко-культурных явлений полностью и беспрятственно отражало каждую данную ступень духовного развития народа, диалектику его национальных и общечеловеческих чаяний, идеалов и устремлений, а главное — живую практику его конкретной исторической жизни, его социального бытия, его революционного жизнетворчества.

Нельзя исключить из процесса вза-



имовлияния и исторической жизни народа и культурного его развития, фиксируемого языком, речью, поэзией, образным строем этой поэзии, и другие факторы — например, географический. В одной из своих довоенных статей о грузинской поэзии Николай Тихонов справедливо подчеркнул, что на материю языка, на плоть и ткань речи определенно влияют географические условия жизни народа. Я помню, он сравнивал русское «вода» и грузинское «цкали», видя в первом отзвук плавного течения русских долинных рек, а во втором — отголосок буйного плеска грузинских горных потоков.

Таким образом, через язык, им созданный, народ оказывается соавтором поэта, и поэт, лишенный этого соавторства, те-

ряет свою могучую силу, он слабее. Вспомним пушкинские французские, тючевские немецкие или черетелевские русские стихи — можно ли их сравнить, при всем совершенстве, с каким эти поэты владели другими языками, с произведениями, созданными ими на родном языке? Лишившись соавторства народа-языкотворца, они уподобились оторванному от земли Антею. Об этом соавторстве народа и поэта верно сказал в свое время Маяковский в знаменитых стихах на смерть Есенина: «У народа, у языкотворца умер звонкий забулдыга подмастерье». Поэт всегда подмастерье своего народа. И этот факт не опровергнуть никакими теоретическими ухищрениями.

Хроника

ДВАДЦАТЬ ТЫСЯЧ КНИГ ЕЖЕДНЕВНО

Тбилисские строители приступили к сооружению в районе Дигомского массива самого крупного в Закавказье книжного комбината печати. Проектировщики этого мощного предприятия — архитекторы и конструкторы Ленинградского филиала Государственного проектного института «Гипрокинополиграф» учли в проекте все новейшие достижения строительной и полиграфической техники.

Впервые в республике на комбинате будет осуществлена многокрасочная ротационная офсетная печать, в производственных цехах будет установлено электронное, полуавтоматическое и автоматическое оборудование. Это даст возможность полиграфистам республики выпускать книги на уровне лучших мировых стандартов. Комбинат печати сможет выпускать до 200 миллионов листов-оттисков печатной продукции в год — столько, сколько сейчас производится всеми типографиями республики. За один день на комбинате можно будет отпечатать более двадцати тысяч книг.

БОЛГАРСКАЯ ПОЭЗИЯ НА ГРУЗИНСКОМ ЯЗЫКЕ

Готовится издание «Антологии современной болгарской поэзии» на грузинском языке, в которую войдут поэтические образцы двадцати современных поэтов Болгарии — Атанаса Далчева, Иордана Милева, Николая Кынчева и других.

Над переводами многих произведений болгарской поэзии интенсивно работает поэт Мухран Мачавариани. Он переводит также избранные стихи современного лирика Ванцарова, которые будут изданы отдельной книгой. Недавно М. Мачавариани вернулся из интересной поездки по Болгарии, в которой провел три месяца, знакомясь с жизнью и бытом болгарского народа, изучая его язык. Впечатления о поездке легли в основу большого цикла стихов о Болгарии, над которым поэт сейчас работает.



Г. БЕБУТОВ

По страницам одной переписки

Передо мною маленькая книжечка «Спекторский» Бориса Пастернака, надписанная мне автором 16 сентября 1931 года «с лучшими чувствами на память о встречах в Тифлисе». Справляясь у памяти, заглядывая в записи тех лет, останавливаюсь на первой встрече. 20-го августа Борис Леонидович, приехавший в июле, зашел вместе с Паоло Яшвили в издательство «Заккнига» к Борису Ивановичу Корнееву, заранее извещенному о предстоящем посещении. Это был обычный визит дружбы. Разговор — непринужденный — переключался с темы на тему. Паоло вносил в него много остроумия. Пастернак надписал одну, затем другую свою книгу Корнееву, когда же тот протянул лист бумаги и стал настойчиво просить написать что-нибудь экспромтом, Борис Леонидович буквально растерялся. С необычайной непосредственностью старался он доказать, что не может так писать, говорил что-то о творческом процессе... Но вот, Паоло, как бы подзадоривая его, вызвался написать сонет, и Борис Леонидович, теряя союзника в самозащите, совсем упал духом. В это время Корнееву позвонили из Еревана по делам издательства, и пока он говорил по телефону (разговор был продолжительный), Пастернак, поглядывая в мою сторону и как бы ища сочувствия, наконец написал нечто, похожее на объяснение:

Пока вы бились с Эриванью,
Мне изменяло дарованье...

и далее о том, как он, «при всех поправках», потел над этим... Этот листок сохранился в архиве Корнеева, как памятка о нескольких неловких минутах, быстро затем забытых в разговоре.

Прошел месяц самой замечательной в Грузии осенней поры. 15 октября Борис Леонидович зашел в издательство с рукописью новых стихов. Не застав (день был воскресный) Степана

Асилова, исполнявшего тогда обязанности директора издательства, он оставил записку: «Не возьмет ли у меня «Заккнига» сборник новых стихов размером строк в 800—1000? У меня очень неудачно сложились обстоятельства с отъездом: вчера не успел зайти вовремя в издательство, сегодня заходил дважды, но у Вас выходной день. Наличную часть сборника (600 строк) оставляю Вам при записке. Я уезжаю завтра утром в Москву...»

Меня, случайно оказавшегося в этот час в издательстве, Борис Леонидович попросил дать перепечатать рукопись и перед сдачей машинописного экземпляра издательству самому сверить тщательно текст с оригиналом, что я и выполнил. Пастернака, как я потом не раз убеждался, всегда волновал вопрос исправности перепечатанного текста, но, такова судьба, он первый обнаруживал уже в выпущенной своей книге неким не замеченные описки и опечатки.

К рукописи был приложен титульный лист, красным карандашом написан: «Борис Пастернак. Новые стихи. 18 нумерованных страниц». Пять страничек — из журнала «Новый мир» с текстом девяти стихотворений (кое-где исправленных автором) и тринадцать рукописных страниц с одиннадцатью стихотворениями. Новые стихи «Волны» открывали замечательный период творчества Пастернака, осмысливаемый им самим как второе рождение. Так в свое время значительно прозвучали новые стихи С. Есенина «На Кавказе», «Поэтам Грузии», а ныне — поэма Е. Евтушенко «Пушкинский перевал».

Недоданные в Тбилиси четыреста строк Борис Леонидович не дослал. Его новые стихи появились в январском номере «Нового мира» под общим заголовком «Волны». Вскоре было решено, что отдельное издание стихов 1930—1931 годов выпустит «Федерация» в Москве. Так и осталась машинописная копия первых шестисот строк неосуществленной книги — в издательстве, а рукопись — у меня. И мог ли я тогда



подумать, что спустя двадцать пять лет эта рукопись, бережно сохраненная, так пригодится при составлении и редактировании последней прижизненной книги Б. Л. Пастернака «Стихи о Грузии. Грузинские поэты» (1958, изд. «Заря Востока»)?!

Борис Леонидович писал мне (7 августа 1957 г.) по поводу сохраненной рукописи: «Вы меня страшно тронули обстоятельностью и заботливостью в отношении того, что Вы сделали, собрали и мне сообщили. О таком знании материала, с которым я не могу тягаться, я не мог мечтать... Страшно обрадовался выпущенным строфам из «Пока мы по Кавказу...»... Без конца Вам благодарен. У меня ни следа нет того, что я сделал, и все позабыто».

За этим следовала «награда»: посылая рукописную тетрадку новых переводов из Паоло Яшвили и Симона Чиковани, Борис Леонидович пишет: «Посылаю Вам это все для пополнения переводной части моего сборника и притом в двух видах: 1) рукописном, — для Вас, т. к. Вы показали себя таким знатоком старых, забытых и малоизвестных материалов и, наверное, любите тексты работ, написанные от руки; и 2) в машинописном виде, для ознакомления с ними Симона Ивановича и Нины Александровны». Задумываясь над словами: «наверное, любите тексты работ, написанные от руки», я невольно вспоминаю, как в одном из писем к М. Горькому С. Цвейг просил у него несколько листов из какой-нибудь его рукописи, поясняя при этом, что он собирает «подобные рукописные материалы прежде всего из любви к писателям, далее — для того, чтобы глубже проникнуть в их работу».

Вернуться к 1931 году. В понедельник утром мы все же успели составить договор с Б. Л. Пастернаком на новые стихи и я повез его на вокзал. Борис Леонидович находился в приемной комнате среди провожающих его поэтов и друзей. Он был с женой и сыном.

При подписании договора все смолкли, следя за недолгой процедурой, а Борис Леонидович сказал:

— Я везу с собой черновики моих кавказских стихов. По приезде обработаю и дошлю.

И сразу же новые стихи и намечавшаяся книга стали темой общего разговора. Времени было много, — выяснилось, что поезд отходит не в одиннадцать, как предполагал Пастернак, а в час дня. Борис Леонидович был в прекрасном настроении, говорил о своих впечатлениях, шутил, вспоминал какие-то детали недавних встреч и вдруг стал рассказывать, как к нему в первом часу ночи пришел в гостиницу со своими стихами Коля Чернявский:

— В этот вечер я был в гостях, пришлось выпить немного вина и у ме-

ня разболелась голова, а к полуночи страшно клонило ко сну. Я собирался лечь, когда в дверь постучали. Оказалось, пришел Чернявский. Принять его у себя в номере я не мог. Накинул пиджак, и мы спустились вниз. Сажу в кресле, слушаю стихи и чувствую, что сон одолевает еще сильнее. Улавливаю размер: та-та, та-та. Определяю — ямб. Задержалось в сознании слово «глубинок», и в этом дремотном состоянии я вдруг почему-то воскликнул: да, но ведь налоги... (летучий сон). Чувствую, что говорю невпопад какую-то чепуху, прошу извинить меня, что ничего не могу поделаться с собой. Чернявский перестал читать, и мы распрощались в надежде встретиться потом...

Позже я узнал от Коли, что он в тот вечер читал Пастернаку стихи, которые начинались так:

Упорно скрадывая пену,
В глубинку мысли сходит ил,
Обозначая постепенно,
Кому я в жизни изменял.

Возвращаясь к сказанному перед этим Борисом Леонидовичем: «Я везу с собой черновики моих кавказских стихов». Тогда уже вызревали строки стихотворения о Грузии:

И мы пойдем, в сколь тонких дозах
С землей и небом входят в смесь
Успех и труд, и долг, и воздух,
Чтоб вышел человек, как здесь.

Ощущение новизны и стремление доискаться до ее исторических, моральных и этических истоков создавало в то утро прощания настроение приподнятости...

С Грузией Б. Пастернак знакомится еще ближе в конце 1933 года, в новый свой приезд, но уже в составе бригады писателей, созданной в связи с подготовкой к первому всесоюзному писательскому съезду.

С этих дней берет свое начало большая переводческая работа, которая справедливо может быть названа творческим подвигом русских поэтов старшего поколения, передавших затем эстафету поэтической молодежи. Но ради точности следует сказать, что переводить стихи грузинских поэтов Пастернак начал еще до приезда с бригадой, после первых своих встреч с Паоло Яшвили и Тицианом Табидзе, Георгием Леонидзе и Симоном Чиковани, Ираклием Абашидзе и Валерианом Гапридашвили, Колау Надирадзе и Карло Калладзе.

Вспомним заключительную строфу замечательного стихотворения Б. Пастернака, посвященного Паоло Яшвили:

Не зная ваших строф,
Но полюбив источник,

Я понимал без слов
Ваш будущий подстрочник.

В бригаду оргкомитета Союза писателей СССР «по связи с литературой Грузии», как она официально именовалась, входили П. Павленко (руководитель бригады), Н. Тихонов, Б. Пастернак, О. Форш, В. Гольцев. Еще один член бригады — Юрий Тынянов побывал в Грузии в октябре. Он совершил поездку по Кахети, «прошел пласты истории», затем вернулся в Тбилиси и долго знакомился с городом, уже не раз воссозданным им в литературе. Борис Пастернак с группой писателей ездил в Зестафони, осматривал ферромарганцевый завод, потом побывал на Рион-гэсе. 22 ноября в Тбилиси состоялось собрание городского партийного и комсомольского актива с участием писателей. С речами на этом собрании от имени бригады выступили П. Павленко и Н. Тихонов. Борис Леонидович был частым гостем редакции литературной газеты «На рубеже Востока», превращенной как бы в штаб бригады. 25 ноября в редакции художник В. Кротков набросал портрет Б. Пастернака. В тот день Борис Леонидович дал мне краткое интервью для газеты о предстоящей работе. Тогда уже «Загизом» был заключен с ним договор на издание переводов поэмы Важа Пшавела «Змеед» и стихов современных грузинских поэтов. Интервью были взяты и у других писателей, а В. Кротков, помнится, нарисовал еще портреты П. Павленко, О. Форш.

Позже, после отъезда бригады, получив номер газеты с изложением беседы и рисунком художника, Борис Леонидович написал мне (5 января 1934 г.): «Большое спасибо за газету; за что упрекаю Вас? Вы только в связанной форме выразили то, что в таких случаях требуется и что я не мог из себя выжать даже и бессвязно. Номер, конечно, огорчителен другим, изображением гениев, но одной рожей больше, одной меньше, разница невелика, а тов. Кротков настоящий рисовальщик и, за вычетом одного отца, сделал меня лучше многих прочих. Всегда неприятен бывает этот дух «государственного события», смотрите, мол, несчастные, — приехали! Ну да к этому пора привыкнуть».

Б. Пастернак избегал помпезности, показной шумихи и праздного словословия, но это вовсе не значит, что в данном случае он недооценивал большого общественного и культурного значения бригадной работы — подготовки к съезду писателей. Наоборот, он подошел к ней со всей творческой выскальчиваемостью, и это дало ему основание сказать на первом всесоюзном совещании переводчиков в начале января 1936 года, что «никогда еще не было

такого бурного увлечения переводами» и что это «явление не только литературное, но и общественное», это «обмен опытом, это жизненное дыхание наших республик».

После быстротечных дней пребывания бригады писателей в Тбилиси наступили трудовые будни. Б. Л. Пастернак писал главному редактору «Загиза» П. М. Фолану 14 февраля 1934 года, что сверх нескольких вещей Чиковани, Абашидзе, Надирадзе, Гришавили, Гаприндашвили и Мицишвили он еще перевел 200—300 строк «Змееда». «Я работаю над всем сразу, не гуляю, не читаю книг, два месяца не видел своего сына, живущего в 20 мин. езды от меня — что большего могу я сделать для Вас и Гудиашвили, которому я от души кланяюсь и согласно которому иллюстрировать книгу радуюсь как первой радости на протяжении этих девяти страниц».

В художественном оформлении Ладо Гудиашвили вышла в 1935 году в Москве книга «Грузинские лирики» в переводе Бориса Пастернака, а отдельное издание «Змееда» Важа Пшавела в его же переводе и сборник «Поэты Грузии» в переводах Б. Пастернака и Н. Тихонова были выпущены в 1934 году «Загизом» в оформлении художника С. Надарейшвили. Его работе Борис Леонидович дает высокую оценку в письме ко мне от 2 октября 1934 года: «Чудно это все и очень меня радует. Какой хороший художник! Вагнеризм Важа Пшавела (дракон, Зигфрид, птичка и пр.), еще усилился после того, что змея пошла лейтмотивом ко всем главам. Прекрасная графика и сколько вкуса! Вообще очень все хорошо, только шпоны местами подгуляли: то редкая печать, нормальная, то вдруг строка на строке, — Вы заметили? Но очень удачное издание, молодец Фолан. Бегло просмотрел сегодня утром (вчера вечером только получил) и не нашел ни одной досадной опечатки, а очень боялся. Редкая по аккуратности корректура».

Позже он писал: «Очень жаль, что несмотря на Ваше заботливое напоминание (точно угадывавшее мои собственные пожелания), я не воспользовался вовремя открывавшейся возможностью и не предварил тифлисского издания посылкой московских корректур, выверенных мною самолично. Если я опоздал в отношении современников (в Антологии), то может быть это еще не поздно по отношению к Змееду, в первом издании которого были опечатки не в одной пунктуации, как Вы думаете, а и в тексте. Впрочем, оговорюсь: м. б. это вина переписчицы, то есть м. б. ошибки были в ремингтонированном оттиске, с которого набирали издание. Для большей выпуклости и



легкости их обнаружения, я наряду с «Грузинскими лириками», в состав которых входит выправленный Важа Пшавела, высылаю Вам старое тифлисское издание Змееда с нужными поправками».

В посланном экземпляре «Змееда» Борис Леонидович исправил отдельные места перевода, а в двух случаях — опечатки. И в дальнейшем всегда с такой тщательностью следил он за исправностью текста и безукоризненностью корректуры и печати.

Не был безразличен Борис Леонидович и к другим вопросам, возникавшим в процессе издания книг. Так он писал: «С принципом расположения материала в «Грузинских поэтах» совершенно согласен. Надо еще кроме того перетасовать последовательность моих и тихоновских переводов, когда у нас один автор. Или проще: либо чтобы он все время шел вперед меня, либо когда как, — но чтобы ни в коем случае я не предшествовал ему в виде правила, хотя бы и с точки зрения алфавита. Это глупо и было бы мне неприятно. Я без ума от его переводов, слышанных на вечер. Я не предполагал, что такой класс вообразим и возможен».

Летом 1935 года Б. Пастернак должен был участвовать в работе Всемирного конгресса защиты культуры в Париже, но болезнь помешала ему, он выступил на последнем заседании конгресса. 11 июля «Правда» сообщила о предстоящем на другой день прибытии в СССР участников конгресса и привела высказывание Пастернака: «Я присутствовал только на последнем заседании конгресса защиты культуры. Это было яркое, забываемое событие. Лучшие умы человечества заявили: «Единственный носитель культуры — пролетариат и оплот ее — страна Советов». Я горжусь своей социалистической родиной»...

Борис Леонидович находился в Ленинграде, когда ему переслали мое письмо, посланное еще летом в связи с выходящим сборником стихов. 15 ноября он ответил:

«Я долго не мог Вам ответить, потому что, как Вы, наверное, слышали, я долгое время был болен... Теперь до Вас могли уже дойти рассказы Чикова или Галактиона Табидзе, которые видели меня (первый — перед отъездом на съезд, а второй — в Париже). Сейчас я и сам с трудом понимаю, что со мной творилось, но это было нечто вроде психоза, и продолжалось с апреля месяца до конца августа. В Париж мне пришлось поехать в самом ее разгаре...

После столь растянувшейся бессонницы, от которой я не надеялся избавиться, так она укоренилась, я не мог, конечно, остаться тем, каким был до нее. Я должен был измениться, и об

этом не жалею. Я стал трезвее и утонченнее, и Вы будете несправедливы, если это письмо Вам покажется сухим.

Я давно собирался написать Вам, и хотел поговорить о многом... Я хотел поделиться с Вами радостью за Леониде и Тициана, должно и с неожиданной проницательностью и глубиной оцененных Д. П. Мирским в «Лит газете» (дошла ли до них и до Вас эта статья?). Для меня она именно с этой стороны была настоящим праздником, в особенности в отношении Георгия Николаевича, — Мирский точно что-то прочел в моей душе. В свое время я говорил о Леониде с Тицианом, это было в гостинице, и он лежал в гримпе. О Леониде же я писал (или же только предполагал писать) Николаю Мицишвили. Но, кажется, моя точка зрения не имела успеха. И вдруг на нее, как по уговору, становится Мирский, с которым я ни разу и словом об этом не обмолвился. Вы знаете, как я люблю Паоло (жена иногда с раздражением говорит мне, что я никого на свете не люблю, а если и наблюдается эта слабость в отношении двух, Тихонова и Яшвили, то это только оттого, что оба далеко, один в Ленинграде, другой в Тифлисе). Вы знаете, говорю, я, как дорог мне Паоло. И если я не выражаю радости по поводу его успеха (в статьях Тарасенкова, Мирского и в отзывах читателей), то только оттого, что этот успех не новость: Яшвили тут хорошо и широко знают, он был признан первым. Всем этим я хотел с Вами поделиться».

Перед этим есть оговорка Бориса Леонидовича, что его «расколдовала» моя статья о вышедшем сборнике стихов грузинских поэтов. Имеется в виду небольшая рецензия (скорее обзор), появившаяся в праздничном октябрьском номере газеты «На рубеже Востока». В ней я старался показать тематическое разнообразие стихов, решительный поворот поэтов к темам современности, определявший в известной мере идейную консолидацию писательских сил. Этот поворот хотелось тогда особо подчеркнуть, потому что некоторые критики все еще продолжали, отчасти из самостраховки, обвинять отдельных поэтов в националистических пережитках, не видя их серьезной, творческой перестройки и роста. Характеру обзорной статьи соответствовал и подбор цитат. Усмотрев в этом, отчасти справедливо, однообразие, Борис Леонидович тут же добавил: «Не поймите меня превратно. В свое время я сам просил авторов о досылке вещей, политически содержательных, но не в них одних ведь только дело? Не обижайтесь, пожалуйста. Не питай я к Вам искреннейшей и самой дружеской симпатии, я бы, конечно, умолчал об этом впечатлении связанности и несмелости, которое у ме-

ия получилось. Я знаю, Вы могли бы написать по-другому, особенно о людях, среди которых протекает Ваша жизнь и которых Вы видите ежедневно».

В конце приписка: «Вчера писал Вам, сегодня зашел в издательство «Сов. писатель» и видел превосходные работы Гудиашвили к книге От души поблагодарите его, если увидите. Особенно за обложку».

Переписка наша, связанная с издательской работой, если не считать одного письма, относящегося к 1954 году (о переводе стихотворения Е. Чаренца), надолго прервалась и возобновилась спустя двадцать с лишним лет, в 1957 году. Издательство Союза писателей Грузии («Заря Востока», готовясь к декаде грузинского искусства и литературы в Москве, включило в план своих изданий сборник стихов Б. Пастернака о Грузии и его переводов. Будучи извещен об этом издательством и узнав, что редактироваться книга будет мною, Борис Леонидович написал мне: «Составьте ее, как Вам захочется, если Вы так же хорошо знакомы с моей деятельностью, как с гимназическими годами Маяковского, или, если нет, поручите ее составление кому-нибудь знающему. Я очень занят и все перезабыл, у меня ни одной своей книжки под руками, — я от участия в ее составлении совершенно отстраняюсь» (6 февраля 1957).

В следующем письме (27 февраля), просмотрев предварительный, еще далеко не полный список произведений, включаемых в книгу, он пишет: «Это очень плохо и странно, но, честное слово, у меня никаких следов сделанного никогда не остается, и я Вам не помощник в составлении книги. После перевода стихов Абашели не прошло и года, а я ни одного не помню, кроме «Моря», как самого значительного. И мои указания о Церетели и Леонидзе вызваны тем, что я оба случая запомнил, один — вследствие значительности «Песни песней» Церетели, другой — ввиду сопутствующих обстоятельств» (в данном случае, проезд в Москву Евфимии Александровны Леонидзе, когда он по переданной ей просьбе Георгия Николаевича перевел его стихотворение «Н. Бараташвили» и подарил ей рукопись перевода).

Хотя Борис Леонидович как бы устранился от составления своей книги, но все же помогал замечаниями, поправками к текстам, присылкой последних вариантов некоторых стихотворений. Что касается переводов из Церетели, он предложил обратиться к Г. Г. Маргвелашвили, подготовившему лет пять назад для Детгиза избранное Церетели.

В том же письме Б. Пастернак пишет: «Что касается моих собственных

стихов, связанных с Грузией, тематически, дождемся выхода моего сборника в Гослитиздате и тогда будем руководствоваться им: дополнять его грузинскую составную часть, или сокращать ее. Что-то, потом не вошедшее в книгу, или в других редакциях, появлялось в «Нов. мире», «Красн. Нови» в 30 и 31 году. Затем надо достать книжечку «На ранних поездках». Там есть кавказский раздел. А я думал, Вы мне дадите библиографа, который произведет открытия и находки, мне неведомые».

Как видно из этих строк, Борис Леонидович не считал достаточным взять только последние издания книг, он указывал на ранние публикации и редакции и ждал «открытий и находок». Вскоре я послал ему первоначальную редакцию цикла «Волны» по сохранившейся у меня рукописи 1931 года.

Выше приведены строки из письма Бориса Леонидовича от 7 августа 1957 года, выражающие радость поэта по поводу этой рукописи. Его преувеличенная оценка моей скромной роли в ее сохранении отослилась главным образом к замечательному стихотворению «Пока мы по Кавказу лазаем». Впервые это стихотворение в полном виде (81 строка) было напечатано вместе с двумя другими стихами в тбилиском журнале «Темпы» под общим заголовком «Тифлис». Затем оно появилось в 12 номере «Нового мира» за 1931 год с некоторыми изменениями и уже в сильно сокращенном варианте вошло в книгу «Второе рождение» (1932). Чем было вызвано сокращение этого стихотворения на сорок четыре строки, трудно установить. В таком урезанном виде оно не раз переиздавалось и вошло в два посмертных издания его стихов и поэм. Между тем, мне кажется, канонический текст стихотворения «Пока мы по Кавказу лазаем» следует установить с учетом первых двух полных публикаций и последнего прижизненного издания («Стихи о Грузии», 1958), а также отношения к этому вопросу самого автора, который «страшно обрадовался выпущенным строкам». И, наконец, надо исходить из самого текста, навеянного Пастернаку лермонтовскими стансами и воочью увиденной им обителью Мцхры — Джвари у слияния Куры и Арагви. Приведу из выпущенного в первом издании текста хотя бы маленький отрывок в самой первой редакции:

В отставке рыцарской сестры
Столбы обрушенных ворот.
Парит обитель Мцхры — Джвари.
Да так, что просто дрожь берет.
Но оторопь еще нежданней
Нас проникает до кости.
Нам кажется, что рек слияние
Могло бы не произойти.


ქართული ენის
საერთაშორისო

75

По поводу этой строфы Б. Пастернак писал: «Из «Овчара» действительно надо будет выкинуть строфу с кнутом».

Не посчитать ли со всеми этими авторскими суждениями при редактировании стихов было бы неверно.

В то время, когда составлялась и редактировалась книга «Стихи о Грузии», Б. Пастернак усиленно работал над стихами, которые объединились потом в цикл «Когда разгуляется». Некоторые стихи из этого цикла впервые были напечатаны в журнале «Литературная Грузия» («Тишина», «Стога», «Липовая аллея», «Когда разгуляется», «Заморозки», «Снег идет», «Все сбилось», «Пахота»). Изредка Борис Леонидович снова обращался к переводу стихов грузинских поэтов. Он писал мне: «Хотя я совершенно перестал заниматься переводами, Нина Александровна Табидзе перед отъездом от нас упростила меня перевести 2 стихотворения Палло Яшвили, а еще раньше она же, моя жена и еще кое-кто уговорили меня заняться новыми стихотворениями Чикова». (7 августа 1957 г.)

Таким образом, книга, издаваемая в Тбилиси, пополнилась, когда она находилась уже в производстве, несколькими новыми переводами. Как же понимать слова Бориса Леонидовича: «Я совершенно перестал заниматься переводами»? Эти слова вовсе не означали, что в какой-либо степени ослабли его связи с грузинской поэзией или творческие контакты с поэтами. Наоборот, он живо интересовался всем новым в жизни своих друзей, поддерживал переписку с ними. В чем же тогда смысл приведенных слов? Их смысл прояснился вот в связи с чем. Когда издательство обратилось к Борису Леонидовичу с предложением принять участие в подготовке одной новой переводной книги стихов, он написал мне: «Позвольте затруднить Вас поручением объяснить так, чтобы... никому не было никакой обиды, что переводить мне давно пора бросить, а заниматься только своим, и что именно друзья должны были бы препятствовать тому, чтобы я занимался переводами. Но что-нибудь самое трудное, два-три стихотворения, которые ни у кого не выйдут, я переведу в последнюю минуту, о чем заранее не нужно договариваться и на что сейчас я не могу дать твердого обещания». И далее, как бы в оправдание своих слов, он пишет: «Разве я сделал недостаточно для книги своими старыми переводами? Переводы отняли у меня лучшие годы моей деятельности, сейчас надо наверстывать это упущенное. Что Вы мне скажете нового. Я здоров и чувствую себя превосходно». (23 августа 1957 г.). Я для того привел это высказывание, чтобы подтвердить мысль, что период создания стихов «Когда разгу-

ляется» был периодом большого творческого подъема, который можно сравнить, пожалуй, только с порой создания книги «Второе рождение».

И все же, даже в эти дни и месяцы напряженной творческой работы Борис Леонидович продолжал интересоваться своей новой книгой, высказывал пожелания, дополнял ее. 26 августа 1957 года он послал телеграмму: «Сердечно благодарю за ценную помощь, отзывчивость, обстоятельность. Скоро отвечу письмом. Будут дополнения, новые переводы». Замечу, что «обстоятельность», о которой пишет Пастернак — это обычное в таких случаях сличение текстов различных изданий для определения канонического варианта. Насколько он сам признавал необходимость такого сличения, говорят его строки (из письма от 7 августа 1957 г.): «Благодарю за тщательность в сличении изданий разного времени, по пункту 6-му Вашего письма (о переводах Змеида, Церетели и пр.). Конечно, надо держаться последних, исправленных мною».

Автора заботила даже корректурная выправленность текстов, с которых производился набор. В письме от 31 августа 1957 года он предупреждает, что в «Избранном» Тициана Табидзе, только что выпущенном Гослитиздатом, «есть опечатки, затемняющие текст до бессмыслицы», и объясняет причину такого недосмотра: «Случилось это во время моей болезни, мне корректуры не показывали». Он привел в письме все искажения и недоумевал, откуда взялась непонятная строчка: «Жди души настоящей»? Я сообщил ему, что в издании 1935 года эта строчка дана так: «Жди души настоящей...» Позже Борис Леонидович снова вернулся к этому случаю: «Когда у Табидзе я прочел перевернутую «жди души настоящей», я не помнил, что было раньше, и мне не по чему было это выяснить, какой удивительный случай опечатки!»

Долго колебался Борис Леонидович, провести ли авторскую корректуру своей книги. В одном письме он пишет: «Корректуру все же пришлите, хотя на Вас у меня надежды больше, чем на самого себя. А впрочем, м. б. не надо», в другом письме уже твердо: «Корректуры высылать не надо. Радуюсь скорому выходу книги».

Много раз возвращался Б. Пастернак к шедевр грузинской поэзии — стихотворению Вараташвили «Мерани», стараясь придать переводу наибольшую легкость, отточенность и выразительность. Об этом он писал еще в 1947 году в письмах к Бесо Жгенти, а в связи с последним изданием прислал мне подтверждение начальной строки: «Стрелой несется конь мечты моей» — по-моему лучше».



Как видно из всех этих примеров, автор был далеко не безучастен к изданию последней своей книги. И только некоторые вопросы остались неразъясненными, — он уже был тяжело болен.

«Сигнальный» экземпляр книги «Стихи о Грузии. Грузинские поэты» Б. Пастернак получил в больнице. Книга была наспех переплетена в голубой колленкор. Цвет очень не понравился Борису Леонидовичу. Авторские экземпляры он получил в черных переплетах с тиснением и написал: «Теперь переплет гораздо лучше». А вот и последнее его письмо с датой 24 мая 1958 года¹. В нем он пишет о своем будущем, о том, что не любит «оглядываться назад». Еще раньше, 31 августа 1957 года, он писал в связи с одним переводом, совершенно им забытым: «Этим можно похвастаться. Вот как надо работать, много, легко и разносторонне, без хранения черновиков и рукописей, чтобы забывать себя бесследно и чтобы сделанное не останавливало в движении, чтобы не сознать его, чтобы оно не мешало тому, что всегда впереди, и не заводило в душе творческого склероза».

¹ Это письмо помещено во 2-м номере нашего журнала на стр. 95. Ред.

Эти строки и письмо, написанное после получения книги, удивительно перекликаются с его стихотворением «Быть знаменитым некрасиво». Напомню первые три строфы этого стихотворения:

Быть знаменитым некрасиво.
Не это подымает ввысь.
Не надо заводить архива,
Над рукописями трестись.

Цель творчества — самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех.

Но надо жить без самозванства,
Так жить, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.

Письма и стихи Б. Пастернака поразительно переплетаются в своих отправных мыслях, и в этом отношении, мне кажется, еще не собранное эпистолярное наследие поэта будет служить верным ключом к изучению его стихов и поэм. Несомненно, что поэт постоянно стремился к творческому обновлению, старался услышать «будущего зов».

Библиография

Л. ДОЛИДЗЕ

Песнь о родине

Кто лишит природу — дня,
неба — твердь земную?
Кто отнимет у меня
Грузию родную?

Кто лишит очаг — огня,
как лишают жизни?
Кто отнимет у меня
песню об Отчизне?

Синеглазый май родной,
нежных роз цветенье...
Я с тобой, как ты со мной, —
самой верной тенью...

Ты дана навеки мне:
горы в бликах алых,
солнце в синей вышине,
тысячи фиалок...

Кто лишит природу — дня,
Неба — твердь земную?
Кто отнимет у меня
Грузию родную?

Я привела целиком это стихотворение Веры Шубладзе, чтобы сразу же погрузить читателя в мир чувств поэтессы, дать ощутить интонацию и образный строй ее поэзии. И еще — и это главное — показать единственную любовь, единственную ее привязанность в жизни — родину, «Грузию родную». Эта нежная, верная, непобедимая и всепоглощающая любовь нашла выражение не только в приведенном выше стихотворении. Она звучит чуть ли не в каждой написанной ею строке, она пронизывает весь сборник «Мгновение разлуки», выпущенный издательством «Советский писатель». Об этом говорят даже названия стихотворений. Вот, например: «Грузия» (им открывается сборник), «Иавнана», «Игнатию Ниношвили», «Пшавская мелодия», «Илье Чавчавадзе», «Оровела», «Иури», «Весна Самгори», «Где кончается Квишхети...», «Марабда», «Табахмела», «Тбилиси», «Мзета-мзе», «С горы Мтацминда», «Рача» и т. д. Всех не назовешь. Но все они, вместе взятые, воссоздают облик родины,

ее, если так можно сказать, групповой портрет. И он видится мне то как мозаика, то как фреска на стенах таких памятников древнегрузинского зодчества, как Вардзия или Гелати. Лирика Веры Шубладзе — это акварель в поэзии. Так нежны, так легки, так тонки и чисты краски-чувства, краски-образы, краски слова. Вот послушайте, посмотрите:

Я встану утром, встану рано,
когда негромки все цвета,
когда заря еще, как рана,
бинтом тумана обвита.

Или:

Что случилось? — говорю я дубу,
чудесами дня потрясена.
Теплые коричневые губы
отвечают ласково:
— Весна.

И еще:

Вон в траве цветок пасется
в первом солнце золотом.
Он раскрыт навстречу солнцу —
ты войди в него, как в дом.

А таких примеров можно привести уйму, тем более, что всегда приятнее читать сами стихи, чем говорить о них. Ведь это общеизвестная истина, которой так часто оперируют, говоря о поэзии. Потому что поэзия — это феномен, не поддающийся пересказу. И подпадая под ее обаяние, всегда хочется не столько рассуждать о ней, сколько наслаждаться ею и приобщить к этой радости эстетического переживания и других.

Итак, все же снова о поэзии. О стихах Веры Шубладзе. Это очень женственная, в самом высоком значении слова, поэзия. Так мягко, с такой тонкой наблюдательностью и полнотой отдачи предмету любви, как это имеет место в стихах В. Шубладзе, могла на-

писать только настоящая женщина, одаренная и влюбленная. Недаром она сама признается:

Люблю и нет любви предела.
Я до конца тебе верна.
Навеки мы, как с кожей — тело,
с тобою спаяны, страна!

Охваченная единым порывом, единым чувством, поэтесса не стремится ни к каким смысловым и формальным ухищрениям и осложнениям. Это — очень непосредственное, естественное выражение мыслей и чувств. Но от этого они не становятся проще, примитивнее. Это вдохновенная лирика, которую мог написать только человек с добрым сердцем, с высоко развитым чувством прекрасного. Вот как, например, говорит поэтесса о смерти Важа Пшавела:

Заплакали горы, от горя дрожа,
заплакали реки — скончался Важа.
Лоза виноградная плачет
и слез-виноградин не прячет.

Какой это как будто простой, но точный и прекрасный образ!

Стихи Веры Шубладзе читаются удивительно легко, но при всей кажущейся легкости, это далеко не бездумная поэзия. Как-то на редкость тактично, ненавязчиво, словно мимоходом, разбрасывает поэтесса в своих стихах глубокие мысли и жизненные наблюдения, часто окрашенные легкой грустью или иронией.

Летели кони,
мчались кони
под шелест листьев и реки...
Как будто детство мы догоним,
как от него не далеки!

А вот еще:

О мир, безграничный, бескрайний,
край неба у края земли...
Твои бесконечные тайны
мы вырвать еще не смогли.

Уходим мы в путь от причала
под стук своевольных сердец,
не зная, где миру начало,
не зная, где миру конец.

Эта книга — признание в любви. Эпиграфом к ней можно было бы поставить следующие строки поэтессы из стихотворения «В Москву»:

Прими стихи, любви дневник,
высокой веры дань.

Или другое признание, но не менее сильное, верное и точное:

Под ветром горным, ветром жизни, —
лишь бы суметь, лишь бы успеть! —
Хочу я вечно петь отчизне
и об отчизне вечно петь!

Это последняя строфа одного из ранних стихотворений В. Шубладзе, но, на мой взгляд, одного из лучших в сборнике, написанного в лучших традициях нашей классической поэзии. Приведу начало этого стихотворения:

Хочу, чтоб уносили мысли
меня в далекую мечту,
когда на звездном коромысле
приносит вечер темноту.

Хочу смотреть, как волны мчатся,
и мчатся с ними, вдаль заплыв.
Хочу с восходами встречаться,
печаль заката позабыв...

Поэтический образ «... на звездном коромысле приносит вечер темноту», мне кажется в чем-то национальным; он перекликается с такими стихотворениями Шубладзе, как «Орвела» и «Тост», в которых сильны национальный колорит и дух. Особенно это ощущается в «Тосте», звучащем как-то очень по-грузински, но в то же время в русле русской поэзии, русского языка.

Братья, первый тост — за Грузию!
С ней — и в радости,

и в грусти я...
Цвесьте ее горам и долам
цветом вешним, цветом добрым!

Это, думается, заслуга поэтессы Риммы Казаковой, которая с большим проникновением в поэзию Веры Шубладзе перевела на русский язык сборник стихов «Мгновение разлуки», так приятно, в ключе ее лирики оформленном и изданном в Москве в минувшем году.

Это светлая книга, она рождает высокие чувства любви к родине, к матери, к природе, стремление к творчеству и созиданию. В стихотворении «Целинникам» поэтесса восклицает:

Хочу быть с вами, с вами, с вами!
Мечтать, работать и дерзать!

И как грустно, что ее нет уже с нами, что мы не встретимся больше с ее новыми стихами...

Л. БРАИЛОВСКАЯ

Хроника наших будней

Стопка небольших книжек на полке «Библиотечка очерка», — серии не так давно родившейся в издательстве «Литература да хеловнеба», — растет. И факт этот очень приятно констатировать, поскольку он свидетельствует о том, что очерковая литература выходит на большую арену. Очерки Юрия Звягина «Искры не остывают» — одна из последних книжек этой серии.

В сборнике — очерки, написанные в течение многих лет журналистской практики газетчика. В их отборе нет определенного принципа, — ни тематического, ни хронологического. А под некоторыми из них читатель, к своему сожалению, даже не обнаружит дату написания. И все же негрудно догадаться, что многие из них писались в годы Великой Отечественной войны, по горячим следам событий, с ходу «в номер», — они дышат непосредственностью восприятия, взволнованностью первого впечатления.

Чаще герои этих очерков летчики, авиаторы, события происходят в авиационных часах («Парень из истории», «Обыкновенный полет», «Вас понял, взлетаю!», «В воздухе все нормально», «Сашка партизан»). Так волюю или неволюю Звягин раскрыл свою профессиональную привязанность, свое, если можно так выразиться, журналистское «притяжение» к покорителям воздушного океана. И знакомство с этими очерками убеждает, что происходит это не только потому, что жизнь и служба авиаторов автору ближе и понятнее, так как «в годы Великой Отечественной войны он служил в частях авиации дальнего действия», — как сказано в краткой биографической справке, предпосланной книжке. Просто среди летчиков автор больше, чем где бы то ни было, разглядел недолюбливаемую нравственную и идейную силу, огромную волю и самоотверженность в характерах, необычайно остро развитое чувство долга, товарищеской взаимопомощи, насмотрелся подвигов, совершавшихся просто, без парадности и акжотажа «в обыкновенные дни, когда все шло по будничному расписанию».

И именно поэтому столько тепла и гордости за высокое назначение человека в рассказе о подвиге сержанта морской авиации Михаила Мачабели, который успел в годы войны «трижды погибнуть и трижды воскреснуть».

Каким высоким мужеством овеян каждый «обыкновенный полет» летчика Глазкова. А лихой забор Сашки Зотова, проявлявшего находчивость в ситуациях, до отчаянья сложных, невольно вызывает к нему горячую симпатию.

Сам автор, не меньше, чем его герои, нетерпимо относится к пышной приподнятости слога, высокие слова вызывают в нем чувство неловкости. Все факты рассказаны им строго, без домьсла и прикрас, без всякой претензии в подаче материала, в журналистских приемах. Но эти факты задевают за живое своей документальной достоверностью и благодаря ей выдержали испытание временем.

Вторая половина книжки посвящена, как принято говорить, «трудовым будням строителей коммунизма». Это кропотливая хроника наших дней, раскрытая через людей, через большие производственные явления.

Здесь все крупные вехи в достижениях нашей республики за последние годы, события и люди яркие и значительные: история рождения знаменитого «стана 400» — огромного трубопрокатного агрегата на Руставском металлургическом заводе, первая в мире чаеуборочная машина «Сакартвело», рассказы о знатном грузинском кузнеце, Герое Социалистического Труда Константи́не Илуридзе, о садоводо-художнике Михаиле Александровиче Мамулашвили, славу о котором очевидцы разносли по всему миру. Герои этих очерков — учительница и председатель сельсовета, пограничники и четыре Героя Социалистического Труда из одной семьи.

Все эти очерки, как и очерки военных лет, поставлены на службу оперативности, с главной задачей разведывать, находить все яркое, передовое, ценное в нашей жизни и пропагандировать его.



Нет в них глубокого осмысления происходящих процессов, социальных обобщений. Но ведь ценность очерков измеряется не только гочной передачей всего увиденного, но и остротой поставленных проблем.

Сегодня в очерках — прежде всего размышления автора, усилившееся чувство ответственности за то, что происходит вокруг.

В последние годы очерк с чисто «слу-

жебным» назначением стал все больше уступать место очерковым произведениям с большой общественной и художественной глубиной, которые по праву входят в разряд «больших» жанров художественной литературы.

«Искры не остывают» — первая книга Ю. Звягина, и хочется думать, что в следующей книжке журналиста будут именно такие очерки. Искры не только не остывают — искры разгораются.

Хроника

ХУДОЖНИКИ-САМОУЧКИ И НАРОДНЫЕ УМЕЛЬЦЫ

Большой интерес вызвала неожиданно поразившая тбилисцев выставка работ художников-самоучек и народных умельцев, экспонированная в Картинной галерее Грузии. Она не только познакомила нас с ярким и самобытным искусством людей, для которых изобразительное искусство не профессия, но и помогла выявить незаурядные дарования, показала, что живы традиции народных умельцев Грузии.

Выставка обширна и разнообразна. 600 работ представляют не только разные жанры, но и самый широкий круг тем, интересов и пристрастий их авторов, использовавших самые различные материалы.

Помимо эстетической, моральной стороны выставка имела и практическое значение. Прежде всего она выявила такого яркого, самобытного и интересного художника, как Джемал Хуцишвили; благодаря первому знакомству с ним стал вопрос об организации его персональной выставки.

Выставка наталкивает на размышления, следствием которых могут быть практические меры, способствующие развитию творчества художников-самоучек и, прежде всего, народных умельцев.

Вот имена хотя бы некоторых из них: композитор Сандро Мирианашвили, колхозник Ш. Марадишвили, врач Г. Пукерадзе, инженер Р. Натадзе и другие.

По следам истории

Недавно на книжных полках появилась книга Коры Церетели «Юность экрана» (издательство «Литература да хеловнеба»), представляющая очерк истории грузинского немого кино. Написать историю грузинского киноискусства, к тому же немого периода (1921-1934 г.г.) — необычайно трудно. Как справедливо отмечает сам автор, «кинематограф Грузии запустил свою историю до такой степени, что исследование ее стало сродни археологическим раскопкам». Это дает нам основание оценить по достоинству исследовательскую работу, которая в числе прочего потребовала от автора просмотра копий картин в Госфильмофонде и ознакомления с личными архивами и периодикой того времени.

Вместе с тем нельзя не выразить сожаления по поводу утраты многих старых грузинских фильмов и литературного архива киностудии, а также нынешней распыленности документов в частных архивах. Пожалуй, пора, наконец, практически решить вопрос о создании киномузея и позаботиться о сборе и сохранении уцелевшего материала.

Книга К. Церетели родилась, как говорится, под счастливой звездой. Она восполняет существенный пробел в нашей кинологии — дает связанное представление о процессе развития немого кино в Грузии, исследуя его ключевые явления и основные этапы и тем самым показывая пути становления национального киноискусства. Книга не претендует на подробное и систематическое изложение всех фактов истории грузинского кино немого периода в строго хронологическом порядке, но тем не менее она представляет обстоятельный обзор важнейших событий этой истории.

Изложению фактов повсюду сопутствуют анализ, профессиональный разбор, стремление осмыслить значение происходящего. Так, мы видим в книге научный анализ факторов и особенностей, определивших становление социальной проблематики и национальной формы в грузинском кино немого периода, стремление по возможности углубленно показать творческое лицо

и художественно-эстетические позиции крупнейших деятелей грузинского кино, профессиональный разбор главных фильмов и определение их места и значения для киноискусства и, наконец, довольно обстоятельное описание творческих методов, которых придерживались постановщики этих фильмов. Это именно то, чего мы не имели до сих пор, поскольку исследования в области истории грузинского кино нередко сводились к простой фильмографии, оснащенной щедрым, но малосодержательным набором эпитетов.

Нет нужды пересказывать здесь содержание книги. Читатель с интересом прочтет ее и найдет в ней для себя немало нового. Ведь часто ново и то, что хорошо забыто. С первых же страниц книги перед нами оживают памятные образы зачинателей грузинского киноискусства А. Дигмелова, В. Амашукели, А. Цуцунава, И. Перестиани, В. Барского, З. Беришвили, А. Бек-Назарова и других. Заслуженно посвящена отдельная глава популярнейшей грузинской актрисе экрана Нате Вацнадзе. Выдержки из найденных в семейном архиве материалов проливают новый свет на ее творческую биографию, представляя большую звезду грузинского кино взыскательным художником, упорно стремившимся к профессиональному совершенствованию.

Весьма кстати поднят в книге разговор о влиянии замечательного грузинского театрального режиссера Котэ Марджанишвили на национальный кинематограф. Это влияние до сих пор не получило должной оценки в литературе. Между тем поиски и идеи К. Марджанишвили несомненно приблизили грузинское кино к народной жизни и положили начало реалистической школе актерской игры.

Глава, посвященная приходу в кинематограф творческой молодежи, знакомит читателя с режиссерами Н. Шенгелая, Д. Рондели, С. Долидзе, Л. Эскиния, М. Чиаурели, сценаристом Г. Мдивани. Здесь освещены биографии и работы этих мастеров и в ряде случаев даны весьма обстоятельные оценки. Основательно проанализированы в кни-

ге творчество Николая Шенгелая, его нашумевший фильм «Элисо», картина «26 комиссаров». Большой интерес представляет уникальная глава о неснятом фильме Н. Шенгелая «Поднятая целина», над сценарием которого режиссер работал в тесном сотрудничестве с Михаилом Шолоховым. В следующих главах убедительно написаны творческие портреты Михаила Калатозова и создателей популярных в свое время кинокомедий режиссера Г. Макарова — («До скорого свидания») и С. Палавандишвили («Приданое Жужуны»).

Автор не забывает рассказать подробно об условиях, в которых работали деятели немого кино Грузии, о строительстве студии и постепенном накоплении техники и опыта. Он наглядно показывает процесс неуклонного творческого роста студии, иллюстрируя конкретными примерами огромный вклад молодого советского кино в формирование социалистической культуры.

Становится ясно, что сам факт создания грузинскими кинематографистами ряда выдающихся для того времени фильмов стал возможен в результате смелых новаторских поисков таких мастеров, как К. Марджанишвили, М. Чиаурели, Н. Шенгелая, М. Калатозова и других, упорно искавших новые выразительные средства для раскрытия революционного содержания картин и сумевших найти свой, современный национальный киноязык.

Обо всем этом в книге рассказано не бесстрастным языком летописца, а живо и увлекательно. В изложении и оценке фактов чувствуется активный интерес автора к драгоценному материалу истории нашего кино. Между строк просматриваются живые нити, связывающие это прошлое с современностью. Не зря сказано, что сегодняшнее чаще всего — незаконченное вчерашнее. Книга дает читателю богатый познавательный материал, учит его любить отечественное кино. В этом ее немалая ценность.

При чтении книги, естественно, возникают некоторые пожелания. Хотелось бы, например, чтобы при характеристике творческого почерка наиболее крупных грузинских кинорежиссеров больше говорилось об использовании ими монтажа, как важнейшего выразительного средства. В ряде случаев автор это делает. Однако жаль, что им не упомянут один из самых ранних фильмов И. Перестиани «Сурамская крепость» (1922 г.), в котором сцена, когда замуровывают мальчика в крепостную стену на глазах у матери, была так ригмически смонтирована режиссером, что чередование надписей — вопросов матери и ответов мальчика — вызывало у зрителя нарастающее эмоциональное напряжение. Интересно было бы проследить монтаж и ряда других фильмов, привести побольше примеров.

Известно, что в грузинском немом кино рядом с Натой Вачнадзе снималась целая плеяда выдающихся актеров, которые в книге только упомянуты. Необходимо было что-то все же сказать об их творчестве.

В книге местами дает знать о себе излишняя сжатость изложения, некая скороговорка в отношении интересных фильмов и художников, о которых хотелось бы услышать больше. Возможно, это объясняется сравнительно небольшим размером книги.

Приятной неожиданностью для читателя явилась очерковая форма изложения, подсказанная авторской задачей и самим материалом. Живой образный язык книги является залогом ее успеха не только у специалистов, но и у многочисленных друзей киноискусства. Не менее приятным открытием для читающей публики является сам автор книги — вдумчивый, талантливый исследователь истории грузинского советского кино, которому следует пожелать плодотворной работы над новыми темами.

Леван РЧЕУЛИШВИЛИ

„ТБИЛИСИ“ ЕЛЕНА АХВЕДИАНИ

Сила эмоционального воздействия пейзажей народного художника Грузии Елены Дмитриевны Ахведиани — в их интимно-поэтической настроенности. Внутренний глаз художника, проникая в самую глубину «характера» природы, запечатлевает переменчивое мгновение ее состояния. Поэтому-то в ее творчестве так сильно проявляется собственное «я», особенность художественного почерка.

За плечами художницы — долгая, полная творческих поисков и свершений жизнь в искусстве. Ныне мастерство ее достигло того уровня, когда конфликтный вопрос — «что» и «как» в творческом процессе утрачивает остроту, какая была на ранних ступенях.

В произведениях Елены Ахведиани непосредственно отражается только то, что она чувствует, ее душевное переживание. Проблема нахождения «подходящей» формы для нее уже не существует, так как то, «что» она выражает, с начала же рождается вместе с тем, «как» она выражает. Поэтому-то творчество ее так покоряет всех и потому выставка ее работ неизменно приносит большую радость и превращается в настоящий праздник.

Когда оглядываешься назад и осознаешь все то, что Елена Ахведиани внесла в искусство, поражаешься ее богатому, интересному, на редкость трудоемкому и плодотворному творчеству. Но поистине удивителен сегодняшний его этап. Удивителен потому, что столь же беспримерен в истории искусства, сколь сама неповторима природа художницы. Сегодня убежденной сединой мастера характеризует почтенность пожилых и напористость молодых. Ее Пегас то мчитса безудержно, то, взнузданный, везет свою всадницу мерно и спокойно.

Живопись Елены Ахведиани то глубока, лапидарна и скупа, то легка, нежна, воздушна. Она то подчиняет весь спектр цветов силе одного, главного, то прибегает к веселым переливам контрастов. В ее живо-

писи не ощущается преимущество какого-либо одного изобразительного средства. Она одинаково владеет как графической, так и объемной и пространственной манерой письма. В то же время картинам Елены Ахведиани всегда сопутствует необычайная ритмичность, ритмичность, которая могла родиться лишь в темпераментной и взволнованной душе. Живопись Елены Ахведиани изменчива так же, как природа, и эта изменчивость обусловлена самой многогранной природой.

Елена Ахведиани — певец природы, пейзажист, но тематический репертуар ее не ограничивается лишь пейзажем. Она — и книжный иллюстратор, и великолепно владеет натюрмортом. Огромный вклад внесла она и в театрально-изобразительное искусство. Его оформлено более сорока спектаклей, большая часть из которых — постановки Котэ Марджанишвили.

И тем не менее, основное для Елены Ахведиани — картины природы. Пейзаж — ее постоянная тема, и именно этой темой внесла она самый большой вклад в историю грузинского изобразительного искусства.

Присущее таланту художника чувство декоративности, шлифованное в театре и кино, многогранно отражаясь в ее натюрмортах и иллюстрациях, со всей яркостью заблистало в пейзажах. Именно здесь декоративность, гармонично сливаясь с образом самой природы, достигает той силы воздействия, которая присуща лишь подлинным произведениям искусства.

Елена Дмитриевна возносит хвалу солнцу. Ее равно привлекают как звонкие краски напоенных солнечными лучами предметов, так и прохладная истома притаившихся красок в тени. Ее покоряют и разящие контрасты, порожденные солнечными лучами, и равномерный разлив мягкого света, скрытого за облаками солнца. Она встречает его восход и провожает закат. Она любит природу во всей ее полноте и сложности, любит

не только родную природу, но и природу чужих краев. Вечно ищущий неспокойный дух художницы, ее неукротимая энергия, сложный комплекс ее переживаний — все это находит свое наиболее яркое самовыражение прежде всего в картинах природы.

Ее восхищают как горные кручи родной природы, рассеченные глубокими ущельями, так и поля с плодородных долин, и идиллия сельского ландшафта, и строгая ритмичность городских ансамблей.

Пейзажист по призванию, Елена Ахвледiani чутко слышит дыхание природы, ее звуки. И где бы ни таились они — приглушенные саваном зимы или рассеянные в нежных красках весеннего солнца, звучащие в ярких, щедрых цветах осени, замершие под знойными лучами летнего солнца — Елена Ахвледiani находит их. И, пробуждая их красками на полотне, художница мгновение превращает в вечность.

Истоки художественного образа в творчестве Ахвледiani, основа ее искусства всегда берут начало и опираются на реальный мир. И эта реальная действительность, проведенная сквозь призму художницы, одухотворена и человечна. Пейзажи Елены Ахвледiani правдивы, но никогда они не являются точной регистрацией природы, так как и правдивость их — поэтическая правдивость.

Поистине удивляет творческая энергия Елены Дмитриевны, ее буйная трудоспособность. Руки ее всегда полны щедрого урожая и всегда щедро одаряет она общество плодами своих трудов.

На этот раз Елена Ахвледiani ограничила свою выставку одной темой — «Тбилиси». Восемьдесят полотен, отобранные художницей, почти полностью посвящены старому Тбилиси.

Дома старого Тбилиси с их балконами и галереями — это первые полотна Елены Ахвледiani, с их изображением началась ее путь в искусстве и они принесли ей первую творческую радость. По первым же работам (они хранятся в мастерской художницы), исполненным с детской непосредственностью, уже видно, что автор их — будущий певец улочек и площадей, крепостных стен и башен — этой неповторимой «архитектурной богемы» старого Тбилиси. В сознании молодой художницы с такой силой и глубиной отпечатывается полный обаяния яркий и характерный облик родного города, избегающего по обрывам скалы Нарикала, что даже вдали от родины она находится под его властью. И, живя в Париже, Елена Ахвледiani рисует Тбилиси.

Кого не покорили живописные дома Исаии, полные внутреннего ритма пейзажи ущелья реки Дабаханки, ритм древних замшелых стен крепости Нарикала, стройные колонны и арки тбилисских балконов и затейливая вязь их ажурных деревянных перил! Старый Тбилиси рисовали прежде, рисуют и теперь, рисовали и наши художники, и приезжие. Но старый Тбилиси Еле-

ны Ахвледiani имеет свое особое лицо, свой особый аромат. Так же, как Ладоев диавили воссоздал все очарование богемы «карачохели», так и Елена Ахвледiani воссоздала неповторимую красоту и колоритность архитектуры старого Тбилиси, дала нам ее живописный перепев. Однако тбилисские пейзажи Елены Ахвледiani — не археологические зарисовки и не этнографические картины. Это живописные портреты города, его художественно-декоративная интерпретация. И вполне закономерно и понятно, что в 1933 году, когда Котэ Марджанишвили надо было создать для спектакля «Затмение солнца в Грузии» колоритный антураж старого Тбилиси, он поручил это дело именно Елене Ахвледiani.

На выставке представлены лишь картины, созданные между 1921 и 1966 годами. Результат сорокапятилетнего творческого пути. Но если вспомнить написанные ранее пейзажи старого Тбилиси, то путь этот выйдет за рамки полувека.

Да, уже более полувека Елена Ахвледiani вдохновенно пишет Тбилиси и не устает всматриваться в него. Эта верность и неиссякаемая приверженность пристально поразительна. Но самое главное — результат, сегодняшняя выставка.

В пейзажных изображениях Тбилиси, созданных на протяжении пятидесяти лет, художница ни разу не повторяется. В каждой картине найдена своя внутренняя тема. Каждая новая картина — новое поэтическое вдохновение, новое живописное открытие, новая творческая радость. И — самое главное и характерное для почерка Ахвледiani — то, что она прибегает к совершенно различным методам изобразительности, техническим приемам. В каждом из них ею прочувствована одна своеобразная, органичная для каждого конкретного образа цветовая характеристика и внутренний ритмический строй. Елена Ахвледiani никогда не повторяется. Вернее, она не может повторяться, потому что каждая ее картина проникнута чувством. А чувство всегда рождается заново.

Сегодня Тбилиси бурно растет и меняет свое лицо. Это не ускользает от внимания Елены Ахвледiani. Художница видит как сегодняшний Тбилиси, так и завтрашний, еще прикрытый лесами новостроек. И в этом неповторимое своеобразие ее художественного видения, широта диапазона ее творческих задач. Чуткий взгляд художницы жадно впитывает романтику прошлого, но трезвый инстинкт и острый слух хорошо улавливают ритм гигантской поступи современного строительства. Художница часто совмещает в одном полотне два контрастных диссонанса и увлекает зрителя их художественной и логической цельностью.

Искусство Елены Ахвледiani и пройденный ею путь свидетельство тому, как в борьбе противоречий выковывается облик современного грузинского изобразительного искусства.

Зураб КАКАБАДЗЕ

Возможна ли автоматизация поэтического творчества

Современная наука обещает нам создание таких машин, которые вместо живых поэтов будут сочинять стихи и, стало быть, освободят людей от «тяжкого бремени» поэтического творчества. Это сенсационное сообщение вызывает живой интерес: одни из праздного любопытства ждут появления поэтов-машин, как зрители цирка ждут появления на арене фокусника, другие (будем же откровенны) в силу своей провинциальности и увлечения модой видят в идее машинизации-автоматизации дань современной западной моде и натягивают ее на собственное сознание, подобно «стильной» одежде. Кстати следует заметить, что в настоящее время в мышлении и художественном творчестве Запада ощущается трагическая обеспокоенность фактом тотальной технизации и машинизации человеческой жизни.

Но одно бесспорно — этот факт заслуживает серьезного внимания. Машинизация поэтического творчества и, следовательно, творческих процессов вообще означает радикальную перемену в жизни и судьбе человека, она — или большое счастье для человечества, или же — большое зло. Именно поэтому следует вникнуть в детали данной проблемы, а не довольствоваться справками и новостями понаслышке, так сказать, «сплетнями от науки».

Итак, возможна ли автоматизация или машинизация поэтического творчества? Ради большей принципиальности вопрос этот следует расширить и обобщить: возможна ли автоматизация творческих процессов вообще? А поскольку творческий элемент является специфической особенностью человеческой жизни,

отличающейся от физических процессов, возникает вопрос — возможна ли полная автоматизация и машинизация человеческой жизни?

Чтобы ответить на данный вопрос, следует выявить специфический принцип процесса человеческой жизни, принцип творчества, и сопоставить его с принципом автоматизации. Если окажется, что эти принципы соответствуют друг другу, придется ответить на вопрос положительно, если же этого соответствия не окажется, то и возможность замены человеческого творчества машиной придется исключить.

Человек в отличие от просто физического объекта характеризуется свободой и активностью. Такая особенность человека проявляется в том, что в одинаковых условиях он может и должен вести себя не всегда одинаково. Этого нельзя сказать о физическом объекте, который в одинаковых условиях всегда ведет себя одинаково. Физический объект подчиняется так называемому «принципу единообразия природы»: одинаковые условия — одинаковые следствия. Поэтому физический процесс характеризуется однообразным повторением свойств и отношений. Человеческое бытие не подчиняется названному принципу и поэтому осуществляется не в однообразных повторениях, а в возникновении все новых и новых отношений к условиям, к миру. Конечно, и в человеческой жизни имеют место повторения, но главное в ней все же не то, что повторяется, а то, что возникает как неповторимо новое. Человеку не всегда удастся достигнуть этого, но когда в его жизни все сводится к однообразным повторениям, он воспринимает такое состояние как оста-

Печатается в порядке обсуждения.



новку жизни. Скука, например, и есть не что иное, как переживание подобно-го состояния. Повторение одних и тех же отношений к условиям означает пассивно-инертное следование им. А подобное состояние переживается человеком как приближение к смерти; смерть — это то состояние, в котором человек абсолютно пассивен и инертен, то есть полностью подчинен внешним условиям и воздействиям. Избегая приближения к этому состоянию, человек тем самым избегает пассивно-инертного следования внешним условиям, стало быть, — однообразных повторений одних и тех же отношений к ним. Со своей стороны человек воздействует на эти условия и создает нечто новое. В этом преобразовании мира и созидании нового, то есть в проявлении активности, и состоит подлинная жизнь. Человек, человечество, создав однажды нечто новое, не может остановиться на этом, ибо тогда все сведется к повторениям и, стало быть, прекратится активность, жизнь.

Итак, человек постоянно стоит перед задачей создания нового, выработки нового отношения к условиям, к миру. Но его возможности в этом отношении не безграничны. Во-первых, он всегда находится в определенной ситуации, в определенных условиях и на определенном уровне. Определенные условия содержат не всякие, а лишь определенные возможности. С другой стороны, не всякую возможность следует реализовывать, а лишь такую, которая будет способствовать, а не препятствовать дальнейшему продвижению жизни. Поэтому перед человеком всегда стоит труднейшая задача выбора. И человек, человечество выбирают и делают нечто новое, вырабатывают новое отношение к миру, но не любое новое, а лишь определенное. Жизнь человечества осуществляется в постоянном возникновении определенных новых отношений к миру.

Теперь сопоставим все сказанное с принципом автоматизации. В конечном счете этот последний является выше-названным «принципом единообразия природы». Автомат — это изготовленный нами объект, поведение которого мысленно исчерпывающе предопределено нами. А исчерпывающе предопределить возможно поведение лишь того, что в одинаковых условиях всегда ведет себя одинаково, то есть чье поведение и чья судьба предreshена условиями. Мы устанавливаем, что в таких-то условиях объект такой-то организации ведет себя таким-то образом, и если подобное поведение соответствует нашим целям, изготавливаем именно такой объект и ставим его именно в такие условия. Это

и есть автомат, то есть программируемая машина. Автомат, в конечном счете, не может изменить своего отношения к одинаковым условиям, своего поведения в одинаковых условиях, иначе его будущее поведение не было бы предreshенным и мысленно предсмотренным нами. Человек же не является автоматом, потому что его поведение и его судьба всецело не предreshены условиями; человек все решает и выбирает сам и на каждом этапе жизни решает и выбирает нечто новое. Мы не можем мысленно предопределить все возможности будущего поведения и судьбы человека и человечества, так как не в нашей власти, поставив его в определенные условия, всегда, на всех последующих этапах жизни, получить предполагаемое нами поведение. Но коли человек не является автоматом и невозможно мысленно предопределить все возможные варианты его будущего поведения, автоматы и не могут заменить нас, и мы не сможем изготовить автомат, заменяющий нас в нашей жизни, в наших основных и специфических формах деятельности.

Именно творческий элемент, созидание нового, и противоречит автоматизации, не поддается ей. Понятно поэтому, что и поэтическое творчество, как творчество в наивысшей степени, не может поддаться автоматизации. Все будущие стихи и этапы развития поэзии не предreshены и поэтому не могут быть нами мысленно предсмотрены. Мы не можем программировать машину так, чтобы она писала все новые и новые стихи без нас. В лучшем случае она сможет создавать подражания уже написанным стихам.

Здесь следует сделать некоторые уточнения: современная наука изготавливает такие машины, которые в одинаковых условиях ведут себя как бы не одинаково, то есть постепенно меняют свое поведение. Это возможно в силу того, что при первом воздействии внешних условий внутри машины, в соотношении ее частей, происходит изменение, и поэтому при повторном воздействии тех же самых условий машина, как объект, уже несколько иначе организованной, и реагирует иначе, по-новому. Выходит, что машина не всегда ведет себя одинаково в одинаковых условиях, то есть может вырабатывать новые и новые отношения к одним и тем же условиям, может создавать нечто новое. Но дело в том, что направленность изменения поведения машины не меняется, она предreshена, предсмотрена нами. Иначе эта машина и не была бы машиной, служащей нам. Но направление человеческой жизни и поэзии на всевозможных этапах будущего развития не пред-



решено и не может быть предусмотрено нами. Жизнь и поэзия постоянно меняют свои направления: они осуществляются как бы в «поворотах». Эти «повороты» недоступны машине, автомату; тем не менее, именно они и составляют творческие элементы процесса жизни и поэзии.

Далее требует уточнения наше утверждение о том, что будущее поведение человека и человечества, будущие этапы жизни и поэзии не предрешены и поэтому не могут быть мысленно предопределены нами. Может возникнуть подозрение, что тем самым мы утверждаем полную неопределенность направления жизни и поэзии, невозможность познания их процессов. Это, конечно, не так. Мы утверждаем лишь, что человек, находясь в данных условиях и на данном этапе, принимает новое решение и тем самым определяет свое непосредственное будущее, непосредственно за этим следующий этап жизни; дальнейшие же этапы, будущее остаются неопределенными, они определятся и откроются человеку на непосредственно предшествующих этапах. Такая неопределенность, то есть неполнота определенности направления процесса жизни, как раз и есть счастье для человека, поскольку он на каждом этапе должен открывать новую перспективу жизни и поэтому никогда не лишится возможности открытия и созидания нового, возможности творчества, то есть подлинной активности, в которой и состоит сущность жизни человека.

Добавим еще одно уточнение. Человеческая жизнь состоит из различных слоев. Низшие слои — это чувственно-инстинктивные реакции. На этом примитивном уровне человеческая жизнь характеризуется сравнительным однообразием и поэтому в определенной мере поддается автоматизации. Поэтическое творчество также состоит из различных слоев. Художественный эффект включает в себя чисто чувственные реакции, такие, например, как «радость глаз», низшим слоем художественного произведения являются именно те элементы, которые соответствуют этим чисто чувственным реакциям. Чувственные реакции сравнительно однообразны, и поэтому наряду с соответствующими им элементами художественного произведения в определенной степени поддаются автоматизации. Однако всегда следует помнить, что это лишь низшие слои художественного произведения.

Итак, на вопрос, возможна ли автоматизация поэтического творчества, мы ответили отрицательно. Теперь поставим вопрос в несколько ином плане: нужна ли автоматизация поэтического творче-

ства, если даже она и возможна; следует ли пропагандировать подобные перспективы современной науки, если даже они и реальны? Это — уже этическая сторона вопроса, который часто именно так ставят крупные современные физики, и в этом отношении следует признать их авторитет.

Если поэтическое творчество следует автоматизировать и передать его машине, тогда трудно представить себе, какому роду деятельности мы окажем предпочтение и оставим его для живого человека? Ведь поэтическое творчество является одной из самых сложных, высших и специфических форм человеческой деятельности. Наверное, придется автоматизировать и передать машине любые виды деятельности человека, и тогда он останется вне сферы какой бы то ни было деятельности. Он перестанет творить, созидать, производить что-либо и превратится в простого потребителя; человеческая жизнь станет сплошным потреблением. Кстати, процесс потребления также будет урегулирован автоматически, машинами, и человек попадет в состояние полнейшего бездействия и пассивности. Но ведь человек в состоянии абсолютного бездействия это — уже не живой человек. Непонятно поэтому, для чего мы должны сознательно стремиться к такому состоянию и пропагандировать реализацию подобных перспектив науки. Если автоматизации подвергнется только художественное творчество, то по какому признаку выбрано и осуждено именно оно. Ведь художественное творчество это не «тяжелое бремя», а подлинно активная, необычайно интенсивная жизнь.

Итак, на вопрос, нужна ли автоматизация художественного творчества, даже если она возможна, следует ли пропагандировать подобные перспективы науки, если даже они реальны, — мы также ответили отрицательно.

Мне кажется, что ученые, возлагающие слишком большие надежды на «точные» методы, то есть на автоматически используемые методы, будучи занятыми разработкой некоторых специальных вопросов, в исследовании поэзии недостаточно продумали сущность поэтического творчества. Поэтому следует спросить, что именно они понимают под поэтическим произведением. Возможно, они упускают из виду определенный «нюанс», который на самом деле является вовсе не «нюансом», а именно сутью дела. Может статься, что они принимают за поэзию некоторое подобие поэзии, нечто лишь внешне похожее на нее.

Содержание, смысл художественного произведения — это человеческая жизнь как движение к лежащей в бесконеч-

ности цели; моменты и стадии этого движения не повторяют, а продолжают друг друга. Поэтому содержание и смысл художественных произведений, строго говоря, неповторимы. Неповторимы художественные произведения и в целом, поскольку они сорганизованы в силу этих неповторимых содержаний. Разные эпохи — это различные, неповторимые стадии жизни человечества. Произведения разных эпох неповторимы в том смысле, что выражают неповторимые ритмы и интонации своего времени. Если произведение настоящей эпохи повторяет ритм и интонацию прошедшей, то это — жалкое, ненужное подражание, а не настоящее произведение.

Если это так, тогда как же мы надеемся открыть в уже написанных произведениях некоторые общие правила, аксиомы, позволяющие нам путем простой, механической операции вывести из них характеристику будущих произведений? Другое дело, если бы можно было представить смысл всех художественных произведений качественно однообразным. Если пропагандисты автоматизации поэзии и поэтики именно так и представляют художественные произведения, то это, конечно, не «нюанс», а существенное искажение.

Но возможно, за сущность поэтического произведения принимается то, что отвечает в нем чисто чувственному эффекту, что вызывает «радость глаз и ушей». Как уже говорилось, чувственные эффекты, наподобие физических процессов, действительно, сравнительно однообразны. Они представляют как бы количественные варианты одних и тех же отношений. Поэтому то их и можно в определенной мере исчислять автоматически. Но ведь главный «организатор» поэтического произведения это не какое-либо правило, по которому вызывается чисто чувственный эффект, а его смысл, выражающий тот или иной жизненный идеал. Поэтические произведения, организованные не на основе постижения и переживания жизненных перспектив, идеалов, судеб человеческих, а по некоторым правилам конструирования внешне чувственно-эффективных конструкций, являются просто игрой, так сказать, «игрой стеклянных бус». Если эстетический эффект сводят к чисто чувственному эффекту и освобождают поэтическое произведение от смысла, превращая его в простую «игру стеклянных бус», то это тоже, конечно, уже не «нюанс», а существенное искажение.

Идея поэтики как «точной науки» логически связана с таким пониманием художественного творчества, по которому оно приравнивается к конструирова-

нию просто чувственно-эффективных конструкций. Не случайно в истории поэзии возникновение идеи «точно научной» поэтики и поэзии фактически было связано с таким подходом. Стремясь установить строго научные правила поэзии в виде некоторых аксиом и, следуя им, созидать стихи, Маллармэ вместе с тем хотел «очистить» поэзию от смысловой нагрузки. В этом и заключалась его идея «чистой поэзии». Случай с Маллармэ далеко не случаен. Не случайно и то, что идея Маллармэ не осуществилась. История поэзии не пошла по указанному им пути. Да и лучшие стихи самого Маллармэ не были написаны по его принципам. Идея «очищения» поэзии от смысловой нагрузки возникла в условиях потери смысла жизни, в условиях крушения всех традиционных идеалов. Когда жизнь теряет смысл и кажется бессмысленной игрой, тогда и искусство перестает выражать всякий смысл и превращается в простую игру. Ведь смысл, выраженный в художественном произведении, это в конечном счете смысл жизни. Человек, и тем более поэт, не может спокойно продержаться на точке зрения бессмысленности жизни и искусства, на точке зрения игры. И тогда это настроение сменяется беспокойством, истощенным криком отчаяния и поисками нового смысла, идеала; вкравшись в поэзию, они становятся ее сутью и тем самым нарушают ее «чистоту», правила игры. Не случайно, в современной буржуазной поэзии и искусстве «неинтересованная чистая» игра непосредственно смыкается с крайне мрачной серьезностью. Я, конечно, не думаю, что ученые, пропагандируя автоматизацию гуманитарных наук и поэтического творчества, желают зла человечеству. Занятые некоторыми специальными вопросами, они просто не до конца додумали философскую проблему существования человека, человеческой жизни, проблемы человеческого счастья. Они руководствуются ясной, понятной и, казалось бы, вполне приемлемой мыслью: «точные» методы создают большие удобства, они застраховывают нас от двусмысленностей, от ошибок, они слишком экономны в том смысле, что дают нам возможность автоматически решать проблемы и тем самым освобождают нас от траты сил, от «расходов». Духовный труд, полностью автоматизированный, можно передать машине, которая, работая за нас, освободит нас от труда. Это большая помощь человеку, это полнейший комфорт.

Подобная мысль понятна и невинна, но вместе с тем глубоко наивна; полное освобождение от траты сил, от расходов, полная автоматизация и машиниза-



ция человеческой деятельности — это не жизнь, а отказ от жизни; полный комфорт — это смерть.

Одной из самых нагумевших книг двадцатого века является «Закат Европы» Освальда Шпенглера. Ее огромный резонанс объясняется тем, что в ней затронута актуальнейшая проблема нашего времени: судьба человека в условиях все возрастающей технизации жизни. С книгой Шпенглера спорили и продолжают спорить многие, с нею, тем более, должны спорить мы, марксисты. Но одно надо признать: названная в книге опасность заслуживает внимания. Она не непреодолима, как думал Шпенглер, но преодолеть ее возможно лишь при условии, если люди предусмотрят ее и примут меры против нее. Шпенглер рассуждал следующим образом: в наше время в Европе перешли из стадии культуры к стадии цивилизации. Культура характеризуется творчеством, творческой деятельностью. В этом состоянии человек действует сам, сам создает, творит, изобретает. Культура — это активность, самодеятельность. Цивилизация означает технизацию, автоматизацию, машинизацию жизни. В состоянии цивилизации люди постепенно перестают действовать, за них действуют раз навсегда установленные правила и, в конечном счете, снабженные этими правилами машины. Люди становятся инертными, они перестают двигаться, они просто движимы внешними силами. Но сущность человеческой жизни, в отличие от бытия просто физического объекта, заключается в активности, самодеятельности, самодвижении. Полное лишение творчества, то есть полное лишение активности, абсолютная инертность — это прекращение жизни, смерть. Следовательно, возрастающий процесс цивилизации является процессом гибели европейского человечества. Шпенглер думал, что процесс полной цивилизации, то есть полной механизации жизни, невозможно приостановить, и поэтому неминуем «закат Европы». В этом мы, конечно, поспорим с Шпенглером, но что полная «цивилизация» в смысле полной автоматизации жизни означает смерть, гибель, «закат» человечества, в этом Шпенглер прав.

Мысль о «технической опасности» и о так называемом «техническом отчуждении» слышим широко распространена среди современных западных мыслителей. Можно без преувеличения сказать, что западные мыслители одержимы ею. Об этой опасности пишут почти все философы, ее выражают почти все значительные писатели, поэты, художники, композиторы, кинорежиссеры. В современной западной литературе и искусстве постоянно изображаются человек в

жесточких тисках техники, жизнь, задушенная и приостановленная абсолютизированной техникой. Мне кажется, нам не стоит делать вида, будто все это нас ничуть не касается, будто это, так сказать, личное дело буржуазного общества. Во-первых, в современном мире нет личных дел, а во-вторых, ведь и у нас бывают случаи переоценки технических наук и недооценки гуманитариев. Вспомним, например, дискуссию на тему «лирика или физика?». По крайней мере, с тех пор, когда у нас начали утверждать возможность и полезность полной автоматизации гуманитарных наук и художественной деятельности, эта опасность существует и для нас, с той, однако, разницей, что у нас, конечно, больше условий и возможностей для преодоления этой, как и всякой другой, опасности. Но возможность преодоления опасности еще не есть само преодоление.

Могут возразить, что если человеческая жизнь по своей структуре, как процесс изменения отношений к миру, не может поддаться автоматизации, тогда по существу и нет этой самой опасности полной технизации и автоматизации человеческой жизни. Сколько бы ни утверждали люди возможность и полезность автоматизации жизни, она все-таки будет протекать не автоматически, она все равно не выродится в автоматический процесс. Стало быть, не стоило тревожиться и поднимать патетический спор по этому поводу. Подобное возражение глубоко неверно. Да, жизнь, пока она остается жизнью, не может поддаться полной автоматизации; но дело в том, что она может быть искусственно приостановлена и прекращена. И это произойдет именно в том случае, если люди забудут о настоящей сущности жизни и ограничатся механизированной и автоматизированной деятельностью. В этом обстоятельстве проявляется своеобразие человеческой жизни. Физический процесс продолжает, не прекращаясь, протекать по своим законам, независимо от того, забывают ли люди о нем и управляющих им законах. А человеческая жизнь приостанавливается, прекращается, если человек забывает о ней и ее сущности и начинает жить по чуждым ей принципам. В этом именно и заключается феномен «отчуждения». Забыть о сущности жизни, о своей человеческой сущности, это значит потерять ее и выродиться. Такое самозабвение равносильно смерти.

Итак, не будем прельщаться легкостью автоматических операций и вспомним, что человеческая жизнь по существу, — это неподдающееся автоматизации творчество.

Известно, что Альберт Эйнштейн лю-

бил говорить о Достоевском: «Он дает мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс». На первый взгляд, это может показаться парадоксальным, ведь творчество Достоевского характеризуется «антифизикализмом» в том смысле, что он с необычайным пафосом пророка предупреждал мир о катастрофической опасности натуралистического мировоззрения, то есть абсолютизации естественно-научного подхода к миру, об опасности естественно-научного подхода к проблеме человека, к проблемам добра и зла и, стало быть, к эстетическим проблемам. Мне лично кажется невозможным, что Эйнштейн, не соглашаясь с этой

основной тенденцией творчества Достоевского, мог все-таки вдохновляться им. Да, Эйнштейн, видимо, разделял мнение Достоевского о необходимости соблюдения положенных границ естественно-научной точки зрения и соответствующей методологии; видимо, он думал также, что лишь при условии соблюдения этих границ его физика может иметь положительный смысл и способствовать прогрессу человечества.

Да, это вовсе и не парадоксально, если великий физик именно в «антифизикалистическом» пафосе гениального писателя видел спасение своей физики.

Хроника

ВЫСТАВКА НАШЕГО ЗЕМЛЯКА В ЕРЕВАНЕ

Вся жизнь Геворка Григоряна (Джотто) связана с Тбилиси. Здесь прошло его тяжелое детство, и именно здесь созданы почти все его лучшие работы. Такие замечательные грузинские художники, как Нико Пиросмани и Ладо Гудиашвили вошли не только в его жизнь, но и в его творчество (групповой портрет «Художники: Ходжабеков, Пиросмани, Гудиашвили»). Несколько лет назад Г. Григорян переехал в Ереван. В конце минувшего года там, в выставочных залах Дома художника Армении, открылась выставка его работ.

Своеобразные, глубоко драматичные, предельно лаконичные и сугубо национальные произведения Геворка Григоряна с его насыщенным, плотным цветовым решением, в котором преобладают черный, коричневый, синий, зеленый и желтый цвета, вносит немало нового, оригинального в изобразительное искусство.

В его творчестве большое место занимают портреты и натюрморты. Глубоко впечатляют такие сильные по мысли и лаконичные по решению портреты, как «Комитас», «Степан Шаумян», «Сергей Есенин», «Чаренц на фоне «Неистовые толпы», «Манушак», «Портрет Дианы», «Саят-Нова», «Шота Руставели», «Мать» и другие.

Тесно связанное с Тбилиси, с Грузией, творчество Геворка Григоряна дорого многим тбилисцам. Поэтому хочется поддержать уже высказанную в республиканской прессе мысль о том, что хорошо было бы открыть выставку работ Г. Григоряна и в его родном Тбилиси.

800 лет Руставели

Николай ЗАБОЛОЦКИЙ

Шота Руставели

Приступая к обсуждению грузинской советской поэзии, мне кажется, неплохо для начала обратиться к памяти гениального основоположника Шота Руставели.

Пусть его тень присутствует здесь на нашем заседании, и своим присутствием он поможет нам в нашей работе.

Мудрость Руставели: «Каждая книга имеет свою судьбу».

Каждая книга имеет свою судьбу, и судьба некоторых книг поистине поразительна. «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели написал в конце XII века, но эта книга до сей поры является настольной книгой грузинского народа. Списки поэмы Руставели в течение веков переходили из рода в род, от отца к сыну, их дарили в приданое на свадьбах, люди заучивали книгу наизусть, а человек, равнодушный к ней, почитался круглым невеждой. Можно сказать, что целые поколения грузинского народа мыслили нравственными категориями Руставели, составив из его афоризмов своеобразный кодекс морали личной и общественной.

Чем объясняется эта многовековая популярность Шота Руставели? Причин этого явления много, но мы рассмотрим лишь одну из них: моральную концепцию Руставели, которая положена в основу его поэмы. Мы сознательно оставим в стороне ряд вопросов, например, вопрос о мировоззрении Руставели в целом, вопрос об отражении грузинской истории в образах его поэмы, вопрос о происхождении его философского и нравственного учения, а также вопросы языка и поэтического мастерства.

Впрочем, по вопросам языка и мастерства следует сделать несколько кратких замечаний.

Отметим, что язык Руставели до сих пор доступен и почти полностью понятен любому грузину. К концу XII века грузинский литературный язык насчитывал уже не менее восьми веков развития. Во времена Руставели он был уже высоко развитым и сильным организмом, способным выразить все богатство народной, научно-философской и художественной мысли того времени. Высокий расцвет феодальной Грузии времен царицы Тамары ставил Грузию в число передовых государств XII века и благоприятствовал международным культурным связям, что, в свою очередь, не могло не способствовать обогащению грузинской речи. Последующие века упадка, вызванные неравной борьбой с восточными деспотиями, — борьбой, которая едва не закончилась физическим истреблением грузинского народа, пагубным образом повлияла и на развитие языка. Язык деградировал в той же степени, в какой деградировала вся культура. Руставели родился вовремя. Родись он веком раньше или веком позже, он не получил бы той питательной среды, которая была необходима для полного развития его природного поэтического дарования. Это понятно каждому, кто более или менее знаком с историей Грузии.

Из речи, произнесенной в марте 1958 года на Декаде грузинского искусства и литературы в Москве.

Но понятно также и то, что не одна благоприятная питательная среда обусловила появление столь блестящего поэта. В век Руставели жили и подвизались другие знаменитые стихотворцы — Чахрухадзе, Хонели, Тмогвели, но ни один из них не возвысился над уровнем своего века. Сделать это мог лишь Руставели, который, будучи гениальным мыслителем, поднял литературный язык на небывалую высоту и коренным образом усовершенствовал грузинское стихосложение. Как мастер стиха, он был и остается непревзойденным виртуозом, но заметим сразу, что изощренно отточенная техника его стихосложения лишь подчеркивает непосредственность его живой речи, не насилуя ее самобытного характера, а, наоборот, обогащая ее множеством народных и разговорных оборотов. В других руках столь изощренная техника легко могла бы стать самоцелью, превратиться в блестящую поэтическую игрушку, что, истина говоря, нередко случалось с иранскими поэтами того времени. С Руставели этого не случилось. Поэтический механизм как бы скрыт в глубине его величавого здания, построенного с благородной и высокочеловечной целью.

С какой же целью построено это здание?

Руставели был для своего времени образованным и передовым человеком. Задолго до начала европейского Возрождения он возвестил людям начало новой гуманистической морали. Его идеалы предстают перед нами не в отвлеченных рассуждениях, но в живом человеческом воплощении, в образах его героев и героинь, в образах сложных, зачастую противоречивых, нисколько не похожих на абстрактных носителей той или иной идеи.

Высокие идеалы мужества, верности долгу, служения родине, идеалы бескорыстной дружбы и одухотворенной любви свойственны многим героям Руставели, но в первую очередь носителем их является витязь Автандил, один из главных героев поэмы. Автандил во имя дружбы, ради спасения погибающего друга бросает все: и свою возлюбленную, и свое высокое звание полководца, и свое богатство. Он ставит себя в положение бездомного бродяги, скитающегося по свету без крова и пищи, осужденного на одиночество и тоску по своей любимой. Подвиг преобразует духовный облик Автандила, и сама природа теперь дивится ему. Заслышав его пение, звери выходят из лесов и идут следом за ним, мертвые камни выступают из реки и плачут вместе с Автандилом.

Моральный облик Автандила с наибольшей силой отражен в его завещании царю Ростевану. Уезжая на поиски друга, Автандил пишет царю:

Не осудишь ты, я знаю, государь, мое решение.
Мудрый друг не бросит друга, несмотря на все лишения.
Вспомни, царь, Платон-философ нам оставил поученье:
«Ложь несет душе и телу бесконечные мученья».

Так как ложь — источник горя, то, покинув царский кров,
Ради страждущего друга ухожу я от пиров.
Для чего и мудрость людям, колы не чтить ее даров?
Званья мудрых приобщают нас к гармонии миров.

О любви ты, верно, помнишь, что апостолы гласили,
Как в кимвалы ей бряцали, как в писанье возносили?
«Возвышает человека лишь любовь!» — они твердили.
Прежде всех живущих в мире должен верить им не ты ли?

Есть ли кто презренней труса, удрученного борьбой,
Кто теряется и медлит, смерть увидев пред собой?
Чем он лучше слабый пряхи, этот воин удалой?
Лучше нам гордиться славой, чем добычею иной!

Смерть сквозь горы и ущелья прилетит в одно мгновенье,
Храбрецов она и трусов — всех возьмет без промедленья,
И детей, и престарелых ожидает погребенье.
Лучше славная кончина, чем постыдное спасенье.

Мудрость Автандила активна, в этом ее особое отличительное свойство. Цель Автандила заключается в деятельном преодолении зла, в борьбе с ним. Поэтому он мужествен, бесстрашен, вынослив. «Муж обязан быть вынослив, в тяжких бедах пребывая», — говорит он и выполняет это правило на деле.

Однако не нужно думать, что Автандил только неустрашимый воин, мудрец и безупречный служитель своих высоких идеалов. Его поведение не всегда соответствует тем высоким стремлениям, которыми он одержим. Рисуя идеальные стремления героев, Руставели не уходит от правды жизни и не затушевывает их теневых сторон. Это обстоятельство зачастую ставит в тупик литерату-

поведов, склонных к прямолинейным перспективам и признающих в живописи только две краски — белую и черную.

В самом деле, некоторые поступки Автандила идут вразрез с его идеалами. Этот рыцарь дружбы и верный возлюбленный Тинатин неоднократно декларирует свою вассальную преданность царю Ростевану, который также души не чает в своем любимце. Однако, уезжая в первый раз на поиски Тариэла, Автандил попросту обманывает Ростевана, причем обман его сопровождается длительной мистификацией: слуга Шермадин по наущению Автандила три года носит его личину и от имени Автандила ведет переписку с царем. Перед своим вторым отъездом Автандил пытается подкупить царского везира, а затем самовольно бросает свой пост полководца.

Но всего любопытнее поведение Автандила в Гуланшаро, его любовная связь с Фатьмой. Не видя выхода из трудного положения, он забывает о своей возлюбленной, делается любовником Фатьмы и по ее наущению убивает чачагира — виночерпия и его ни в чем неповинных стражей. Вчерашний рыцарь превращается в бессмысленного убийцу, совершающего свои преступления по указке едва известной ему старой развратницы. Сам Руставели удивлен диковинным поведением своего героя. «Как решился он на это, невозможно нам понять!» — восклицает он.

Таким образом, фигура Автандила менее всего иконописна. Это противоречивый характер, полный земных человеческих страстей, посвятивший себя высокой идее, но не оторвавшийся от земли, породившей его.

Нужно сказать, что крови в поэме Руставели льется не меньше, чем слез. Арабы сражаются с хатавами, Тариэл со стражей Тариэла, с каджками, с дэвами, Автандил — с пиратами, с чачагиром и его слугами, Фридон — с собственным дядей и его сыновьями, Давар убивает себя кинжалом, слуги Фатьмы топят похитителей Нестан-Дареджан, и вся эта кровавая эпопея завершается небывалой резней в крепости Каджети. Мир средневекового зверства глядит на нас со страниц поэмы, человеческая жизнь здесь не стоит ничего. Ложь, коварство, двуличие, алчность, трусость, клепотпреступления дополняют картину этого неприглядного мира, где живут герои поэмы, одержимые страстью духовного совершенства и в то же время болеющие всеми болезнями века, который их породил.

Если Автандил является убежденным и деятельным противником зла, то его друг Тариэл, центральный герой поэмы, сломленный многочисленными неудачами, теряет волю к жизни и становится миджнуром в том смысле, в каком понимал это слово Восток и, в частности, такие крупные поэты, как Низами и Навои. «Миджнур» есть грузинское видоизменение арабского слова «меджнун», что значит — обезумевший от любви, одержимый неистовой любовью. Удрученное неправдами окружающего мира, восточное воображение искало в любви того состояния экстаза, отрешенности от бытия, которое позволило бы человеку выйти за пределы его человеческих способностей и соприкоснуться с непогрешимыми началами мироздания.

Имея в основе естественное человеческое чувство, миджнур творил из объекта своей любви высоко идеализированный образ поклонения, соединение с которым, по существу, становилось для него невозможным вне зависимости от реальных жизненных обстоятельств. Так, герой Низами Кейс, когда он получает возможность соединиться с Лейли, должен был отказаться от нее, ибо он уже переступил за грань разумного человеческого бытия. Женщина, предмет любви, теряла для миджнура жизненные очертания и превращалась в символ служения некоему запредельному совершенству. Миджнур, одержимый любовью, обычно бежал от людей в дикие пустыни, скитался в окружении зверей, проникал силой экзальтации в тайны природы и постепенно превращался в безумца. Таким представляется нам образ миджнура, воспетого многими блестящими стихотворцами средневекового Востока.

Руставели тоже славит миджнуров, он и самого себя называет миджнуром во вступлении к своей поэме. Но идеал высокой любви представляется Руставели совсем в ином свете. Его идеальный миджнур от реальной жизни не отрешается. Наоборот, истинная любовь в понимании Руставели возвышает человека, одухотворяет его, обогащает высокими моральными качествами, придает силы в борьбе с трудностями жизни.

Этот идеал одухотворенного деятельного миджнура ничуть не напоминает нам образ безумного Кейса, неспособного бороться за свое счастье. Истинным миджнуром в поэме Руставели является Автандил. Он так же, как и восточные миджнуры, терпит разлуку со своей возлюбленной и скитается по пустыням вдалеке от людей, но все эти скитания преследуют разумную цель: помочь погибающему собрату. Автандил разумен и деятелен, он обладает как раз теми качествами, которых лишен Кейс.

Таризл, витязь в тигровой шкуре, подобно Кейсу, доходит в своем любовном страдании до границ безумия. Вначале это витязь, наделенный обычными гиперболическими совершенствами, который занят энергичной деятельностью царедворца, совершает воинские подвиги, участвует в дворцовом заговоре, стремится стать главой государства. Любовь к царевне Нестан-Дареджан является побудительной силой его жизнедеятельности, причиной многих его подвигов. После похищения Нестан-Дареджан Таризл в продолжение десяти лет разыскивает свою возлюбленную, проявляет кипучую энергию в борьбе с ударами судьбы. Но поиски остаются тщетными, надежды угасают, воля к борьбе слабеет, и Таризл, удалившись в пустыню, впадает в отчаяние и постепенно становится миджнуром в том смысле, в каком понимал это слово Восток. А в апогее своего отчаяния он живет страстным ожиданием смерти и загробного свидания со своей возлюбленной. В ответ на уещания Автандила он заявляет:

Одного лишь я желаю, умирая от недуга:
Чтобы встретились за гробом я и милая подруга,
Чтобы мы, покинув землю, вновь увидели друг друга...
Пусть друзья меня схоронят: это лучшая услуга.

Разве может жить влюбленный, если милой больше нет?
Ныне радостно иду я за возлюбленной вослед.
Горько милая заплачет, зарыдаю я в ответ!
Мне дороже ста советов сердца собственный совет.

Знай, скажу тебе всю правду: к жизни мне не возвратиться.
Смерть витает надо мною, сердце хочет позабыться.
Уходи же прочь отсюда! Время плоти разложиться.
К сону духов бестелесных дух мой немощный стремится.

Проникать в твои советы не имею я желанья.
Смерть близка, и жизнь земная — только краткое дыханье.
Мир претит душе безумной, преступил земную грань я.
Я уж там, куда струятся слезы нашего страданья.

В своем каджетском плену царевна Нестан-Дареджан также близка к этому состоянию, она также живет радостным ожиданием загробного свидания со своим возлюбленным. В своем знаменитом послании к Таризлу она пишет:

Помолись, мой милый, богу, чтоб послал он мне спасенье!
Со стихиями земными тяжко мне соединенье.
Вспарив на легких крыльях, я постигну обновленье,
Днем и ночью буду видеть солнца дивное горенье.

Без тебя не светит солнце, ибо ты его частица!
Зодиак его любимый, ты обязан с солнцем слиться!
Я в лучах тебя увижу, сердце светом озарится!
Горько было жить на свете — сладко с жизнью распрощаться.

Таким образом, эти миджнуры приходят к полному отрицанию земного бытия и, отчаявшись в нем, все надежды возлагают на иное совершенное посмертное существование. Предметы видимого мира теряют для них реальные очертания и преобразуются в символы вечного бытия. Шкура тигра становится для Таризла символом его тигроподобной подруги, чалма Нестан-Дареджан делается символом любви Таризла. Даже в образе живой тигрицы, которую Таризл убивает на охоте, ему чудится потерянная царевна:

Меч я бросил и тигрицу, спрыгнув на землю, схватил,
Я искал ее лобзаний ради той, кого любил.
Но она рвала мне кожу и рычала что есть сил.
Распалился я от боли и прекрасную убил.

Увидев Таризла в состоянии, близком к безумию, Автандил обращается к нему с такими словами:

...Это худшее из дел!
Кто из нас не ведал страсти, кто в горниле не горел?
Но никто не рвался к смерти, проклиная свой удел!
Почему твоим рассудком нынче дьявол овладел?

Коль ты мудр, то знай, что мудрость так вещает нам с тобой:
Муж не должен убиваться в столкновении с судьбой,
Муж в беде стоять обязан неприступною стеной.
Коль заходит ум за разум, все кончается бедой!



Как ты, мудрый, забываешь это мудрое реченье?
Чем тебе помогут звери утолить твоё влечение?
Где найдешь ты, умирая, ту, чей лик — твоё мученье?
Если ты ещё не ранен, брось о ранах попеченье!

Негативная правда отрицания порочного мира, носителем которой является Таризл (также и Кейс), сталкивается здесь с позитивной правдой Автандила — правдой жизнеутверждающей, правдой борьбы и активного преодоления зла. После многочисленных испытаний правда Автандила побеждает. Силы разума, дружбы и любви торжествуют: Таризл с помощью Автандила возвращается к жизни и обретает в ней все, что считал навеки утраченным.

Грузинскому народу суждена была нелегкая судьба. В продолжение столетий он испытал такие потрясения, которые потребовали от него величайшего напряжения всех нравственных сил. Понятно, что слово Руставели прочно вошло в грузинское сознание и завоевало себе общенародный авторитет.

Мудрость Руставели заключается также и в том, что он отказался от прямолинейной проповеди своей жизнеутверждающей правды вне сопоставления ее с правдой пассивного отрицания зла, с правдой негативной. Он отказался решать вопрос вне конфликта и тем самым наилучшим образом достиг своей цели. Более того, и положительных своих героев он не побоялся представить во всей противоречивости их поведения.

Руставели не нуждается в наших восхвалениях, так как время и люди сделали его книгу бессмертной. Не нуждается он и в извинениях в тех случаях, когда моральные особенности его героев расходятся с нашими собственными идеалами. Но Руставели нуждается в объяснении и толковании. Нужно, чтобы русский читатель, не знакомый с особенностями грузинской истории и культуры, воспринял поэму Руставели во всей возможной ее полноте. Советское литературоведение, к сожалению, еще не выполнило этой немаловажной своей задачи.

Подписано к печати 20 марта 1966 г. 6 печ. листов. + 1 вклейка. Формат бумаги 70X108¹¹/₁₆.
Заказ № 551 Тираж 2100 УЗ 03740

Цена 40 коп.

Рукописи объемом менее авторского листа не возвращаются

ჟურნალი „ლიტერატურნია გრუზია“ (რუსულ ენაზე)

საქართველოს მწერალთა კავშირის გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“

Полиграфкомбинат издательства ЦК КП Грузии, Тбилиси, ул. Ленина № 14.



6"/89



ИНДЕКС
76117

Цѐна 40 к.